

ISTITUTO UNIVERSITARIO ORIENTALE



ANNALI

SEZIONE ROMANZA

XXV, 1

IST. UNIV. ORIENTALE

N. Inv. 55161

Dipartimento di Studi letterari
e linguistici dell'Occidente.

NAPOLI 1983

PER I 250 ANNI
DELL'ISTITUTO UNIVERSITARIO ORIENTALE

Ricorre quest'anno il 250° anniversario dell'Istituto Universitario Orientale, sorto a Napoli nel 1732, per opera del padre Matteo Ripa della Congregazione della Sacra Famiglia di Gesù Cristo, come « Collegio de' Cinesi ». Il Breve *Nuper pro* di papa Clemente XII, del 7 aprile 1732, affermava che del Collegio « praecipuum institutum est educatio alumnorum Sinensium et Indorum, qui ex iis regionibus advenient pro addiscendis catholicae fidei praeceptis, amplectendo statu presbyterali, ac sese parandis ad predicandum in eorum patria Christi Evangelium », e si aggiungeva che « in quo tamen Collegio etiam admitti possint omnes alii ex quacumque parte Europae existentes », disposti a prepararsi severamente « ad sacras Missiones obeundas ». La successiva bolla *Injuncti nobis* dello stesso pontefice, del 22 marzo 1736, approvava definitivamente Regole e Costituzioni del Collegio, non senza ricordare il « dilectus filius Mattheus Ripa, ipsius Congregationis seu Collegii Fundator ». E del P^o Matteo Ripa, originale e vivace figura di missionario della prima metà del sec. XVIII, ricorre sempre quest'anno il terzo centenario della nascita: il Ripa nacque ad Eboli il 29 marzo 1682 e morì a Napoli lo stesso giorno del marzo 1746.

Già prima della fondazione ufficiale e dei riconoscimenti formali, il Ripa, rientrato a Napoli (dopo una permanenza in Cina di oltre quindici anni) nell'ottobre del 1724, portando con sé un primo gruppo di giovani cinesi, aveva avviato il suo impegnativo lavoro nell'ultimo periodo del vicereame austriaco. Con impareggiabile costanza egli fu al centro di lunghe e difficili trattative a Roma (col papa Benedetto XIII e i prelati della Congregazione de Propaganda Fide), a Vienna (con l'imperatore Carlo VI e con i maggiori rappresentanti del Supremo Consiglio di Spagna) e a Napoli, dove — nonostante il prevalere della politica anticurialistica — si giunse ad un'intesa tra il potere ecclesiastico e il potere civile,

che vide in Gaetano Argento, reggente del Consiglio Collaterale e delegato della Real Giurisdizione, un convinto sostenitore dell'opera del Ripa. Le autorità civili favorirono infatti il progetto del tenace missionario e lo stesso imperatore Carlo VI, con dispaccio del 3 luglio 1728, autorizzava la concessione in proprietà dell'edificio (« casa, chiesa e giardini annessi verso la collina di Capodimonte ») destinato al Collegio, in deroga a una precisa proibizione, « della quale — dice il dispaccio imperiale — è mia volontà che sia effettuato in questo punto solamente il menzionato Collegio de' Cinesi per averlo abbracciato sotto la mia Reale Protezione ». L'iniziativa suscitò fin da principio un vastissimo interesse e non è certo un caso che il Montesquieu, a Napoli nella primavera del 1729, volle incontrare Matteo Ripa e conoscerne l'attività.

La nuova istituzione cominciò ad adempiere con successo ai suoi compiti, arricchendosi successivamente di una sezione dedicata alla formazione dei missionari per il Vicino Oriente, e costituendo un singolare centro europeo di lingue e culture orientali. Proseguì la sua attività anche nel corso delle più tormentate vicende del Regno di Napoli, ricevendo tra l'altro da Napoleone Bonaparte, interessato a una pacifica penetrazione francese nei paesi dell'Estremo Oriente, la proposta di trasferirsi in Francia.

Con l'unità italiana, la politica laica dei governi liberali (soppressione di ordini religiosi e incameramento dei beni ecclesiastici) pose in difficoltà anche il Collegio dei Cinesi e la Congregazione della Sacra Famiglia: difficoltà che furono in qualche misura fronteggiate per il riconosciuto originale valore culturale dell'istituzione. È da segnalare, ad esempio, che, nel giugno 1870, una delegazione diplomatica cinese — in missione ufficiale in Italia — ebbe il momento più significativo della sua visita allorché fu ricevuta solennemente a Napoli presso il Collegio dei Cinesi. Seguì comunque un travagliato periodo di controversie (da collocare nel quadro più generale dei difficili rapporti tra Stato e Chiesa nei decenni post-unitari), ma restò sempre ferma la volontà dello Stato di salvaguardare l'importante struttura culturale e di recuperarla a finalità civili e nazionali. D'altra parte gli originari scopi religiosi e missionari avevano di fronte una situazione ormai mutata, che vedeva il costituirsi di seminari cattolici negli stessi paesi dell'Oriente, soprattutto ad opera della Francia e del Portogallo.

Nel 1874 una commissione parlamentare (composta da Antonio Scialoia, Quintino Sella e altri) avanzò proposte di riforma e nell'ottobre del 1875 il ministro Ruggero Bonghi emanò un primo decreto di riordinamento che risultò inadeguato e scarsamente efficace. Nell'ottobre del 1878 Francesco De Sanctis, ministro della Pubblica Istruzione, propose una nuova riforma del Collegio, perché l'istituto, si legge nel relativo decreto, « conservato lo spirito dell'originaria disposizione del fondatore, risponda più degnamente ai bisogni dei tempi e alla progredita civiltà ». Si confermava il mutamento di denominazione del Collegio e nell'art. 1 del decreto si affermava: « Il Reale Collegio Asiatico di Napoli, riconosciuto ente morale d'istruzione pubblica, sotto la dipendenza del Ministero della Pubblica Istruzione, ha per scopo d'avviare e perfezionare negli studi linguistici quei giovani italiani e stranieri che intendono dedicarsi alle missioni cattoliche, ai consolati, ai commerci, alle esplorazioni scientifiche, all'insegnamento nelle regioni dell'Asia e ad altri uffici simili ». Erano previsti i seguenti insegnamenti linguistici: cinese, arabo, persiano, turco, indostano, giapponese, slavo-serbo, greco moderno.

Venne intanto sempre più emergendo l'impossibilità di conciliare le originarie finalità religiose con le nuove finalità civili e nazionali e si trascinò ancora a lungo un contenzioso giudiziario e amministrativo, che in più occasioni riecheggò nelle aule parlamentari. Infine la legge del 27 dicembre 1888, n. 5873, serie 3^a, presentata dal ministro Pasquale Stanislao Mancini, provvide a costituire il « Regio Istituto Orientale di Napoli », a fissarne gli scopi (« Oggetto dell'Istituto sarà l'insegnamento pratico di lingue vive dell'Asia e dell'Africa, e questo insegnamento potrà essere accompagnato da altri concernenti le condizioni attuali e storiche dei paesi stessi e le loro relazioni coll'Europa e soprattutto con l'Italia ») e a definirne con apposito Regolamento i programmi degli studi e l'ordinamento amministrativo (« I professori dell'Istituto sono pareggiati, rispetto allo stipendio, a quelli dell'Università »). Veniva nello stesso tempo tutelata la posizione amministrativa del preesistente personale ecclesiastico, che era anche ammesso — ove ne ricorressero le condizioni — ad insegnare nell'Istituto. La decisione dello Stato fu comunque accolta con ostilità dagli ambienti cattolici e il papa Leone XIII, nel natale del 1888, elevò una forte protesta, lamentando che non erano « rispettate nemmeno

le pie fondazioni destinate a portare in lontani paesi in un col nome italiano i benefici della fede ».

Questo nuovo assetto costituì una fase importante della vita dell'istituzione, anche se apparve ben presto inadeguato di fronte all'emergere di più complesse esigenze scientifiche e didattiche. Intanto nell'Istituto napoletano continuavano via via ad avvicinarsi i maggiori cultori italiani di studi orientali (basterà ricordare Giacomo Lignana e Michele Kerbaker), mentre proseguiva la discussione sulla necessità di dare all'Istituto una più convincente fisionomia e più ampie prospettive di attività scientifica e didattica. Anche Benedetto Croce sottolineò tale esigenza nel 1909 sulla rivista « La Critica ». Forte era la spinta a finalizzare l'Istituto alla formazione specializzata di quadri diplomatici e consolari, talché si avanzarono ipotesi di un collegamento organico col ministero degli Affari Esteri e di una diretta connessione — come poi temporaneamente avvenne — col ministero delle Colonie.

Nel secondo dopoguerra l'Istituto Universitario Orientale riprese con fervore la sua attività. Ricollegandosi alle illustri tradizioni e riattivandole con incisiva qualificazione, si venne via via definendo un più ricco quadro di interessi culturali. Sulla base di successivi riordinamenti legislativi, di cui fondamentale l'ultimo dell'agosto 1973, sono state confermate le peculiari caratteristiche dell'Istituto e se ne è promosso l'ulteriore sviluppo scientifico nel dinamico collegamento di ampi settori di ricerca e di didattica, in vista di feconde e motivate collaborazioni fra aree di studi orientali e di studi occidentali. L'Istituto si è così collocato a pieno titolo, con proprie inconfondibili peculiarità, nell'ordinamento universitario nazionale, articolandosi in una Facoltà di lettere e filosofia, in una Facoltà di scienze politiche e nella Scuola di studi islamici, che assicurano complessivamente il funzionamento di sette Corsi di laurea: Lettere (indirizzo classico e moderno), Filosofia, Lingue e letterature straniere (indirizzo europeo e orientale), Filologia e storia dell'Europa orientale (indirizzi: slavo, baltico, finnougriaco, sud-est europeo), Lingue e civiltà orientali (sezioni: Estremo Oriente, Vicino e Medio Oriente, Africa), Scienze politiche (indirizzi: politico-internazionale, storico-politico, Europa orientale, Oriente), diploma di laurea in Studi islamici. Ora l'Istituto si accinge a strutturarsi, sperimentalmente, in sette Dipartimenti (Studi asiatici, Studi dell'Europa orientale, Mondo classico e Mediterraneo

antico, Africa e paesi arabi, Filosofia e Politica, Studi letterari e linguistici occidentali, Scienze sociali).

L'Istituto Universitario Orientale intende cogliere l'occasione delle sopra ricordate ricorrenze per avviare un programma organico di ricerche e di studi che, muovendo dalla ricostruzione delle interessanti vicende del « Collegio de' Cinesi » e del suo fondatore, nonché delle successive fasi storiche dell'istituzione, si indirizzino poi soprattutto ad approfondire, in tutti i suoi aspetti, la conoscenza dell'Oriente in Italia nel Settecento e nell'Ottocento.

La giovinezza e la vocazione missionaria del Ripa sono strettamente connesse a momenti e figure importanti della vita religiosa e culturale napoletana: in particolare al « quietismo » e al P^e Antonio Torres. E le esperienze del Ripa si incrociano con la questione dei « riti cinesi »: una complessa controversia che percorse l'Europa tra la seconda metà del Seicento e il primo Settecento, implicando problemi teologici, rivalità fra ordini religiosi e interessi in Oriente degli Stati europei. Per oltre mezzo secolo l'intricata vicenda alimentò in Europa vivaci polemiche di grande rilievo religioso (si ripresentò tra l'altro il contrasto fra rigorismo giansenista e flessibilità gesuitica), ma con vaste ripercussioni sul terreno filosofico, politico, antropologico ed artistico. Si aprì un inquietante confronto tra le tradizioni europee e la raffinata civiltà cinese, di questa si approfondì la conoscenza e tutto ciò concorse non poco al sorgere di un'atmosfera preilluministica. La Chiesa intervenne a un certo punto con decisione e inviò una missione apostolica nell'impero della Cina e nei regni delle Indie orientali guidata dal card. Maillard de Tournon, alla cui morte a Macao (8 giugno 1710) fu presente Matteo Ripa, che svolse negli anni successivi ruoli non secondari, come si ricava dai suoi scritti editi ed inediti. La stessa fondazione del « Collegio de' Cinesi » può in qualche misura considerarsi una risposta concreta alla controversia.

È fin troppo noto per quanti aspetti il secolo dei Lumi sia debitore di molti e vari influssi alle culture orientali e lungo questa linea di interessi si aprono quindi ricche prospettive di ricerca su temi e problemi via via determinati, riguardanti i rapporti italiani ed europei con le diverse aree e culture del mondo orientale nel corso del sec. XIX. Si è quindi previsto di dar vita a un'apposita collana editoriale, che dovrà presentare i risultati di un lavoro

non certo di breve periodo e per il quale si auspica di potersi avvalere di ampie e qualificate collaborazioni.

Un'iniziativa immediata è quella della ristampa dei tre tomi della *Storia della Fondazione della Congregazione e del Collegio de' Cinesi scritta dallo stesso fondatore Matteo Ripa e de' viaggi da lui fatti*, Napoli, Dalla Tipografia Manfredi, 1832. Si tratta di un'opera ormai divenuta rara, documento ricchissimo di dati biografici e storico-culturali, che si colloca con propria originalità nel diffuso genere di 'storie delle missioni'. È anche in programma un'ampia ricognizione di fonti e documenti in archivi e biblioteche, a cominciare da Napoli; ma molti materiali sono da ricercare nella Biblioteca apostolica vaticana, nell'Archivio segreto pontificio, nell'Archivio della Congregazione de Propaganda Fide, nell'Archivio generale della Compagnia di Gesù, alla Casanatense e alla Corsiniana di Roma, agli Archivi generali di Parigi, agli Archivi di Madrid, all'Archivio dell'archidiocesi di Hankow, oggi custodito presso la Curia generalizia dei Frati minori di Roma. È quindi da prevedere un lungo e complesso lavoro di classificazione e di catalogazione, che darà luogo alla pubblicazione di repertori e di raccolte di documenti di più rilevante importanza.

Mario Agrimi

LA COMPOSIZIONE DEL RACCONTO IN HORACIO QUIROGA

0.0. « Todavía no está de moda releer a Quiroga y eso proporciona a nuestra época una no desdeñable ventaja: la de practicar una crítica a salvo de las adherencias minuciosas, a veces entorpecedoras, que provienen de la efervescencia unánime alrededor de un escritor »¹. Nei quindici anni che sono seguiti all'articolo in cui Nicolás Bratosevich faceva queste affermazioni sono stati scritti due libri notevoli su Quiroga: il primo è uno studio di Bratosevich stesso e riguarda lo stile dei racconti²; il secondo è un'antologia critica, curata da Angel Flores, che raccoglie molte pagine tratte dagli scritti più autorevoli su Quiroga pubblicati tra il 1950 e il 1970³. Non vi sono state revisioni o rivalutazioni della sua opera, né se ne prevedono in un prossimo futuro. Quiroga è uno di quegli scrittori che non passano per le riletture o le riproposte, perché, come Poe, continuano ad avere un pubblico di lettori che sollecita interesse negli editori. Pertanto, l'unico fenomeno che, in tal senso, conosce la sua opera è quello delle riedizioni che si susseguono ininterrottamente. Quiroga non è tornato né tornerà di moda perché non lo è mai stato. Neppure è un Macedonio Fernández o un Felisberto Hernández che hanno bisogno di essere rispolverati o riscoperti. Macedonio e Felisberto sono stati dei precursori, il loro tempo era il futuro. Quiroga è un classico; lo è sin dal tempo in cui scriveva; e, in quanto tale, la sua opera non ha un tempo che gli appartenga più di un altro. Quiroga è un classico nel senso in cui lo è un Borges, che può essere più o meno letto, più o meno edito, più o meno studiato, più o meno seguito, più

¹ Nicolás Bratosevich, *Horacio Quiroga o la efectividad del mito*, Buenos Aires, « Sur », Nov.-Dic. 1969, p. 49.

² Nicolás Bratosevich, *El estilo de Horacio Quiroga en sus cuentos*, Madrid, Gredos, 1973.

³ Angel Flores, *Aproximaciones a Horacio Quiroga*, Caracas, Monte Avila, 1976.

o meno amato, ma è e sarà sempre presente nella coscienza degli scrittori, dei critici e dei lettori dell'America Latina contemporanea.

0.1. Come Borges, Quiroga è un maestro. E un maestro in letteratura è un maestro di forme letterarie. E un maestro di forme letterarie è, nel sistema letterario in cui opera, l'iniziatore di un processo che sarà poi sviluppato da seguaci e continuatori che accoglieranno la sua lezione. Quiroga rompe con consuetudini ormai sterili, senza negare il patrimonio di tutte le forme originali che lo hanno preceduto nel genere racconto; e apre nuove prospettive all'espressione letteraria, nel genere prescelto, senza dover attendere, per essere riconosciuto e seguito, tempi futuri (nei quali sarebbe un'altra cosa, e una cosa che apparterebbe ai rispolveratori e ai riscopritori).

Se le forme originali precedenti non si trovano nel patrimonio letterario nazionale, il vero maestro le cerca dovunque siano o dovunque sia possibile trovarle, perché sa che in letteratura non hanno alcun valore i principi nazionalistici. Come Borges si volgerà alla letteratura inglese o nordamericana, ma anche a quella orientale o antico-norvegese, così Quiroga si volge a Poe, e non per imitarlo (come è stato troppo spesso e troppo frettolosamente affermato) ma perché Poe è il racconto moderno. E non si volge solo a Poe, ma al racconto di ogni tempo e paese, che Quiroga considera come una cosa sola: « Los cuentos chinos y persas, los grecolatinos, los árabes de las *Mil y una noche*, los del Renacimiento italiano, los de Perrault, de Hauffmann, de Poe, de Mérimée, de Bret Harte, de Verga, de Chejov, de Maupassant, de Kipling todos ellos son una sola y misma cosa en su realización. Pueden diferenciarse unos de otros como el sol y la luna. Pero el concepto, el coraje para contar, la intensidad, la brevedad, son los mismos en todos los cuentistas de todas las edades »⁴.

L'acquisizione di forme letterarie al di fuori del mondo culturale specifico nel quale si opera non significa, di per sé, allontanamento da questo mondo culturale. Come Borges, Quiroga è prima di tutto scrittore, poi sudamericano, poi argentino o uruguayano, e non l'inverso, perché la letteratura non è innanzitutto uruguayana,

⁴ Horacio Quiroga, *La retórica del cuento*, in H. Q., *Sobre literatura*, tomo VII, Montevideo, Arca, 1970, p. 116.

poi sudamericana, e poi letteratura: la letteratura possiede prima di tutto forme letterarie, poi una lingua, e poi una nazionalità.

0.2. Come ogni maestro venerabile Quiroga doveva essere 'ucciso' dalla generazione a lui seguente. Tale compito però non poteva essere realizzato da un Guillermo de Torre, il quale, confondendo forme della lingua e forme della letteratura, negli anni Cinquanta affermava che Quiroga aveva composto la propria opera con un uso della lingua incorretto e impuro⁵ (provocando una levata di scudi in difesa di Quiroga e contro il 'casticismo' castigliano la cui eco è durata a lungo). Quiroga poteva essere 'ucciso' ad opera dei suoi stessi seguaci o continuatori. Un maestro 'muore' quando un altro prende il suo posto continuando l'opera da lui cominciata; per poi rinascere, quando il successore viene a sua volta soppiantato da un nuovo maestro, e 'vivere', insieme a tutti gli altri maestri che lo hanno preceduto, illuminato da una luce storica che non potrà più essere spenta. È questa una circostanza che ricorre nella storia del racconto occidentale sin dalla sua nascita, e che si ritrova anche nella letteratura ispanoamericana: Quiroga, Borges e Cortázar costituiscono le tre tappe magistrali del racconto ispano-americano contemporaneo. Quando Quiroga pubblica il suo ultimo libro di racconti, *Más allá*, nel 1935, Borges pubblica il suo primo: *Historia universal de la infamia*. Quando, nel 1951, Cortázar pubblica il suo primo libro di racconti, *Bestiario*, Borges ha già scritto i racconti che lo avevano imposto come il nuovo maestro del 'cuento': la sostituzione forse è cominciata in quella data, e quasi certamente si è conclusa da almeno un decennio.

Se la nostra ipotesi sulla traiettoria storica del 'cuento' non è sbagliata, resta motivata l'esigenza di studiare Quiroga quale primo maestro del racconto ispano-americano contemporaneo, e su basi strettamente formali. Poiché riteniamo, inoltre, che il 'cuento' ispano-americano contemporaneo sia lo stadio storico più recente del racconto occidentale, dopo essere rimasto per cinque secoli in Europa ed essere passato in Nordamerica nel secolo scorso, l'esigenza di studiare il racconto di Quiroga acquista un

⁵ Horacio Quiroga, *Cuentos escogidos*, prol. de Guillermo de Torre, Madrid, Aguilar, 1950.

significato che supera i limiti di una letteratura settoriale, giacché è proprio negli anni in cui opera Quiroga che si va preparando il terreno per uno sviluppo del 'cuento', sviluppo che determinerà il passaggio del racconto occidentale nell'America del Sud. Naturalmente per 'racconto occidentale' intendiamo non già la produzione della narrativa breve nei diversi paesi dell'Occidente, ma le punte più evolute del genere, quelle che introducono forme innovative che influenzano, direttamente o indirettamente, intere generazioni di scrittori. E diciamo che il racconto occidentale passa dall'Europa al Nord-america quando tali forme innovative si susseguono per più generazioni in una stessa area geografico-culturale.

0.3. Uno studio sul racconto di Quiroga, mirante a cogliere gli elementi formali che ne compongono la costruzione, allo scopo di conoscerne il funzionamento e l'organizzazione, deve necessariamente operare su un numero limitato di testi presi a campione. Nel nostro caso la campionatura è costituita da nove testi, e tale numero ci è sembrato il minimo sufficiente per questo lavoro che non vuole porsi come uno studio che abbracci l'intera opera narrativa di Quiroga. La scelta dei testi, che comprende soprattutto racconti inclusi in *Cuentos de amor, de locura y de muerte*, è inevitabilmente arbitraria, come ogni scelta. Sono, tuttavia, tra i racconti più celebri, studiati e antologizzati di Quiroga, e, nel complesso, si possono ritenere tra quelli maggiormente esemplari del suo narrare breve.

L'analisi descrittiva di ciascun racconto prenderà in esame prima la *storia* e poi il *discorso*, secondo l'ormai classica distinzione di Todorov⁶; e sarà divisa in tre momenti che coincidono, in parte, con la ugualmente classica distinzione di Barthes in *funzioni, azioni e narrazione*⁷. Lo studio si concluderà con un quarto momento in cui si considereranno i risultati dell'analisi in quegli aspetti che riteniamo più interessanti e sui quali maggiormente si sono soffermate le teorie sul racconto, che saranno messe a confronto tra di loro e con i risultati dell'analisi.

⁶ Tzvetan Todorov, *Le categorie del racconto letterario* in AA. VV., *L'analisi del racconto*, Milano, Bompiani, 1969, pp. 227-270.

⁷ Roland Barthes, *Introduzione all'analisi strutturale dei racconti*, in AA. VV., *L'analisi del racconto*, cit., pp. 5-46.

1.0. Dopo che avremo specificato l'avvenimento di ogni racconto, che è sempre unico (nel senso che in ognuna di queste storie succede un solo fatto fondamentale), procederemo all'esame degli eventi che lo compongono. La scomposizione del racconto in parti, dato il carattere di questo lavoro, dovrà necessariamente limitarsi alle gradi unità narrative, senza giungere alle porzioni minime non scomponibili. Le unità narrative nelle quali divideremo il racconto saranno pertanto le *sequenze*, senza procedere alla suddivisione in *nuclei, catalisi, indizi, informanti* (nella terminologia proposta da Barthes)⁸ o in *motivi legati, motivi liberi, motivi dinamici, motivi statici* (nella vecchia terminologia di Tomaševskij)⁹. La *sequenza* (serie logica di nuclei uniti da una relazione di solidarietà)¹⁰ è qui intesa come un insieme che forma un segmento narrativo compiuto¹¹. Essendo difficile, o comunque controverso, stabilire quando un segmento narrativo sia compiuto, noi abbiamo adottato il criterio di considerarlo tale quando esaurisce un'azione di un personaggio o di un agente, oppure quando esaurisce un tratto della narrazione separato dall'operato dei personaggi o degli agenti (descrizione, digressione, riassunto, commento, ecc.)¹². In tal senso ognuno dei racconti presi in esame viene ad essere costituito dalla concatenazione di non più di una diecina di sequenze (che ricordano, in parte, i micro-racconti che compongono ogni racconto secondo il 'modello triadico' di Bremond, ma senza individuare i tre elementi obbligatori nei quali si suddivide ogni micro-racconto)¹³. Esamineremo quindi l'organizzazione e la distribuzione delle sequenze, e come sono relazionate tra loro.

⁸ Ibidem, pp. 17-22.

⁹ Boris Tomaševskij, *La costruzione dell'intreccio*, in Tzvetan Todorov (a cura di), *I formalisti russi*, Torino, Einaudi, 1968, pp. 305-350.

¹⁰ Roland Barthes, *Introduzione all'analisi strutturale dei racconti*, cit., p. 25.

¹¹ Per Greimas la *sequenza* è una unità autonoma del discorso (narrativo): « Unité du discours (...) autonome, susceptible de fonctionner comme un récit, mais pouvant également se trouver intégrée, comme une de ces parties constitutives. » (A.J. Greimas, *Du sens*, Paris, Seuil, 1970, p. 253).

¹² Sul limite della *sequenza* e sul numero delle proposizioni che la compongono cfr. Tzvetan Todorov, *Poétique*, Paris, Seuil, 1973, pp. 77-85.

¹³ Claude Bremond, *Le message narratif*, « Communications », n. 4, Paris, 1964.

Della serie di passaggi da una situazione all'altra di cui è composta la storia sottolineeremo i tre momenti che Tomaševskij denomina *esordio* (l'insieme degli eventi che turbano una situazione di equilibrio), *scioglimento* (situazione finale di conciliazione che non provoca alcun movimento ulteriore), *Spannung* (laddove la tensione raggiunge il suo più alto grado prima dello scioglimento)¹⁴. Sottolineeremo anche l'elemento *sorpresa*, quando questo caratterizza il finale del racconto, e la *suspense*, quando il finale comporta un certo grado di anticipazione.

Considereremo, inoltre, il rapporto tra il tempo della storia e il tempo del discorso e la relazione tra il tempo della lettura e il tempo della storia (utilizzando, in parte, la terminologia proposta da Genette: *ordine, durata, frequenza; analessi, prolessi, sommario, pausa, ellissi, scena*)¹⁵.

1.1. *El hombre muerto*¹⁶. Un uomo, mentre va a distendersi sull'erba dopo una mattinata di lavoro, scivolando cade sul proprio 'machete' che lo trafigge mortalmente. L'avvenimento è quello che vive quest'uomo durante la mezz'ora che intercorre tra l'incidente, che lo immobilizza sull'erba, e la sua morte.

Il racconto è composto da cinque sequenze. La sequenza iniziale contiene l'esordio, costituito dall'incidente, ed è immediatamente seguita da una sequenza-commento del narratore sulla morte. La penultima sequenza dà una sensazione di movimento del personaggio: l'uomo si allontana (con la mente) e vede sé stesso, disteso sull'erba, come l'anima che abbandona il corpo. Lo scioglimento è dato nella sequenza finale, col cavallo che sembra accorgersi della morte del padrone. Il monologo indiretto del personaggio forma il corpo del racconto e ne occupa il maggiore spazio narrativo: una macro-sequenza racchiusa da quattro sequenze di minore portata.

Il tempo della storia è della durata complessiva di mezz'ora, e non è uniformemente distribuito lungo l'arco del racconto: la sequenza-commento comporta, rispetto alla storia, il trascorso di due secondi, mentre durante la sequenza che precede la morte il

¹⁴ Boris Tomaševskij, *La costruzione dell'intreccio*, cit., pp. 313-314.

¹⁵ Gérard Genette, *Figure III*, Torino, Einaudi, 1976.

¹⁶ Pubblicato nel 1920 e inserito in *Los desterrados*, Buenos Aires, Babel, 1926.

tempo scorre per quindici minuti. Tutto il racconto è segnato da una continua notazione del tempo. La precisione dello scorrere dei minuti svolge la funzione di sottolineare un tempo di chi sta per morire e vive ogni istante di questo processo: si tratta della mezz'ora più significativa e grave della vita del personaggio.

1.2. *A la deriva*¹⁷. Le ultime ore di un uomo che, colpito incidentalmente a morte dal morso di un serpente velenoso, cerca di salvarsi con i mezzi e la forza di cui può disporre.

Il racconto è composto da sei sequenze. La prima contiene anche l'esordio della storia: l'uomo viene morso dal serpente. Lo scioglimento non è contenuto in una sequenza specifica ma è uno dei nuclei di cui è composta la sequenza finale; tale nucleo è la frase « Y cesó de respirar »¹⁸. Lo scioglimento giunge come una conseguenza naturale dell'intero racconto. Vi è quindi, un notevole grado di anticipazione che dona al racconto una certa 'suspense'.

Il tempo è lineare, segue l'ordine cronologico. Tra una sequenza e l'altra intercorre qualche ora del tempo della storia, e lo spazio narrativo è pressoché uguale in ogni sequenza. L'intero tempo della storia dura sei ore circa, dalla tarda mattinata al tramonto: sei momenti successivi, ininterrotti e gradualmente, cui corrispondono sei movimenti del personaggio, compresi tra il morso del serpente e l'ultimo respiro.

La penultima sequenza contiene accenni sul Paraná e le sue rive. Sarebbe una descrizione ma non lo è: è espressa l'ora in cui il Paraná è tale nel suo movimento; e la constatazione risulta funzionale allo stato del personaggio e alla storia, nel senso che manifesta silenzio, solitudine e morte nella bellezza contrastante del tramonto. Mentre non viene descritto il Paraná in sé, il tempo della storia non si ferma, la narrazione non soffre alcuna pausa¹⁹.

¹⁷ Pubblicato nel 1912 e inserito in *Cuentos de amor, de locura y de muerte*, Buenos Aires, Imprenta Mercatali, 1917.

¹⁸ Horacio Quiroga, *Cuentos de amor, de locura y de muerte*, Buenos Aires, Losada, 13^a ed., p. 63.

¹⁹ Nella segmentazione della storia di questo racconto Saul Yurkievich individua « cinco escenas y dos cuadros ». I 'cuadros', descrizioni intercalate nelle 'escenas' (quella sul Paraná; e l'altra situata nella sequenza finale: « El cielo, al poniente, se abría ahora en pantalla de oro, ... »), sarebbero unità narrative

1.3. *la miel silvestre*²⁰. La morte di un giovane divorato da formiche carnivore nella selva subito dopo aver mangiato del miele silvestre avente proprietà narcotiche.

Il racconto è composto da sette sequenze. La prima è estranea alla storia, riguarda un ricordo familiare del narratore che, avendo una certa affinità con la storia che sarà raccontata, svolge una funzione introduttiva ad essa. La successiva è l'esordio, consistente nella volontà del personaggio di interrompere una vita di studio e di comodità con forti emozioni da vivere nella selva. La sequenza finale contiene lo scioglimento e una spiegazione del narratore sullo strano fenomeno che ha permesso alle formiche di divorare il giovane. Compresa fra queste tre sequenze è l'avventura del giovane, disposta in altre quattro che gradualmente conducono il personaggio alla morte: il primo giorno il padrino che lo ospita lo mette in guardia sulla foresta; la notte seguente c'è un'invasione di formiche carnivore che vengono allontanate dalla casa del padrino con la creolina; il terzo giorno il giovane percorre la foresta, trova del miele e lo mangia; immobilizzato dall'effetto del miele, un'altra colonia di quelle stesse formiche lo assale e lo divora.

Il tempo della storia è cronologico ma diversamente distribuito nelle sette sequenze. La prima è un brevissimo racconto che precede il racconto. La seconda, che spiega come il personaggio giunge alla decisione del viaggio, contiene diversi tempi narrativi. Nelle tre successive vi è coincidenza fra il tempo della storia, che scorre per un giorno in ciascuna, e il tempo del discorso. Nella penultima, che narra l'incidente del miele, vi è un effetto di rallentamento rispetto alle precedenti: il tempo del discorso è pari alle precedenti ma nella storia il tempo dura qualche ora. La sequenza

minori differenti dalle 'escenas' che sono segmenti dell'azione (Saul Yurkievich, *A la deriva*, in Angel Flores, *Aproximaciones a Horacio Quiroga*, cit., pp. 222-223).

Secondo noi i 'cuadros' sono momenti narrazionali che integrano l'azione e, in quanto tali, non si dovrebbero distinguere dalle sequenze in cui sono inseriti. Yurkievich stesso, quando più oltre analizza lo spazio, sembra affermare la stessa cosa ma a livello del significato e non a quello del significante, cioè, non è più il 'cuadro' ma il suo contenuto a integrare l'azione: « Pero es la naturaleza que se ve objetivamente en el cuadro primero, la que gravita sobre la acción, la que aniquila al hombre y determina el desenlace del relato » (Ibidem, p. 225).

²⁰ Pubblicato nel 1911 e inserito in *Cuentos de amor, de locura y de muerte*.

finale, molto breve, giunge dopo un'ellissi in cui trascorrono due giorni e narra il momento in cui il padrino trova lo scheletro.

1.4. *El hijo*²¹. Un padre vedovo va a cercare nel bosco l'unico figlio che tardava a rientrare dalla caccia; lo trova morto, incidentalmente ucciso dal suo stesso fucile, e impazzisce.

Il racconto è formato da nove sequenze. La prima entra subito nell'azione; la seconda descrive il figlio e il tipo di caccia che questi usava praticare; la terza è una sequenza-riassunto che narra la vita di un padre timoroso per l'incolumità del figlio. L'esordio segue queste tre: è la breve sequenza in cui il padre ode il colpo partito dal fucile del figlio²². Seguono le quattro sequenze, che formano il corpo del racconto, nelle quali il padre cerca il figlio nel bosco. La sequenza finale, staccata graficamente dal resto del racconto, non è lo scioglimento, che risiede nella precedente, ma la spiegazione del narratore che il padre era impazzito. Il finale è a sorpresa. Infatti, se il lettore è preparato alla disgrazia del figlio, per cui il racconto comporta un certo grado di anticipazione, non lo è quando apprende che, in seguito a ciò, il padre impazzisce. È questo uno dei casi in cui sorpresa e 'suspense' non si escludono ma funzionano insieme.

Delle nove sequenze cinque sono quelle d'azione. Il tempo della storia ha una durata di cinque ore, dalle 10 alle 15, e scorre progressivo in queste cinque sequenze. La distribuzione è regolare: in ciascuna sequenza d'azione il tempo della storia trascorre per un'ora circa. E anche qui, come in *El hombre muerto* e *A la deriva*, si tratta di un tempo registrato in funzione dello stato psicologico del personaggio: sono le cinque ore più drammatiche della vita di questo povero padre.

²¹ Pubblicato nel 1928 e inserito in *El más allá*, Montevideo-Buenos Aires, Ed. Sociedad Amigos del Libro Rioplatense, 1935.

²² Riteniamo che sia questo l'esordio non tanto perché nella sequenza finale si saprà che quel colpo era l'incidente mortale, quanto perché quest'evento, che è un preciso indizio, sarebbe altrimenti del tutto immotivato nell'economia del racconto. Jaime Alazraki, invece, vede l'esordio nella sequenza iniziale: « Desde el momento en que el hijo sale de la casa con la Saint-Etienne 16, comienza la agonía del padre » (Jaime Alazraki, *Relectura de Horacio Quiroga* in AA. VV., *El cuento hispanoamericano ante la crítica*, Madrid, Castalia, 1973, p. 68). Da un punto di vista logico la constatazione di Alazraki è giusta, lo è meno se la si considera da una logica interna al racconto: nel racconto il padre appare sereno fino all'ora in cui il figlio sarebbe dovuto tornare.

1.5. *La gallina degollada*²³. Quattro fratelli spastici, trascurati dai genitori dopo la nascita della sorellina normale, uccidono questa come hanno visto fare alla loro domestica con una gallina.

Il racconto è composto da sette sequenze. La sequenza iniziale è una presentazione dei quattro ragazzi spastici e dello scenario in cui si svolgerà la storia. La seconda riassume la sventurata vicenda della coppia che li aveva generati. La terza prosegue l'analisi soffermandosi sulle reciproche accuse della coppia per i figli. Nella quarta si va avanti col passato raccontando della nascita di una bambina normale. La quinta si riallaccia alla situazione iniziale e narra di una indigestione della bambina che tiene in ansia i genitori che temono il peggio. Nella sesta gli spastici osservano la domestica che sgozza una gallina. La sequenza finale contiene la *Spannung* (quando la bambina si arrampica sul muro di cinta osservata dai fratelli) e lo scioglimento (l'uccisione della sorellina come hanno visto fare alla domestica con la gallina). L'esordio è dato nella seconda sequenza e consiste nella meningite che colpisce il primogenito. Lo scioglimento costituisce un finale a sorpresa, giacché non vi è nulla precedentemente che lo faccia supporre; l'uccisione della gallina ne è l'indizio, ma questo si rivela tale solo dopo che accade la tragedia.

Questo racconto presenta diversi tempi narrativi. Nella sequenza iniziale, in cui viene data la situazione del racconto, vi è un tempo iterativo: una singola rappresentazione discorsiva di molti momenti della storia. Nelle tre successive l'ordine temporale è anacronico di tipo retrospettivo. Nelle altre tre, storia e discorso hanno lo stesso ordine. Riguardo alla durata vi è una grande differenza tra i due gruppi di sequenze: nel primo sono riassunti dodici anni di matrimonio della sfortunata coppia; nel secondo sono narrati i fatti di un paio di giorni di vita domestica. Mentre il tempo di lettura è pressoché uguale nei due gruppi.

1.6. *Los cazadores de ratas*²⁴. La morte di un serpente a sonagli ucciso da un uomo e quella del figlioletto di questo ucciso dal morso di un altro serpente, che formava coppia con quello

²³ Pubblicato nel 1909 e inserito in *Cuentos de amor, de locura y de muerte*.

²⁴ Pubblicato nel 1908 e inserito in *El salvaje*, Buenos Aires, Soc. Cooperat. Edit. Limit., 1920.

ucciso. Sono due eventi che, anche se si svolgono in tempi separati, si presuppongono l'un l'altro in modo da costituire un unico fatto inscindibile; sono, cioè, due aspetti di una stessa vicenda che si compone di due momenti consequenziali.

Il racconto è composto da cinque sequenze. La sequenza iniziale coincide interamente con l'esordio della storia: una giovane coppia di coloni, misurando il terreno in cui vive una coppia di serpenti che li osserva con preoccupazione, progetta il loro 'rancho'. La sequenza finale contiene il grado più alto della tensione (la femmina 'cascabel' morde il bambino temendo che l'avvicinarsi di questo fosse mortale per lei come era stato per il compagno l'avvicinarsi del padre) e lo scioglimento (la morte del bambino). Le altre tre costituiscono il corpo del racconto: l'installarsi della famiglia con la costruzione del 'rancho'; la difficile convivenza delle due coppie; la scoperta e l'uccisione del maschio 'cascabel'.

Il tempo della storia si accorda con lo schema sequenziale del racconto. Nella sequenza iniziale e in quella finale il tempo della storia ha una durata di qualche ora, in quelle centrali la durata è di giorni e il tempo del discorso è più breve che nelle altre due.

1.7. *La insolación*²⁵. Tentativo disperato ma vano di cinque cani di salvare il loro padrone dalla morte per insolazione del qual fatto essi avevano avuto preveggenza il giorno avanti, scorgendo nei vapori dell'intenso caldo il fantasma del loro padrone. Anche qui, la morte del padrone, il tentativo dei cani per salvarlo e la preveggenza del suo fantasma non sono tre avvenimenti che compongono la storia, ma tre momenti dello stesso e unico avvenimento.

Il racconto è formato da dieci sequenze. Nella prima sono presentati Jones e la sua 'chacra'. Il caldo, in rapporto coll'avanzare del sole, cresce progressivamente e raggiunge il suo massimo nella quarta sequenza, che contiene l'esordio consistente nella prima apparizione della morte nelle sembianze dello spettro di Jones che guarda i cani. Segue poi il corpo del racconto: i cani piangono durante la notte; l'indomani Jones manda un 'peón'

²⁵ Pubblicato nel 1908 e inserito in *Cuentos de amor, de locura y de muerte*.

a prendere un bullone; il 'peón' torna a mani vuote forzando il cavallo che per il caldo muore (i cani che hanno visto qualche momento prima lo spettro del cavallo pensano che la morte si sia accontetata di esso); Jones va personalmente a prendere il bullone. La penultima sequenza contiene la *Spannung* (quando Jones, ormai prossimo al rientro, comincia a sentirsi male e procede lentamente) e lo scioglimento (i cani non riescono a evitargli l'incontro con la Morte). La sequenza finale è un resoconto riasuntivo della fine che fanno i cani dopo la morte del loro padrone. Non vi è sorpresa nello scioglimento. Tutti i motivi del racconto sono organizzati in un procedere progressivo e graduale verso il finale. Il corpo del racconto, che va dall'esordio allo scioglimento, è racchiuso da tre sequenze introduttive e una sequenza finale²⁶.

Il tempo segue l'ordine cronologico. L'inizio di molte sequenze è segnato da una espressione che indica l'ora e la posizione del sole. Sebbene la durata del tempo sia diversa da una sequenza all'altra, vi è una certa uniformità, nel senso che in quasi tutte le sequenze trascorrono alcune ore della storia e il tempo di lettura è pressoché corrispondente. Solo nella penultima il tempo della storia è molto più breve del tempo del discorso (l'incontro tra Jones e la Morte si realizza in qualche minuto, mentre la sequenza che narra tale incontro è più lunga di tutte le altre), e ciò è dovuto al fatto che a questa sequenza viene data la massima attenzione, essendo il momento cruciale del racconto, e, perciò, vi è un notevole effetto di rallentamento.

Nelle tre sequenze introduttive ci sono motivi che potrebbero essere considerati nuclei descrittivi anziché narrativi. Ma nessuno di questi nuclei è una vera descrizione; tali nuclei non sono pause della storia, ma entrano tutti nel funzionamento dinamico degli

²⁶ Secondo Edelweis Serra questo racconto sarebbe composto da tre sequenze, le quali coinciderebbero con i tre eventi pilastri, e tutte le peripezie ad essi connessi, che reggerebbero la struttura della storia: la prima apparizione della Morte nelle sembianze di Jones; la seconda apparizione nello spettro del cavallo; la terza apparizione in cui la Morte incontra Jones (Cfr. Edelweis Serra, *Tipología del cuento literario*, Madrid, Cupsa Editorial, 1978, pp. 58-67). La studiosa rilascia, in questa occasione, anche una definizione di *sequenza* che, sinceramente, non abbiamo capito: «La transmisión del suceso describe una parábola en tres secuencias, entendiendo por *secuencia* una unidad narrativa, cuya articulación configura la estructura insular del cuento» (Idem, p. 59).

eventi: il caldo, l'ora, il sole, l'ambiente, il paesaggio sono dotati di continui mutamenti che costituiscono movimenti partecipativi degli eventi.

1.8. *El almohadón de plumas*²⁷. La morte di una giovane sposa a causa di una inspiegabile anemia, che alla fine si scopre dovuta a uno strano insetto che, annidato nel cuscino, ogni notte le succhiava il sangue.

Il racconto è formato da nove sequenze. Le prime tre sono progressivi avvicinamenti al fatto della storia, e sono rispettivamente: un resoconto dei primi tre mesi di matrimonio tra Alicia e Jordán; una descrizione della casa di Jordán in cui i due vanno a vivere; un attacco d'influenza in Alicia che dura a lungo. Segue la sequenza che contiene l'esordio: Alicia sviene e non si alzerà più dal letto. Nelle tre sequenze successive viene narrato il decorso della malattia che conduce progressivamente Alicia alla fine. Lo scioglimento è costituito dalla penultima sequenza, dove Jordán scopre l'insetto nel cuscino. La sequenza finale è una spiegazione del narratore sulla morte di Alicia e una informazione sullo strano insetto che l'avrebbe provocata. Se alla morte di Alicia si giunge con progressione graduale, lo scioglimento è una sorpresa totale, perché non vi è alcun elemento che possa minimamente far pensare a un fatto del genere. Si ripete in questo racconto lo schema sequenziale con un corpo narrativo, che va dall'esordio allo scioglimento, racchiuso da tre sequenze introduttive e una finale.

Il tempo segue l'ordine cronologico, e nella storia è distribuito in misura abbastanza uniforme durante l'intero racconto (nel senso che in ogni sequenza trascorre un tempo piuttosto lungo che va da molti giorni a qualche mese). A questa uniformità corrisponde una uniformità del tempo di lettura che è pressoché uguale in ogni sequenza. Fa eccezione anche qui la sequenza-scioglimento, dove il tempo del discorso è più lungo che altrove, mentre il tempo della storia è di pochi minuti, dovuto, anche qui, al fatto che questa sequenza costituisce il momento del racconto cui viene data maggiore attenzione e che viene espressa con un effetto di rallentamento.

²⁷ Pubblicato nel 1907 e inserito in *Cuentos de amor, de locura y de muerte*.

1.9. *El puritano*²⁸. L'irresistibile passione che soffrono l'una per l'altro un'attrice e un puritano sposato costringe entrambi al suicidio, prima lei poi lui. Divenuti ombre del cinema, possono così vivere il loro amore nello studio cinematografico dove sono conservate le pellicole di lei. Anche in questo racconto i due suicidi sono due momenti consequenziali di una stessa vicenda, e non sono due vite, due storie, due destini che s'incontrano.

Il racconto è composto da sette sequenze. Le prime due sono distinte anche graficamente e servono da introduzione al corpo del racconto; presentano, cioè, la situazione della storia che si sta raccontando: studio cinematografico dove gli attori morti tengono le loro 'tertulias' notturne; fantasmi dotati di una sopravvivenza cinematografica deambulano senza passioni né ricordi. La terza sequenza contiene l'esordio: agli attori morti si aggiunge una « stella » di Hollywood, dopo il suo suicidio dovuto al fatto che amava un uomo che non poteva corrisponderle, essendo un integro quacquero sposato. Nelle due sequenze successive si svolge la struggente passione tra l'uomo, che ogni sera non resiste alla tentazione di vederla sullo schermo, e lei, che lo osserva dallo schermo. Nella penultima sequenza, egli riesce a vincere la tentazione e torna in famiglia. La sequenza finale contiene lo scioglimento che giunge a sorpresa: i fantasmi dei due amanti appaiono finalmente abbracciati nello studio, perché lui s'è sparato un colpo alla tempia.

Nelle prime due sequenze il tempo è iterativo: ciò che nella storia si ripete ogni notte nel racconto viene espresso una sola volta. Nella terza sequenza vi è analessi, che riassume la vicenda amorosa tra la stella e il quacquero, con informanti sui due personaggi. Nelle sequenze successive il tempo segue l'ordine cronologico e, con durata variabile tra una sequenza e l'altra, scorre nella storia per poco più di un mese complessivamente.

2.0. Continuiamo l'analisi dei racconti occupandoci ora dei personaggi, che esamineremo in sé e nei loro rapporti con gli altri personaggi e con gli agenti del racconto. Saranno conside-

²⁸ Pubblicato nel 1926 e inserito in *El más allá*.

rati, cioè, sia nella loro caratterizzazione sia secondo il loro operato. L'individuazione degli agenti (che consideriamo distintamente dai personaggi) e dei loro rapporti con i personaggi è, forse, la parte più significativa dell'analisi di questo secondo livello del racconto. Si tenterà di individuare chi sia il soggetto del racconto e se vi sia o no un eroe.

L'azione è analizzata nelle grandi articolazioni che interessano l'intero racconto, e non negli atti minuti. Nel cercare la logica cui obbedisce la concatenazione delle azioni, seguiremo il suggerimento di Todorov laddove dice: « Il saper che una determinata successione di azioni dipende da questa logica ci consente di non cercarle una giustificazione diversa in seno all'opera. Anche se un autore non obbedisce a questa logica, noi dobbiamo conoscerla: la sua disobbedienza assume tutto il suo senso in rapporto appunto alla norma che tale logica impone ». ²⁹

Inseriamo in questo capitolo l'analisi dello spazio, perché nei racconti di Quiroga esso è un elemento morfologico che vediamo strettamente connesso allo studio dei personaggi e delle azioni.

2.1. *El hombre muerto*. Personaggio unico, senza nome, senza alcun contrassegno fisico, caratteriale né psicologico. Di lui viene detto il mestiere, che è sposato e che ha un bambino, che può avere un'età tra i trenta e i quaranta, che ha trasformato col proprio lavoro quotidiano terreni incolti. Con questi scarni dati il personaggio può essere un uomo qualunque. Ma non è un uomo qualunque. Non è 'un hombre' ma 'el hombre'. L'uso del dimostrativo — nella forma abbreviata '(a)quel' — toglie il personaggio da un indeterminato anonimo e generico e gli dona una specificità ben marcata, che gli deriva dalla specificità del racconto: egli è l'uomo di questo racconto.

Questo personaggio è unico ma non è solo, egli è per tutta la durata del racconto insieme col suo 'machete'. Se il 'machete' non è un personaggio, non è neppure un semplice strumento: è un agente che svolge una funzione importante durante tutto il racconto, è una figura fondamentale dell'azione ³⁰. Sul piano sim-

²⁹ Tzvetan Todorov, *Le categorie del racconto letterario*, cit., p. 239.

³⁰ Nell'analisi che José Etcheverry ha fatto di questo racconto — ricca di felici intuizioni che ci sono state molto utili — il 'machete' è ritenuto un perso-

bolico il 'machete' ha un duplice valore: è uno strumento di lavoro, anzi, 'lo' strumento per molti tipi di lavoro agricolo in America Latina, e accompagna l'uomo in tutto ciò che egli fa; è un'arma, uno strumento di morte che, convivendo costantemente con chi lo porta, è come se costui avesse sempre al suo fianco la compagnia minacciante della Morte.

La logica delle azioni è una lotta tra due forze antagoniste, una vitale, l'altra mortale³¹. Da una parte c'è 'el hombre' che svolge il lavoro quotidiano con il suo 'machete'; dall'altra c'è la Morte che, servendosi dello stesso 'machete', sta costantemente in agguato ed è pronta a colpire alla minima distrazione dell'uomo, alla minima occasione che le offre il caso o il fato. L'uomo, ormai 'morto', nulla può contro il 'machete' e contro la situazione; neppure muoversi egli può; e a nulla servirebbe gridare perché il 'machete' è penetrato troppo nel suo corpo perché egli possa in qualche modo salvarsi. La lotta si sposta allora all'interno dell'uomo, nella sua coscienza: tra la parte di sé che constata che egli è ormai inesorabilmente morto, e l'altra parte di sé che, filosofando, sia pure in maniera semplice, pensa che quanto gli sta accadendo sia in incubo³². In questa seconda fase

naggio, e sarebbe tale solo nella prima parte del racconto, fino a che l'uomo non cade e viene da esso trafitto, in seguito ritorna umile strumento. Etcheverry ritiene che anche il cavallo sia personaggio, mentre non lo sarebbero le altre figure umane che compaiono nel racconto (Cfr. José E. Etcheverry, *El hombre muerto* in Angel Flores, *Aproximaciones a Horacio Quiroga*, cit., pp. 269-276). Noi non riusciamo a distinguere, sul piano funzionale e su quello azionale, il cavallo dalle altre figure.

³¹ José Etcheverry osserva che l'agonia del 'hombre muerto' può essere intesa nel senso greco della parola: «agonía en cuanto lucha, pugna, combate»; e le armi di cui dispone l'uomo sono due: «la aludida persistencia de las cosas comunes (repasadas, una a una, como un intento — fallido — de aferrarse a ellas, a su cotidiana normalidad) (...) y una conciencia muy aguda del tiempo» (José E. Etcheverry, *El hombre muerto*, cit., p. 273).

³² M. A. Arango sottolinea questa lotta come una crisi psicologica determinata da un conflitto tra il reale (la constatazione che sta di fatto morendo) e l'irreale (il pensiero che possa trattarsi di un incubo): «Así esta segunda parte funciona como un conflicto entre lo real y lo irreal y en la siquis del hombre agonizante se torna una crisis psicológica. La resistencia del herido alcanza un clímax trágico, ya que él sabe lo que está ocurriendo, y se enfrenta a la realidad ineludible» (M. A. Arango, *Sobre dos cuentos de Horacio Quiroga*, «Thesaurus», tomo XXXVII, Bogotá, 1982, p. 160). Secondo noi, il rapporto reale/irreale nel racconto appare inverso: irreale è la morte dell'uomo; reale è, invece, la vita che

della lotta la parte della coscienza che non si è arresa all'evidenza della morte sembra vincere; infatti l'uomo muore senza ammetterlo. È come se la Morte avesse ragione solo di una parte del vitale che è nell'uomo.

Lo spazio forma quasi un tutt'uno col personaggio, ed è uno spazio ben delimitato da ogni lato: «A la izquierda, entrevé el monte y la capuera de canelas. No alcanza a ver más, pero sabe muy bien que a sus espaldas está el camino al puerto nuevo; y que en la dirección de su cabeza, allá abajo, yace en el fondo del valle el Paraná dormido como un lago»³³. Così circoscritto, è uno spazio chiuso. Il mondo che circonda l'uomo disteso sull'erba è anche l'Universo per lui. Lo spazio di questo racconto è quindi uno spazio mentale dell'uomo agonizzante che sa che tutto quanto lo circonda è lì ma non gli appartiene più. Se il mondo, quel mondo che egli aveva contribuito a rendere tale col suo lavoro, è lì, come tutti i giorni, e non svanisce insieme a lui, vuol dire che si tratta di un incubo e che egli non sta morendo. Se il mondo è percezione, mancando questa, perché manca la vita, esso non dovrebbe esistere. Se invece esiste, allora esiste anche lui. Il pensiero dell'uomo è semplice ma logico, e gli permette di dubitare che stia morendo, di credere che si tratti soltanto di un incubo.

2.2. *A la deriva*. C'è un unico personaggio. Della sua famiglia, della sua storia, del suo aspetto fisico e dello stato psicologico nulla ci viene detto dal narratore. Anche qui è indicato col dimostrativo '(aqu)el', che lo rende 'colui che è il protagonista di questo racconto'. Ciò determina una certa simbiosi tra questo personaggio e la storia raccontata. La sua natura è esclusivamente letteraria; fuori del racconto non esiste; il racconto è la sua identità. La caratterizzazione è data dalla condotta che ha rispetto all'incidente che gli è capitato, il quale non è un incidente ma è 'l'incidente' per il personaggio.

Altre figure del racconto, in qualità di agenti, sono la moglie, che è una semplice comparsa, e il 'compadre', che neppure com-

continua come ogni giorno. Reale e irreale sono categorie riferibili alla percezione dell'uomo e non a ciò che di fatto accade osservato dal di fuori del racconto.

³³ Horacio Quiroga, *Los desterrados*, Buenos Aires, Losada, 9ª ed., 1980, p. 71.

pare. Ma l'antagonista dell'uomo è la Morte. Essa assume prima le sembianze del serpente, poi quelle del veleno, quindi quelle del tempo. Anche il Paraná nelle due ultime sequenze, assumendo l'aspetto di un carro funebre o di una tomba per l'agonizzante, può essere visto come un agente complice della Morte³⁴.

La logica delle azioni è quella del duello, che assume aspetti diversi e crescenti. Lo sviluppo del racconto è lo sviluppo di questo duello tra una forza vitale e una forza mortale. Anche la tensione, che determina il ritmo del racconto, è uniformata al duello. Un serpente colpisce l'uomo con un morso mortale, l'uomo lo uccide. Il veleno avanza lentamente, l'uomo sottopone il proprio corpo a una strenua resistenza nel tentativo di sconfiggerlo. Da solo non può farcela, ricorre dunque ad un aiuto esterno che non riceve. Il veleno ha paralizzato tutto il suo corpo a tal punto che non sente più dolore, l'uomo crede che esso se ne stia andando. Il veleno lo ha ormai ucciso, l'uomo muore pensando ai conoscenti che vedrà al paese dove sta andando per farsi curare. Ma al paese giungerà cadavere trascinato dalla corrente, il cui tempo di scorrimento è molto più lento del tempo che impiega il veleno nel paralizzare il corpo. La Morte vince sul corpo dell'uomo, la volontà di vivere non è perdente perché l'uomo muore senza saperlo: la sua coscienza si spegne vivendo fino all'ultimo istante proiettata nel futuro.

Il Paraná costituisce il principale elemento spaziale di questo racconto, che ce lo presenta con tinte oscure, persino funeree: « El Paraná corre allí en el fondo de una inmensa hoya, cuyas paredes, altas de cien metros, encajonan fúnebremente el río. Desde las orillas, bordeadas de negros bloques de basalto, asciende el bosque, negro también. Adelante, a los costados, atrás siempre la eterna muralla lúgubre; en cuyo fondo el río arremolinado se precipita en incesantes borbollones de agua fangosa. El paisaje es agresivo y reina en él un silencio de muerte. Al atardecer, sin

³⁴ Per Saul Yurkievich, che ha lucidamente sottolineato di questo racconto la struttura della lotta tra l'uomo e una forza avversa, l'antagonista dell'uomo è la selva, che nella sua complessità unifica tutti gli elementi naturali del mondo 'misionero' ostili all'uomo (Cfr. Saul Yurkievich, *A la deriva*, cit., p. 224). Tale interpretazione, però, rinuncia a quel tanto di magico o di metafisico che noi crediamo presente in ogni racconto di Quiroga, anche se in questo è meno evidente che in altri.

embargo, su belleza sombría y calma cobra una majestad única »³⁵. Lo spazio è rispondente allo stato del personaggio. Il fiume è una trappola che non lo aiuterà a liberarsi del veleno. Quando l'uomo giunge alla fine, il Paraná, di colore oro per il tramonto, diventa una specie di maestoso veicolo funebre che trascina il morto lentamente e in assoluto silenzio³⁶.

2.3. *La miel silvestre*. I personaggi sono due, ma la storia riguarda uno solo; l'altro, il padrino che lo ospita a Misiones, è funzionale al personaggio Benincasa che è il soggetto del racconto. Nella sequenza iniziale compaiono due ragazzi, ma abbiamo già notato che questa sequenza è separata dalla storia (1.3.): appartiene al racconto ma solo a livello del discorso. Il soggetto del racconto è dotato di nome e cognome, ha un aspetto fisico ben definito, abitudini, professione; insomma, ci viene detto di lui abbastanza per offrirci una precisa idea della sua figura umana. Quello che si deduce dalla sua condotta nell'avventura che lo aspetta a Misiones non aggiunge gran che a quanto ci dice di lui il narratore nella seconda sequenza.

A Misiones Benincasa è atteso dall'agente antagonista, il cui incontro sarà fatale per il giovane 'contador público': 'la corrección', formiche carnivore che divorano tutto quello che incontrano nel loro cammino.

La logica delle azioni, pur obbedendo a un meccanismo simile a quello di altri racconti, è tuttavia alquanto diversa. Qui il personaggio sfida i pericoli della selva, ma non sospetta che ad accettare la sfida sia il supremo dei pericoli: la Morte. Benincasa cade di buon grado e senza alcun sospetto nella trappola che la

³⁵ Horacio Quiroga, *Cuentos de amor, de locura y de muerte*, Buenos Aires, Losada, 13ª ed., 1977, p. 62.

³⁶ Jaime Alazraki si è soffermato sull'elemento spaziale di questo racconto sottolineando le corrispondenze tra il Paraná e il protagonista; ma si spinge un po' troppo quando accosta la funzione che il fiume ha in questo racconto a quella dei cinque cani in *La insolación*, affermando che anche qui i cani accompagnano il protagonista nella sua peripezia e nel suo destino. (Jaime Alazraki, *Relectura de Horacio Quiroga*, cit., pp. 71-73). Tale accostamento è possibile solo vedendo nei cani di *La insolación* elementi del mondo 'misionero' al pari del Paraná, ma non se visti soltanto in quanto elementi della struttura letteraria: in *La insolación* i cani sono personaggio e, se seguono il loro padrone, è per cercare di impedire che egli si incontri con la Morte.

Morte gli tende utilizzando mezzi insoliti che sfruttano le debolezze del giovane. La ghiottoneria lo fa ingozzare di miele fornito di proprietà narcotiche; una volta disteso sull'erba 'la corrección' lo assale; a questo punto la paura di morire, perché egli pensa che il miele sia velenoso, lo paralizza. È come se la Morte, signora della selva, nell'accettare la sfida dell'imbelle 'contador' avesse voluto deriderlo con la più umiliante sconfitta: aggredito e divorato dal più piccolo animale della selva. Duello impari in cui l'umano, per essere lo sfidante, si eleva a grandezza quasi eroica, e in cui il vincitore appare eccessivamente impietoso nell'impiegare tanta crudeltà contro un giovane che si stava comportando come i due ragazzi tredicenni della sequenza iniziale.

L'ambito spaziale del racconto è la selva, che è rappresentata come un mondo intricato nel quale è facile entrare mentre risulta difficile uscire. La selva è una sorta di ragnatela piena di trappole, e il personaggio appare, rispetto ad essa, ingenuamente attratto dal pericolo e fiducioso che non gli accadrà nulla. Vi è una notevole corrispondenza tra lo stato psicologico del personaggio e lo spazio. Benincasa cerca forti emozioni nella selva, questa non lo deluderà, e senza neppure dover ricorrere alle fiere che egli si aspetta.

2.4. *El hijo*. I personaggi sono due: il padre e suo figlio. Ma la figura centrale, quella intorno a cui ruota la dinamica del racconto, è il padre. Il figlio, come ogni altro elemento dell'azione, è funzionale al personaggio del padre. Pertanto, se il padre non è l'unico personaggio del racconto, ne è il soggetto, e la storia è interamente riferita a lui, nel senso che ciò che succede nel racconto succede al padre. Senza nome e, come i personaggi dei racconti precedenti (2.1., 2.2.), segnate dal dimostrativo, queste due figure sono caratterizzate essenzialmente dall'essere padre e dall'essere figlio. Infatti, a parte qualche nota fisica, non vi è alcuna caratterizzazione del figlio. La paura e le allucinazioni che soffre il padre per i pericoli che incombono sul ragazzo sono chiari indizi di una esistenza turbata dalla perdita della moglie e dalla coscienza (o dalla preveggenza) di una possibile ulteriore sventura che lo lasci privo di ogni bene affettivo. La psicologia di quest'uomo è determinata da uno stato esistenziale in cui probabilmente

qualsiasi padre, circondato da una realtà che nasconde mille pericoli per un ragazzo, risulterebbe ansioso e sofferente di allucinazioni.

La logica delle azioni anche qui è quella del duello, un duello tra l'uomo e la Morte. In questa lotta impari l'uomo si difende con ogni mezzo e a qualunque costo. Egli perde, inesorabilmente, ma non cede completamente. Il padre, già predisposto da allucinazioni che gli mostravano il figlio vittima di una disgrazia, di fronte all'evento reale si rifiuta di accettarlo come tale e si rifugia in un'estrema e definitiva allucinazione: la follia. La vittoria della Morte qui, come in altri racconti, appare disonorevole e assurda, in opposizione a un comportamento difensivo dell'uomo che è quasi sempre onorevole e razionale³⁷.

Lo spazio è presente nel racconto come spazialità riferita al personaggio e funzionale al clima di tragedia che si va progressivamente intensificando. 'El monte' è vissuto dal padre come un luogo tremendo, cosparso di filo spinato, che racchiude mille pericoli per il figlio. Il monte è un agente al servizio della Morte. Non si muore per una distrazione o per un errore dell'uomo, si muore perché il monte tende trappole insidiose, trappole mortali, nelle quali un ragazzo di tredici anni può troppo facilmente cadere, per prudente che sia.

2.5. *La gallina degollada*. I due personaggi del racconto, provvisti di nome, la coppia Mazzini e Berta, non presentano alcuna distinzione funzionale, di modo che è possibile considerarli come un unico personaggio: hanno gli stessi interessi, fanno le stesse

³⁷ Jaime Alazraki ha colto molto bene i passaggi del processo psicologico che conduce il padre di questo racconto alla follia: « Cuando pasadas las doce el hijo no vuelve, esas alucinaciones se suceden enfebrecidas (...). Estas alucinaciones ocurren como un exorcismo contra la realidad. (...) Cuando las alucinaciones del padre se cumplen, es decir cuando falla el exorcismo, éste produce alucinaciones de sentido opuesto: todo queda reducido a un nivel sicopatológico »; e poi, accostando questo processo a quello del personaggio di *A la deriva*: « (...) una causa fortuita produce un desgarramiento de la vida, de una vida que hasta la víspera parecía eterna y que en algunas horas debe evacuar a la muerte. La ruptura es demasiado violenta y trágica para que nuestra conciencia lo acepte. Esta resistencia tan humana, ese esfuerzo spinoziano por perseverar en la vida, lo que hace de la muerte un inaceptable absurdo » (Jaime Alazraki, *Relectura de Horacio Quiroga*, cit., pp. 68-70).

cose, si muovono insieme, si rivolgono le stesse accuse. Sono caratterizzati dai loro dialoghi, i quali rivelano anche notizie sulle loro origini. La loro storia che, riferita al racconto, è la loro storia familiare, ruota sulla disgrazia di quattro figli colpiti da meningite, cui fa séguito la nascita di una bambina normale.

Anche i quattro spastici sono una cosa sola, e costituiscono una unità agente: si muovono insieme come guidati da un istinto collegiale che li priva di attributi personali; esseri viventi più che persone, arrestati nella loro evoluzione mentale e dotati solo di una elementare animalità. Bertita è una pura funzione della storia, rappresenta la posta in gioco di una lotta tra la coppia e una natura a loro decisamente avversa.

La logica delle azioni è conforme a quella di una sfida umana alla natura che, dopo quattro tentativi negativi, riesca nel suo intento. Ma la natura dà alla coppia l'illusione della vittoria per poi colpire con maggiore crudeltà. Infatti, superato il male ereditario della meningite, scende in campo, inatteso e insospettato, il male supremo: la Morte. Questa utilizza proprio i quattro figli spastici, li addestra al sangue facendoli assistere all'uccisione di una gallina e, in un momento di distratta felicità dei genitori, li lancia come sicari contro la bambina, che essi uccidono come hanno visto fare alla domestica con la gallina. Si determina anche qui la logica del duello tra il personaggio e la Morte, con la inesorabile vittoria di questa che, però, in questo caso sembra voler anche vendicare la condizione di trascuratezza nella quale i genitori tenevano i quattro figli, specialmente dopo la nascita di Bertita. È questo un caso in cui la vittoria della Morte non appare del tutto assurda, ingiusta, irrazionale.

Lo spazio in cui si svolge l'azione è una casa a pianta coloniale spagnola: un quadrilatero che racchiude il « patio » aperto solo in alto e al cui centro è situato il banco dove i quattro spastici stanno seduti tutto il giorno. Lo spazio è quindi una forma chiusa che si accorda bene al dramma familiare che vivono i protagonisti: tutto accade all'interno di queste mura, e nulla traspare all'esterno; la tragedia nasce, vive e muore all'interno della casa.

2.6. *Los cazadores de ratas*. Personaggi senz'altra caratterizzazione che quella di essere « un hombre alto y rubio y

una mujer rubia y gruesa »³⁸, e di chiamarsi lui Otto lei Hilda. Dalla loro condotta si deduce anche che sono lavoratori tenaci: sono due figure che costituiscono una coppia come se fossero un unico personaggio. Contrapposta ad essi è la coppia di 'serpientes de cascabel' che vive dove la coppia umana costruisce il proprio 'rancho'. Difficile è stabilire se le due coppie siano una personaggio e l'altra agente, anche perché i serpenti dialogano come esseri umani, senza mai smettere di essere serpenti. Occorre perciò analizzare bene i rapporti che intercorrono tra di loro.

Tra queste due coppie non c'è possibilità di convivenza pacifica. Poiché al sopraggiungere degli uomini i serpenti non abbandonano il luogo come avevano pensato di fare e poi decidono di restare perché nella nuova casa vi sono topi, la convivenza rende facile il contatto, e questo è di un solo tipo: mortale. Qui la logica delle azioni non è quella di una lotta tra le due coppie per necessità di sopravvivenza, ma è una sfida alla Morte da parte dei serpenti, dal momento che decidono di restare, obbligando al tempo stesso la coppia umana a prendere parte alla sfida, sia pure a loro insaputa. Ma alla Morte, in tali circostanze, è estremamente facile vincere: non deve fare altro che metterli in contatto, e per questo si serve delle galline, le quali, lanciando voci d'allarme per denunciare la presenza dei serpenti, svolgono una funzione-agente complice della Morte. La Morte è quindi l'antagonista delle due coppie, e si presenta in prima persona nel racconto, non palesemente nel primo incontro, quando l'uomo uccide il maschio dei serpenti, ma palesemente nel secondo, quando la femmina, scoperta dalle galline, morde il bambino: « La víbora mantúvose quieta prestando oído. Sintió al rato ruido de pasos — la Muerte. Creyó no tener tiempo de huir, y se aprestó con toda su energía vital a defenderse »³⁹.

Le due coppie, benché contrapposte, sono accomunate da un medesimo destino di morte, al punto da poterle ritenere intercambiabili nel ruolo di protagoniste della storia. Data la differenza tra le due coppie, che rende impensabile considerarle complessivamente un unico personaggio, nel senso che funzionino come tale

³⁸ Horacio Quiroga, *Anaconda. El salvaje. Pasado amor*, Buenos Aires, Sur, 1960, p. 173.

³⁹ *Ibidem*, p. 174.

nel racconto, diventa difficile stabilire chi sia il soggetto del racconto, a meno di non ritenere, come in effetti riteniamo noi, che lo siano entrambe le coppie. Ed è questo che rende il racconto particolarmente interessante, perché il soggetto della storia di solito nei racconti di Quiroga è un elemento univoco.

Lo spazio del racconto è un quadrilatero che circonda la casa. Da un lato c'è l'apertura verso la 'chacra', gli altri lati formano il confine che separa il territorio umano intorno alla casa da quello nel quale si muovono i serpenti. La tragedia avviene in questo spazio ben circoscritto, che è una trappola mortale per i serpenti e per i coloni.

2.7. *La insolación*. Il soggetto di questo racconto sono i cinque 'fox-terrier' di Jones. Tutti provvisti di nome, età e note caratteristiche che li definiscono e li distinguono. Il racconto li caratterizza ulteriormente specificando il comportamento di ognuno durante lo sviluppo dell'azione. Tuttavia anche qui non si tratta proprio di cinque personaggi, perché i cinque cani costituiscono un branco che agisce unito, fanno tutti le stesse cose e sono mossi tutti dagli stessi interessi; insomma, funzionano come un insieme e non come cinque individui, e, quindi, sono come un personaggio unico.

Altro personaggio è Jones, poco caratterizzato, soltanto quanto basta per avere un'idea della sua figura. Egli non è il protagonista del racconto, giacché quello che accade nel racconto accade soprattutto ai suoi cani, anche se è lui che muore di insolazione.

Inoltre vi è la Morte, che qui è un vero e proprio personaggio che si presenta nelle sembianze spettrali di Jones, poi in quelle del cavallo, e poi di nuovo in quelle di Jones vestito di bianco.

La Morte è l'antagonista contro cui lotta il personaggio costituito dai cinque cani. La logica delle azioni è anche qui quella del duello. I cani lottano con tutta la loro volontà e con tutte le loro forze per evitare che il loro padrone s'incontri con la Morte, ma non vi riescono. Per vincere il duello la Morte si serve del sole, il quale svolge una funzione-agente con caratteristiche simili a quelle proprie del personaggio: si muove nel corso delle ore e diventa diverso in rapporto all'ambiente; instaura un rapporto diretto con i 'peones', con il cavallo, con i cani e poi con Jones che ucciderà con i suoi raggi. Il sole è quindi l'esecutore di un omi-

cidio voluto dalla Morte, che appare sul luogo del delitto prima che il sole intraprenda l'opera, e senza che vi sia alcun fattore che faccia pensare che Jones debba patire una mortale insolazione. Occorre precisare che il sole, pur essendo un agente, non acquista caratteri animati; né la Morte smette mai di essere tale pur avendo una condotta umanizzata, simile a un cavaliere venuto dal caldo per compiere un'impresa; né i cani escono mai dal loro stato di essere cani, benché siano dotati di parola e di pensieri umani. Se i cani parlano e pensano come gli uomini, questo fa parte del procedimento narrativo utilizzato dal narratore, ma a livello della storia i cani sono cani.

La situazione spaziale del racconto è descritta nella prima sequenza attraverso gli occhi di *Old*, il più giovane dei cani: « Veía la monótona llanura del Chaco, con sus alternativas de campo y monte, monte y campo, sin más color que el crema del pasto y el negro del monte. Este cerraba el horizonte a doscientos metros, por tres lados de la chacra. Hacia el oeste el campo se ensanchaba y extendía en abra, pero que la ineludible línea sombría enmarcaba a lo lejos »⁴⁰. Si tratta di uno spazio circoscritto con un solo lato che si apre verso qualcosa di ampio, di indefinito o, piuttosto, di vuoto. Ma questo spazio, che è tale nelle prime ore del mattino, col passare delle ore diventa ulteriormente chiuso dalla luce offuscante di un sole che rende il cielo bianco e dal caldo opprimente nell'aria tremolante e senza un soffio di vento. Un tale spazio crea l'atmosfera idonea alle visioni, alle allucinazioni, alle insolazioni, ai fantasmi, alla morte.

2.8. *El almohadón de plumas*. Alicia e Jordán sono due personaggi che, a differenza di altri racconti in cui costituiscono coppia, in quanto generano un insieme funzionale e omogeneo, qui sono nettamente distinti e contrapposti: « rubia, angelical y tímida » lei; di carattere duro, di alta statura, taciturno, severo lui. Tuttavia si amano vicendevolmente anche se lo manifestano in modo diverso, e anche se i primi tre mesi del loro matrimonio erano stati poco felici. Ma non è il rapporto tra questi due personaggi che muove la dinamica azionale. Sin dall'inizio compare

⁴⁰ Horacio Quiroga, *Cuentos de amor, de locura y de muerte*, Buenos Aires, Losada, 13ª ed., 1977, p. 64.

un evento misterioso che è un fattore determinante nello sviluppo delle azioni: la malattia di Alicia. Nell'ultima sequenza scopriamo che la malattia era dovuta a un mostruoso animaletto nel cuscino che aveva dissanguato la povera donna. Tale animaletto sarebbe l'agente antagonista della coppia, la quale apparirebbe, perciò, unita contro di esso in modo da funzionare come un personaggio unico. Se così fosse, risulterebbe non motivata la contrapposizione tra i due sposi, a meno di non considerare tale contrapposizione un procedimento deviatorio del narratore per provocare la sorpresa finale dell'insetto nel cuscino.

Appare però molto più rispondente al meccanismo del racconto l'interpretazione che Jordán sia un vampiro che di notte si nutre del sangue di Alicia fino a ucciderla. In questa interpretazione tutto un sistema indiziale trova la sua giustificazione: la casa; Jordán passa la notte nella sala con la luce accesa e passeggiando silenziosamente; ad Alicia sembra riconoscere in lui un antropoide che le appariva nelle allucinazioni notturne; sul cuscino vi erano le due tipiche macchioline di sangue; ecc.⁴¹

Alla luce di questa interpretazione, in cui diviene funzionale anche la contrapposizione Alicia-Jordán, la logica delle azioni risulta formata dal comportamento passivo di Alicia, che viene ad essere il soggetto del racconto, contro la quale agisce un emisario della Morte con funzione ambigua o ambivalente di agente e di personaggio. L'insetto scoperto nel cuscino è un agente complice del vampiro che, a livello della storia, preserva costui da eventuali sospetti per la morte di Alicia. Una funzione simile è svolta dai medici che vanno inutilmente a visitare Alicia, e la domestica che scopre l'animale nel cuscino.

Non vi è lo schema del duello perché Alicia non mostra forza reattiva; non vi è lotta, cioè, tra due forze contrapposte. Tuttavia, se un vero e proprio duello non c'è, non si può dire che non vi sia alcun conflitto tra le forze in gioco. Vi è conflittualità in

⁴¹ L'interpretazione che questo racconto sia strutturato, sul piano della storia, in un duplice livello, uno apparente l'altro vero, ci viene data da José E. Etcheverry, il quale fa una precisa analisi di tutto il sistema indiziale che rivela la vera natura di Jordán e la vera causa della morte di Alicia. Facciamo interamente nostra tale interpretazione e rimandiamo ad essa per specificazioni o chiarimenti: José E. Etcheverry, *La retórica del almohadón* in Angel Flores, *Aproximaciones a Horacio Quiroga*, cit., pp. 215-219.

Jordán tra l'essere marito e l'essere vampiro: in quanto marito di giorno fa ricorso ai medici, in quanto vampiro di notte morde il collo di Alicia. Una certa conflittualità è anche in Alicia tra l'essere moglie e l'essere preda di Jordán: lo invoca in suo aiuto, ma appena questi accorre essa intravede in lui l'antropoide delle allucinazioni notturne; subito depone qualsiasi dubbio perché Jordán è suo marito e le vuole bene, ma a livello inconscio le resta pur sempre l'impressione dell'antropoide. La Morte scopre qui tutta la sua malvagità nell'uccidere una creatura « rubia, angelical y tímida » ricorrendo al più infame degli inganni, quello sentimentale, e servendosi del più macabro e mostruoso agente al suo servizio. In fondo Alicia forse non è così debole e indifesa, se la Morte per riuscire nell'impresa deve ricorrere a tanto.

Lo spazio è funzionale alla storia ed è uno degli elementi rivelatori del personaggio maschile: « La blancura del patio silencioso — frisos, columnas y estatuas de mármol — producía una otoñal impresión de palacio encantado. Dentro, el brillo glacial del estuco, sin el más leve rasguño en las altas paredes, afirmaba aquella sensación de desapacible frío. Al cruzar de una pieza a otra, los pasos hallaban eco en toda la casa, como si un largo abandono hubiera sensibilizado su resonancia »⁴². È questo il tipico palazzo del vampiro: una trappola mortale per la giovane donna condotta colà con l'inganno dell'amore e del matrimonio.

2.9. *El puritano*. Anche in questo racconto vi sono due personaggi in coppia che funzionano distintamente. Lei — il narratore non vuole nominarla — è una stella del cinema che possiede « La extrema belleza del rostro, del cuerpo, del sentimiento ». Lui, Dougald Mac Namara, è « un puritano de principios morales inviolables », « un cuáquero de rancia cepa ». Di lei sappiamo ancora che « Conoció las locuras del éxito, de la fortuna, de la vanidad, de la adulación, del peligro. Solo las locuras del amor le fueron negadas »⁴³. Di lui sappiamo che è sposato, ha un bambino di dieci mesi ed è interessato al cinema. Questi due personaggi, che fuori del racconto sono figure tipiche di un certo mondo

⁴² Horacio Quiroga, *Cuentos de amor, de locura y de muerte*, Losada, 13ª ed., 1977, p. 55.

⁴³ Horacio Quiroga, *El más allá*, Losada, 3ª ed., 1970, p. 80.

o di una certa società, acquistano caratteri straordinari che derivano dalla straordinarietà della storia che essi vivono. Cioè, la loro caratterizzazione viene non da ciò che sono ma da ciò che fanno nel racconto.

L'attrice e Mac Namara sono da qualcosa spinti al suicidio. Trovare che cosa li spinga a questo è individuare la forza agente che muove la dinamica delle azioni; e, scoprendo i rapporti tra i personaggi e questa forza agente, si può conoscere la logica delle azioni. Lei è costretta al suicidio dal rifiuto amoroso del quacquero, dovuto non a mancanza d'amore per lei ma alla integrità morale di lui. Potendo innamorarsi di cento altri uomini pronti a ricambiarle cento volte di più l'amore che ella avesse concesso, perché questa donna si va a innamorare proprio di un quacquero sposato? E perché non ha la forza per resistere al rifiuto di costui e finisce col suicidarsi? Evidentemente in lei vi è una forza distruttrice che le fa compiere quasi naturalmente il passo del suicidio; e le fa trasformare quest'atto in una trappola nella quale attirare il quacquero, e vivere con lui, felice e appagata, un amore spettrale: « Ella sonríe de dicha casi carnal, pura como su muerte. Nada debe ya al destino y descansa feliz. Su vida está cumplida »⁴⁴. La forza agente che cerchiamo, se non è lei, è dentro di lei. E questa forza, anche qui, è inequivocabilmente la stessa: la Morte. Contro di essa lotta Mac Namara, ma è anche attratto dalla sua figura, perciò ne insegue l'immagine cinematografica assistendo ogni notte alla proiezione dei films di lei. Dalla pellicola proiettata sullo schermo l'immagine di lei lo vede, lo sente, lo invoca, finché un giorno anch'egli, suicidandosi a sua volta, non entra nel mondo della celluloido, e le immagini di lei e di lui resteranno per sempre abbracciate. Lo schema della lotta si ritrova, pertanto, anche in questo racconto, del quale Mac Namara è il soggetto, mentre l'attrice svolge una funzione ambigua, simile a quella del vampiro di *El almohadón de plumas* (2.8.).

Lo spazio di questo racconto è formato dal locale dello studio cinematografico dove sono conservate le pellicole: « En ese recinto en calma, adonde no llega siquiera el chirrido de las máquinas reveladoras, tenemos en la alta noche nuestra tertulia los

⁴⁴ Ibidem, p. 85.

actores muertos del film »⁴⁵. All'interno di questo c'è uno spazio ancora più limitato, quello della pellicola in cui sono racchiuse l'immagine in pena dell'attrice e tutti i suoi movimenti e sentimenti: uno spazio chiuso dentro uno spazio chiuso. La sola apertura che consente questo spazio è di accedere alla sala quando viene proiettato il film e dove Mac Namara ogni notte va ad ammirare l'attrice. Da questa apertura non si esce, vi si può solo entrare. Infatti l'immagine non abbandona mai il film, mentre lo spettatore può dalla sala entrare nel film e diventarne parte integrante, come fa Mac Namara. O, più precisamente, da questa apertura l'immagine cinematografica può inghiottire lo spettatore.

3.0. Completiamo l'analisi di questi racconti passando al livello narrazionale. « Il livello narrazionale — dice Barthes — è dunque occupato dai segni della narratività, l'insieme degli operatori che reintegrano funzioni ed azioni nella comunicazione narrativa, articolata sul suo donante e sul suo donatario »⁴⁶.

In questa fase prendiamo in esame, oltre la figura del narratore e i rapporti tra questo e il narratario, i procedimenti discorsivi che Todorov ha definito *tempo*, *aspetti* e *modi* del racconto⁴⁷. Del tempo, cioè del rapporto tra il tempo della storia e quello del discorso, si è già parlato nel primo capitolo. Degli aspetti, consideriamo il punto o i punti di vista che vi sono in ogni racconto. Dei modi, consideriamo il dialogo e la descrizione, il tempo verbale usato nella narrazione, il fantastico, quando questo acquista particolare rilievo modale, l'ironia, laddove è utilizzata come procedimento narrazionale.

« Al di là del livello narrazionale — avverte Barthes — comincia il mondo, e cioè altri sistemi (sociali, economici, ideologici), i cui termini non sono più soltanto i racconti, ma elementi d'un'altra sostanza (fatti storici, determinazioni, comportamenti, ecc.). Come la linguistica si ferma alla frase, l'analisi del racconto si ferma al discorso: bisogna passare poi ad un'altra semiotica »⁴⁸.

⁴⁵ Ibidem, pp. 78-79.

⁴⁶ Roland Barthes, *Introduzione all'analisi strutturale del racconto*, cit., p. 37.

⁴⁷ Tzvetan Todorov, *Le categorie del racconto letterario*, cit., pp. 250-264.

⁴⁸ Roland Barthes, *Introduzione all'analisi strutturale del racconto*, cit., p. 38.

3.1. *El hombre muerto*. Tutto il racconto è narrato al tempo presente, ad eccezione della prima sequenza, l'esordio, in cui è usato il passato. Per trovare la ragione di quest'uso diverso del tempo occorre considerare l'intero processo narrazionale. La principale caratteristica discorsiva del racconto è una sorta di monologo interiore del personaggio. Il monologo comprende tutte le sequenze tranne tre: l'esordio, lo scioglimento e un commento che segue immediatamente l'esordio. Ciò che accade nel racconto è interamente narrato nella prima sequenza: l'uomo, mentre va a riposare, scivola e cade sul proprio 'machete' che lo penetra mortalmente. Questo è il fatto del racconto, e viene narrato al passato. Il resto è quanto l'uomo sente e pensa prima di morire, e questo viene narrato al presente, come fosse un discorso diretto del personaggio. L'espressione appartiene al narratore ma i pensieri sono del personaggio. Espressione e pensiero sono del narratore nel commento sulla morte che segue l'esordio; tale commento, dato il tipo di riflessione, non può appartenere al personaggio⁴⁹. Nell'ultima sequenza, che contiene lo scioglimento, il narratore si rende nuovamente palese narrando che il cavallo si avvicina all'uomo, ormai morto, lo osserva lungamente, poi passa oltre. Non si capisce perché questa sequenza non sia narrata al passato come la prima.

Se nelle tre sequenze suddette il punto di vista è quello del narratore, nelle altre, che formano il monologo interiore del personaggio, non è sempre chiara la prospettiva da cui si narra. Non è chiaro, cioè, se ciò che viene narrato appartenga sempre ai pensieri del personaggio o, talvolta, siano pensieri del narratore. Così, ad esempio, sembra appartenere al narratore la constatazione in cui si appunta che sono trascorsi due minuti, che tutto è come sempre, e che solo l'uomo è cambiato: « Nada, nada ha cambiado. Sólo él es distinto. Desde hace dos minutos su persona, su personalidad viviente, nada tiene que ver ni con el potrero, que formó

⁴⁹ Per José Etcheverry tale commento sarebbe una riflessione sulla morte « que significa una entrada directa del autor en el cuento. Sin embargo la manera como se une la reflexión a lo que sigue permitiría interpretarla como una meditación del propio hombre que se muere » (José E. Etcheverry, *El hombre muerto*, cit., p. 275). Una interpretazione che veda ambivalente o ambigua l'appartenenza di questo commento ci sembra comunque contraddittoria: esso è riferito al personaggio ma non appartiene a lui, appartiene al narratore.

él mismo a azada, durante cinco meses consecutivos; ni con el bananal, obra de sus solas manos. Ni con su familia »⁵⁰. Il punto di vista è, pertanto, misto o alternato, anche se in gran parte è quello del personaggio, dalla cui posizione di 'morto' viene raccontato che cosa gli passa per la mente nei suoi estremi minuti di vita⁵¹.

Vi è assenza di dialogo, dovuta al fatto che il personaggio non aveva con chi parlare, tuttavia la struttura monologale della narrazione rende il corpo del racconto come un lungo dialogo del personaggio con se stesso, e anche come un dialogo diretto tra narratore e narratario, fatto che risulta evidente specialmente nell'uso di esclamativi e interrogativi: « !Muerto! ?Pero es posible? ?No es éste uno de los tantos días en que ha salido al amanecer de su casa con el machete en la mano? (...) !Pero sí! Alguien silba... No puede ver porque está de espaldas al camino. (...) ?La prueba...? !Pero esa gramilla que entra ahora por la comisura de su boca la plantó él mismo! (...) ?No es eso...? !Claro, oye! Ya es la hora. Oye efectivamente la voz de su hijo »⁵².

3.2. *A la deriva*. La narrazione, quasi priva di dialogo e senza alcuna descrizione (1.2.), è condotta seguendo l'ordine di chi tenga dietro alle vicende del personaggio. Tali vicende, sono, come abbiamo visto, distribuite secondo un tempo lineare nella storia (1.2.), il discorso segue lo stesso ordine. Il personaggio viene ad essere perciò il filo narrativo del racconto, e la narrazione riferisce soltanto quanto accade direttamente al personaggio. Tuttavia questo non si verifica in modo assoluto: la penultima sequenza, in cui è detto com'è il Paraná nell'ora del tramonto, è un'informazione che il narratore dà al narratario e che solo indirettamente riguarda il personaggio. Senza questa informazione il narratore risulterebbe abbastanza nascosto.

⁵⁰ Horacio Quiroga, *Los desterrados*, Losada, 9ª ed., 1980, p. 72.

⁵¹ Già Jaime Alazraki aveva sottolineato la mescolanza delle due voci narranti in questo racconto: « De esta manera la voz del protagonista y la del narrador llegan a mezclarse para convergir siempre en lo primero. (...) Hay momentos en que resulta difícil distinguir la voz del protagonista de la del narrador; y es que, en realidad, se trata de una sola voz o mejor: de un solo narrador que se desdobra en dos voces cuando el monólogo se torna inadecuado » (Jaime Alazraki, *Relectura de Horacio Quiroga*, cit., pp. 77-78).

⁵² Horacio Quiroga, *Los desterrados*, Losada, 9ª ed., 1980, pp. 69-74.

Rispetto al punto di vista il racconto presenta due possibili interpretazioni. Una è quella di un discorso dato dal punto di vista del narratore, che segue il personaggio come la sua ombra, che entra nel suo corpo e nella sua mente, sentendone ogni istante dell'agonia e conoscendone sensazioni e pensieri. L'altra è quella di ritenere che il punto di vista dal quale è resa la narrazione sia quello del veleno, che entra nel corpo del personaggio e avanza lentamente fino alla morte di lui. Quando ha ormai paralizzato il corpo dell'uomo, per cui questi non sente più dolore, il veleno si può distrarre e osservare il Paraná nell'ora del tramonto. Lentamente il veleno raggiunge anche il cervello, allora la narrazione rivela cosa pensa il personaggio prima di morire. Il veleno è una delle sembianze della Morte (2.2.), il punto di vista è, quindi, quello dell'agente antagonista dell'uomo. L'ultima frase, « Y cesó de respirar », sembra proprio pronunciata dalla Morte che, portata a termine la propria opera, esce dal corpo dell'uomo e, così dicendo, gli chiude gli occhi.

3.3. *La miel silvestre*. Il narratore si rende manifesto nella prima sequenza, dove in prima persona narra un'esperienza appartenente al patrimonio dei ricordi familiari, con cui il narratore vuole predisporre il narratario sulla storia che gli racconterà, essendovi una certa affinità tra quest'esperienza e la storia. La predisposizione consiste nell'ironia di cui la narrazione è pervasa, benché la storia sia crudele e tragica. L'ironia può essere colta lungo tutto il racconto: « Apenas salido de Corrientes había calzado sus recias botas, pues los yacarés de la orilla calentaban ya el paisaje. Mas a pesar de ello el contador público cuidaba mucho de su calzado, evitándole arañazos y sucios contactos ». « Benincasa no deploró el paseo. Las fieras llegarían poco a poco. Llegaron éstas a la segunda noche — aunque de un carácter un poco singular ». « !Es muy raro, muy raro, muy raro! — se repitió estúpidamente Benincasa, sin escrudiñar, sin embargo, el motivo de esa rareza — »⁵³. Il narratore si serve dell'ironia per intervenire direttamente nella narrazione, rendendosi protagonista e sviando ogni dubbio sulla soggettività del racconto. Il narratario,

⁵³ Horacio Quiroga, *Cuentos de amor, de locura y de muerte*, Losada, 13^a ed., 1977, pp. 116 e 119.

per gustare fino in fondo il racconto e capirlo interamente, deve rendersi complice di questa ironia, nel senso che deve saperla cogliere perché essa non sempre è ben manifesta. La prima sequenza è destinata a sancire quest'intesa tra il narratore e il narratario, ai danni del personaggio.

Nella sequenza finale il narratore informa che un miele con proprietà narcotizzanti esiste, anche se raro. Ma è chiaro che questa informazione non è destinata al narratario, anche se è rivolta a lui; questi ormai sa molto bene che l'informazione conclude il procedimento d'ironia con cui è iniziato il racconto. L'informazione svolge una funzione, a livello di discorso, simile a quella contenuta nella sequenza finale di *El almohadón de plumas* (3.8.). Se Benincasa non si fosse lasciato impressionare dalle formiche e non si fosse fatto prendere dal panico il giorno dopo per l'effetto del miele, avrebbe avuto una normale reazione e non gli sarebbe accaduto niente. Ma egli era andato a Misiones per vivere avventure straordinarie, e le formiche e il miele erano state le cose che gli erano capitate.

Il punto di vista è quello del narratore, il quale narra la storia seguendo il personaggio da una certa distanza e con un certo distacco, come se lo osservasse da pochi metri senza farsi vedere. Il narratore sa le intenzioni del personaggio, conosce alcuni suoi difetti, ma non entra mai in lui, lo osserva dall'esterno.

3.4. *El hijo*. Il narratore si rende manifesto dopo la prima sequenza, nei motivi che descrivono il figlio e il tipo di caccia che questi praticava, e nella sequenza che riassume la situazione familiare. Successivamente il narratore sembra seguire da vicino le mosse e i pensieri del padre, e narra solo quanto si riferisca a lui. Il personaggio diventa, così, il filo narrativo del racconto. Il narratore si rende di nuovo palese nella sequenza finale (in cui informa il narratario che la felicità del padre è dovuta alla follia) e anche nel corpo del racconto, ad esempio, quando commenta la prima chiamata del padre che cerca il figlio: « ¡Chiquito! — se le escapa de pronto. Y si la voz de un hombre de carácter es capaz de llorar, tapémonos de misericordia los oídos ante la angustia que clama aquella voz »⁵⁴. Qui il narratore si rivolge in modo diretto al narratario per renderlo partecipe del dolore del personaggio.

⁵⁴ Horacio Quiroga, *El más allá*, Losada, 3^a ed., 1970, p. 70.

La narrazione è resa da un punto di vista vicino ma non coincidente con quello del personaggio. Tuttavia questo non avviene sempre: in alcuni punti la narrazione è data da una prospettiva ambigua, in cui narratore e personaggio appaiono posti nella stessa ottica dalla quale sono raccontate le cose.

Il dialogo, con frasi concise ed essenziali, è adoperato soltanto nell'esordio e nello scioglimento. La descrizione, laddove è presente (nella sequenza che descrive il ragazzo e la caccia che praticava) è funzionale all'azione (informa su quello che il ragazzo stava facendo e sul modo, permettendo al narratario di seguirlo nonostante la sua assenza dal campo visivo del narratore, che abbraccia solo lo spazio in cui si muove il padre).

Tranne la sequenza-riassunto sulla situazione familiare, in cui è usato il tempo passato, tutto il racconto è narrato al presente. Questo tempo rende gli avvenimenti come se si stessero svolgendo sotto gli occhi del narratore (e, quindi, del narratario). L'uso del presente svolge l'evidente funzione di donare al racconto, a livello semantico, una dimensione atemporale, nel senso che ciò che succede al padre in questo racconto è quanto succedrebbe a un padre che, rimasto vedovo, vedesse l'unico figlio adorato morire in un incidente di caccia, dopo avere più volte vissuto in allucinazioni tale penosa esperienza.

3.5. *La gallina degollada*. Nella sequenza iniziale il narratore presenta, senza mostrarsi, la situazione centrale del racconto: i quattro spastici seduti nel loro banco al centro del «patio», osservati in una qualsiasi delle loro giornate dall'interno della casa. Nella seconda sequenza il narratore si rende manifesto perché riassume la triste storia della coppia. Nelle sequenze successive la narrazione continua a riassumere fasi posteriori della vicenda di questa coppia, intercalando momenti colti nel loro accadimento ed espressi in dialoghi tra marito e moglie. Questi dialoghi, alternandosi a brani molto brevi che riassumono lunghi tempi della storia, creano un contrasto tra la forma della rappresentazione in cui la storia si svolge sotto i nostri occhi, come nel dramma, e la forma della narrazione, utilizzate entrambe nella stessa sequenza. Il contrasto però non è dovuto alla coesistenza delle due forme, che è procedimento consueto nella narrativa, ma piuttosto alla coesistenza di due tempi narrativi in una stessa sequenza: l'uno

che può riassumere anni di vita in pochi righe, e l'altro che in un lungo dialogo rappresenta pochi minuti di quello stesso periodo di vita. Tale contrasto determina un'alternanza del narratore, che è ora palese ora nascosto in una stessa sequenza. Questo procedimento narrazionale si verifica in quattro sequenze successive.

Nelle due ultime sequenze, invece, la narrazione perde l'alternanza riassunto/dialogo per trattare gli eventi importanti di una giornata, la giornata decisiva del racconto. E qui il narratore, come nella prima sequenza, segue i fatti come un osservatore che si muove per la casa e si può trovare in vari posti.

Il narratore sa della coppia di personaggi tutto quello che è loro successo; è sempre presente, come un fantasma della casa, persino per registrare quanto si sono detti in questa o quella occasione; ma non entra mai nella loro mente, sicché, non è esplicitato nessun pensiero dei personaggi.

La prospettiva dalla quale è resa l'espressione è chiaramente quella del narratore; una prospettiva fuori della storia, distaccata, non coinvolta. Un punto di vista che vede i fatti da lontano e li trasmette senza emozione.

Circa i modi del racconto è da sottolineare l'uso del dialogo come procedimento rivelatore diretto della psicologia dei due personaggi. Il narratore non dice nulla sull'essere dei due genitori, mentre dice com'erano gli spastici. Il dialogo lascia al narratario la libertà di conoscere e di giudicare i due genitori senza essere guidato o influenzato dal narratore.

3.6. *Los cazadores de ratas*. Tra quelli prescelti per il nostro lavoro, questo è certamente il racconto narrato in forma più essenziale. Abbiamo osservato che la descrizione nei racconti di Quiroga è funzionale alla storia al pari dei nuclei narrativi, ma qui la descrizione è assente anche in questa forma. Il dialogo non è quasi mai un modo della narrazione che viene utilizzato oltre lo stretto indispensabile, ma qui il dialogo è pressoché assente.

È una narrazione oggettiva che in nessun momento rivela la presenza del narratore; cioè, in nessun momento del racconto il narratore mostra di rivolgere il discorso al narratario. Ma non si tratta di un narratore onnisciente né onnipresente: non dà alcun segno di sapere come andranno le cose, si mantiene all'esterno delle azioni e le osserva da breve distanza, non entra nell'intimità

dei coloni e neppure nella loro casa. Mantiene, quindi, una posizione equidistante tra le due coppie di personaggi, posizione che conferma l'ambiguità della funzione-personaggio e della funzione-agente delle due coppie (2.6.).

L'equidistanza del narratore, rispetto alle figure protagoniste e alle azioni, non impedisce che il punto di vista della narrazione possa essere vicino alla prospettiva dalla quale i serpenti seguono le mosse dei coloni e, in qualche momento, persino coincidente: « La víbora, presta de nuevo a defender su vida, deslízose dos metros y se replegó. Vio a la madre en enaguas y los brazos desnudos asomarse inquieta; la vio correr hacia su hijo, levantarlo y gritar aterrada. (...) Vio llegar al hombre, pálido, y lo vio llevar en sus brazos a la criatura atontada. Oyó la carrera de la mujer al pozo, sus voces »⁵⁵. L'alternanza di un punto di vista equidistante tra le coppie dei personaggi con un punto di vista prossimo ai serpenti è, insieme all'essenzialità della forma dell'espressione, la caratteristica narrativa di questo racconto⁵⁶.

3.7. *La insolación*. È una narrazione oggettiva che non lascia trasparire in modo manifesto la figura del narratore, il quale resta complessivamente nascosto durante quasi tutta la durata del racconto. In qualche punto della narrazione, tuttavia, il narratore, pur non manifestandosi chiaramente, si lascia sorprendere e riconoscere. Così, ad esempio, nel finale della quarta sequenza: « ! Luego la Muerte, y con ella el cambio de dueño, las miserias, las patadas, estaba sobre ellos! »⁵⁷. Quest'esclamativa esprime, sul piano della storia, il timore e la preoccupazione dei cani, sul piano del discorso è un'informazione che il narratore confida al narratario. Il narratore si rende decisamente manifesto soltanto nella breve sequenza finale, in cui riassume gli eventi conseguenti alla morte di Jones. Tale riassunto segue lo scioglimento e sopraggiunge a racconto

⁵⁵ Horacio Quiroga, *Anaconda. El salvaje. Pasado amor*, Buenos Aires, Sur, 1960, p. 174.

⁵⁶ Nicolás Bratosevich individua in questo racconto un'alternanza del punto di vista che va da quello degli umani a quello dei serpenti, per cui non vi sarebbe l'equidistanza del narratore che noi abbiamo sottolineato. (Cfr. Nicolás Bratosevich, *El estilo de Horacio Quiroga en sus cuentos*, cit., pp. 68-69).

⁵⁷ Horacio Quiroga, *Cuentos de amor de locura y de muerte*, Losada, 13^a ed., 1977, p. 67.

già concluso; con esso il narratore informa il suo uditorio su come sono andate a finire le cose dopo aver narrato l'insieme degli eventi che costituiscono l'oggetto del racconto.

Il narratore non è onnisciente, segue le vicende come se stesse insieme ai cani, ed ha una visione dal di fuori perché ne sa meno dei personaggi. Questi, infatti, i cani, distinguono nettamente tra la figura che sembra Jones, ed è invece la Morte, e Jones; mentre il narratore ha un comportamento narrativo simile al comportamento che ha il cucciolo *Old* nella storia. Il narratore non è neppure onnipotente: non segue il 'peón' che va all'officina a prendere il bullone; non entra nel 'rancho' per seguire i movimenti di Jones, il quale è osservato sempre all'esterno della casa.

La visione del narratore non va oltre quella dei personaggi. Vi è quindi coincidenza tra il punto di vista dei cani e quello del narratore, al punto tale che questi sembra seguire le azioni come se facesse parte del branco. Anche il narratario, ovviamente, si trova nella stessa prospettiva dei cani. Viene a crearsi pertanto una situazione narrativa in cui narratore, personaggi e narratario sono situati nella medesima posizione visuale.

Per quanto riguarda i modi del racconto, abbiamo già accennato nel primo capitolo che in alcune sequenze vi sono descrizioni del paesaggio, dell'ambiente, dell'atmosfera che sono frammenti della narrazione, eventi pari agli altri che seguono lo scorrere del tempo (1.7.).

Un procedimento che riguarda i modi della narrazione è l'uso del dialogo tra i cani. Il lettore non si stupisce che questi cani parlino e pensino come esseri umani, eppure non è il procedimento adottato, ad esempio, in certe favole: qui i cani non escono mai dal loro stato animale, il loro comportamento è in tutto un comportamento da cani. Il dialogo funziona, quindi, quale traduzione in linguaggio umano di un possibile e, perciò, reale comunicare tra cani da non poter rendere diversamente in letteratura. Poiché il racconto non può prescindere dalla resa di tale comunicazione, la narrazione non può evitare il dialogo, e per questo il lettore lo accetta come procedimento letterario del tutto naturale e per nulla sorprendente⁵⁸.

⁵⁸ Nicolás Bratosevich mette in rilievo questo procedimento quale ricorso narrativo per facilitare nel lettore la comprensione di una comunicazione reale

3.8. *El almohadón de plumas*. È una narrazione oggettiva che mostra il narratore soltanto nella sequenza finale. Infatti l'informazione contenuta in questa sequenza non appartiene più alla storia, è una comunicazione diretta tra il narratore e il narratario: « Estos parásitos de las aves, diminutos en el medio habitual, llegan a adquirir en ciertas condiciones proporciones enormes. La sangre humana parece serles particularmente favorable, y no es raro hallarlos en los almohadones de pluma »⁵⁹. Questa informazione, che segue una breve spiegazione di quanto era accaduto ad Alicia a causa di quella bestia, chiude il racconto. Perché mai il narratore sente il bisogno di dare questa informazione? Dare una risposta alla domanda può essere utile per svelare tutto il meccanismo narrazionale del racconto, che non emerge chiaramente come in altri racconti di Quiroga. Il racconto sarebbe potuto finire in coincidenza della storia e la sorpresa dell'insetto nel cuscino sarebbe stata più credibile, nel senso che sarebbe stata più misteriosa. Con la sequenza finale il narratore non solo esce allo scoperto, ma scopre anche i procedimenti del racconto. Non è assolutamente credibile che un insetto di tal sorta, posto che esista, possa succhiare quattro litri di sangue di una persona e rimanere nascosto nel cuscino, senza peraltro che i medici prendano qualche provvedimento contro l'anemia. La spiegazione, dunque, che vorrebbe essere una risposta razionale e naturale a una morte inspiegabile, conduce il racconto su una dimensione decisamente fantastica, e non spiega nulla. Tutto il sistema indiziale, che offriva elementi concreti per una interpretazione di storia vampiresca (2.8.) e che poteva essere eluso dallo scioglimento, o quanto meno reso ambiguo, viene riproposto dalla spiegazione finale, essendo questa

tra i cani consistente in gesti: « Podríamos interpretar este hecho como una especie de obsequiosidad del narrador hacia el lector, que de este modo accede, en un lenguaje comprensible para él, a lo que aquéllos experimentan en lo profundo de su conciencia animal. Y en parte es cierto; la actitud absorta y mutuamente desligada en la primera pareja de *fox-terriers* queda reflejada estupendamente en las frases que se prodigan, tan poco conectadas entre sí que no llegan a constituir un verdadero diálogo (y que podemos entender como versión verbal de sus meros gestos) » (Nicolás Bratosevich, *El estilo de Horacio Quiroga en sus cuentos*, cit., p. 166).

⁵⁹ Horacio Quiroga, *Cuentos de amor, de locura y de muerte*, Losada, 13^a ed., 1977, pp. 58-59.

del tutto inaccettabile⁶⁰. Pertanto, il meccanismo della narrazione risulterebbe essere così organizzato: gli indizi che danno Jordán come probabile vampiro sono un procedimento per indurre il narratario a supporre che Jordán sia un vampiro, per poi sorprenderlo con una scoperta che lo fa ricredere delle proprie supposizioni; ma la spiegazione finale, falsa e assurda, suggerisce che non vi era inganno negli indizi, e che è la sorpresa finale il procedimento sviante per dare maggiore rilievo a una storia vampiresca conducendola su un piano di mistero che non avrebbe potuto avere senza queste ambiguità.

Il punto di vista è quello del narratore, che segue la vicenda di Alicia come se fosse un altro convivente della casa. Ma è un punto di vista di natura tipicamente letteraria, nel senso che la prospettiva dalla quale è resa la narrazione è strettamente interessata all'intreccio. Il narratore è freddo, poco partecipativo, osserva la vicenda, la studia, sceglie alcune parti che la compongono e le ordina secondo una costruzione di artificio letterario che non lascia spazio a spontaneità narrativa. È questo il racconto, tra quelli presi in esame, in cui è maggiormente evidente, se non una corrispondenza tra il narratore e l'autore, almeno una certa vicinanza delle due figure. Una corrispondenza vi è tra il narratore e il narratario, il quale è anch'egli, in certo qual modo, un letterato che segue e capisce tutto il gioco narrazionale senza farsi sviare dai procedimenti ambigui.

⁶⁰ Alfredo Veiravé riporta, a proposito di questo racconto, una nota giornalistica pubblicata in « La Prensa » nel 1880, che parla di un caso simile accaduto a una bambina di sei anni e di cui, secondo Veiravé, Quiroga potrebbe essere venuto a conoscenza. Angel Flores aggiunge all'articolo di Veiravé un 'post scriptum' che riassume la notizia pubblicata sul « New York Times » nel 1973 di un altro caso simile accaduto a un bimbo di quattro anni (Cfr. Alfredo Veiravé, *El almohadón de plumas. Lo ficticio y lo real* in Angel Flores, *Aproximaciones a Horacio Quiroga*, cit., pp. 209-214). L'idea che Quiroga anche per un racconto come *El almohadón de plumas* possa aver preso spunto da notizie date per realmente accadute non è da rigettare. Ciò, comunque, non può indurci a credere nella possibilità del fenomeno contenuto nello scioglimento del racconto, altrimenti dovremmo accettare l'idea che questo racconto sia costruito in modo talmente artificioso e ambiguo da apparire quasi beffardo (giacché il sistema indiziale che dà Jordán per vampiro è parte fondamentale della struttura del racconto), e ciò contrasterebbe con l'operato narrativo di Quiroga che in nessun racconto si limita a sorprendere il lettore dopo avergli fatto credere altre cose.

Il principale elemento modale della narrazione è dovuto all'uso del fantastico che in questo racconto, come in *La miel silvestre*, serve non già a produrre effetto ma a scoprire il 'mistero' di una costruzione letteraria, che qui poggia sulla convenzione codificata del tema del vampiro. Il lettore che non conoscesse o non ricordasse tale convenzione resterebbe vittima dei procedimenti di questo racconto.

3.9. *El puritano*. Il narratore di questo racconto è un attore che espone la storia dagli studi cinematografici in cui, al pari degli altri attori morti del cinema, continua la propria esistenza oltre la vita in quanto immagina filmica. Questo narratore è un raffinato letterato che in non pochi momenti mostra pensieri profondi e originali, quale, ad esempio: « Nunca hasta hoy la literatura ha sacado todo el partido posible de la tremenda situación entablada cuando un esposo, un hijo, una madre tornan a ver en la pantalla, palpitante de vida, al ser querido que perdieron »⁶¹. Poiché il racconto non dà alcuna informazione sul narratore, non si avrebbe motivo di supporre, a livello formale, che dietro questo fantasma si nasconda l'autore. Tuttavia la narrazione, grazie a questi passaggi, è tale che non impedisce di intravedere in essa, sia pure velatamente, la figura dell'autore. E questo non già nel senso che l'autore e il lettore sono elementi che formano sempre parte della struttura formale di ogni opera narrativa (autore implicito e lettore implicito): l'autore si intravede all'interno di questo racconto, per una trasparenza del narratore, nel rapporto tra questi e il narratario. Infatti, per entrare in sintonia col racconto, per 'consumarlo' in tutto il suo spessore, il narratario deve avere una sensibilità letteraria superiore a quella che comunemente ha un lettore medio, altrimenti corre il rischio di leggerlo soltanto come un racconto fantastico, come una delle tante storie i cui protagonisti sono dei morti o dei fantasmi.

Anche il punto di vista della narrazione, da una parte è quello del narratore che osserva l'attrice dallo studio cinematografico (ma sa anche cose che avvengono lontano dal suo punto d'osservazione), dall'altra si tratta di una prospettiva anche qui, come in *El almohadón de plumas*, di natura letteraria perché è in chiara

⁶¹ Horacio Quiroga, *El más allá*, Losada, 3ª ed., 1970, p. 82.

evidenza l'interesse per la costruzione del narrato. Al narratore non sta a cuore la sorte dell'attrice e molto meno quella del quacquerò: ciò che lo muove è la storia e il particolare interesse letterario che questa comporta, perché prospetta, tra l'altro, una questione legata al fenomeno e al linguaggio del cinema, nonché al rapporto tra l'immagine filmica e lo spettatore.

La principale caratteristica modale è anche qui l'uso del fantastico, per il quale può valere quanto annotato in *El almohadón de plumas* (3.8.).

4.0. Passiamo ora a considerare nel loro insieme i racconti analizzati, soffermandoci su alcuni aspetti riguardanti sia l'organizzazione formale del narrare breve di Quiroga sia la forma del racconto in generale. Gli aspetti saranno scelti in base alla maggior trattazione che di essi si è avuta negli studi teorici sul racconto, visto in quanto genere distinto dalle altre forme narrative. Trattandosi di uno scrittore ispano-americano, terremo conto soprattutto delle teorie sul racconto elaborate in America Latina, e, tra queste, specialmente di quelle che, in modo diretto o indiretto, fanno riferimento all'opera di Quiroga, compresi gli scritti teorici di Quiroga stesso. A questo proposito forse è opportuno precisare che la consultazione non si limita unicamente agli studi che verranno di volta in volta citati: testi ispano-americani sul racconto possono essere appena citati o persino taciuti ove non rientrino direttamente nel discorso che faremo pur restando impliciti nel dibattito generale⁶².

Gli aspetti che tratteremo non esauriscono tutti i punti della problematica che nel tempo si è sviluppata sulla narrativa breve, e, dato il carattere di questo lavoro, alcuni aspetti importanti, come la *descrizione* o il *dialogo*, avendo ad essi fatto cenno nei capitoli precedenti, saranno taciuti in questo.

4.1. Nella scelta dei racconti esaminati ha influito anche la loro dimensione piuttosto contenuta, proprietà formale che, oltre

⁶² Si stupiranno i cultori del *cuento* di non trovare citato, ad esempio, Enrique Anderson Imbert, autore, tra l'altro, di un grosso volume di oltre 400 pagine (*Teoría y técnica del cuento*, Buenos Aires, Marymar, 1979), che è un vero e proprio trattato che tocca tutti gli aspetti della narrativa ed è, pertanto, utile soprattutto per una visione generale del fatto letterario.

ad offrire una certa garanzia di omogeneità e a facilitare l'analisi rispetto ai racconti 'lungi', è una fondamentale caratteristica storica del genere 'racconto' e uno dei principali caratteri attribuitogli da Quiroga stesso. Anche per Edgard Allan Poe la dimensione appare uno dei fondamentali attributi del racconto ed era da lui intesa unicamente in funzione del lettore, cioè, in funzione del tempo utile per una lettura senza interruzioni, condizione necessaria per non perdere l'effetto dato dall'unità d'impressione. Tale tempo veniva fissato da Poe entro i limiti di un'ora: oltre questo limite la lettura avrebbe corso il rischio di subire influenze esterne o estrinseche derivanti da stanchezza o interruzione⁶³. Le idee di Poe in proposito conservano ancora un loro interesse ma suscitano anche molte perplessità, dato il carattere relativo che può avere un tempo di lettura misurato non con elementi interni all'opera ma con l'orologio del lettore.

Per Quiroga la dimensione del racconto è un fatto di numero di pagine, il cui limite è specificato in dodici-quindici di formato comune. Andando molto oltre questo limite si rischierebbe di scrivere un 'cuento diluido' o una 'novela breve'⁶⁴. Quiroga sa molto bene, però, che questo limite ha valore di generalità e di norma per un'idea del racconto inteso nella sua classicità, e che non è raro il caso in cui tale limite possa venire abbondantemente superato, senza che ciò faccia necessariamente perdere al racconto il carattere di brevità. Nella sua opera, infatti, non sono pochi i racconti che superano di parecchie pagine tale limite, e non per tutti si può parlare di un allontanamento dal *cuento*.

Recentemente è stata avanzata una distinzione tra il racconto breve e il racconto lungo che condurrebbe alla concezione, sia sul piano creativo che su quello critico, di due generi narrativi ben differenziati, in cui la minore o maggiore dimensione sarebbe funzionale a una diversa organizzazione formale: uno continuerebbe la tradizione del raccontare letterario breve con radici che risalgono a tempi lontanissimi; l'altro, più recente, si situerebbe come genere autonomo intermedio tra il racconto e il romanzo.

⁶³ Cfr. Edgard Allan Poe, *The Poetic Principle*, «Home Journal», New York, agosto 1850 (*Il principio poetico* in E.A.P., *Opere scelte*, Mondadori, 1971, pp. 1261-1273).

⁶⁴ Cfr. Horacio Quiroga, *La crisis del cuento nacional* in H. Q., *Sobre literatura*, cit., pp. 92-96.

Questa distinzione è stata teorizzata da Nicasio Perera San Martín secondo cui nell'ambito delle lettere ispaniche vi sarebbero anche denominazioni specifiche per i due generi: *cuento* per la forma tradizionale e *relato* per la forma intermedia; di modo che, secondo Nicasio Perera, due racconti di Quiroga inseriti nella stessa raccolta, quali, ad esempio, *A la deriva* e *Una estación de amor*, apparterebbero a generi diversi, essendo il primo un *cuento*, il secondo un *relato*⁶⁵.

Noi, pur non condividendo le ipotesi di Nicasio Perera, ci siamo trovati ad operare su un gruppo di racconti tutti rientranti nella definizione di *cuento* data da Nicasio Perera e abbiamo trascurato per completo tutti quelli che, secondo tale studioso, sarebbero *relatos*. Tuttavia non crediamo che le costanti emerse dall'analisi riguardino soltanto i testi di Quiroga di minore dimensione, siamo invece convinti che queste costanti si ritrovino anche nei testi di maggiore dimensione. Con ciò non intendiamo negare la possibilità di teorizzare distinzioni all'interno del narrare breve, ma ci sembra questa un'operazione alquanto prematura in una fase in cui non è neppure cominciata una sistemazione degli studi sul racconto ispano-americano, tuttora in balia dei tentativi scarsamente sistematici e per nulla coordinati degli appassionati di questo genere.

4.2. Luis Leal dice che « en el cuento hasta el título tiene que ser seleccionado en su función estructural. El título sirve no sólo para interesar al lector sino también para darle forma a la anécdota o para sugerir el desenlace; con frecuencia introduce la imagen clave de la narración »⁶⁶. Scorrendo i titoli dei racconti che abbiamo esaminato, per alcuni di essi indubbiamente ha un certo valore l'affermazione di Luis Leal. Infatti, *La miel silvestre* evidenzia l'elemento rivelatore del gioco narrazionale (e non avrebbe avuto lo stesso valore se il titolo fosse stato, ad esempio, *La corrección*, perché non è nelle formiche carnivore il 'segreto' del racconto); il titolo *El puritano* pone l'accento su questo perso-

⁶⁵ Cfr. Nicasio Perera San Martín, *Elementos teóricos para la distinción entre cuento y relato*, «Nueva Estafeta», n. 21-22, agosto/settembre 1980, pp. 191-197.

⁶⁶ Luis Leal, *Historia del cuento hispanoamericano*, Mexico, De Andrea, 2ª ed., 1971, pp. 9-10.

naggio e lo mette in rilievo quale protagonista invece dell'attrice (e ciò confermerebbe la nostra analisi che vede nel personaggio femminile soprattutto una figura della Morte); anche *Los cazadores de ratas* mette in evidenza i serpenti che, nelle intenzioni dell'autore, potrebbero essere più dei coloni i personaggi protagonisti del racconto. Ma *El hijo* smentisce quest'interpretazione del titolo, perché qui il protagonista è il padre; probabilmente, però, questo titolo ha lo stesso valore di *La miel silvestre*, nel senso che mette in rilievo ciò che succede al padre, così come *La insolación* è ciò che succede ai cani, che è, poi, ciò che succede nel racconto.

El almohadón de plumas è stato di recente sottoposto a uno studio che parte proprio dal titolo (che qui è, però, *El almohadón de pluma*) dove, tra l'altro, si legge: « La pluma, en fin, es la clásica metonimia por el acto de escribir — un cuento en este caso —, lo cual presupone, por un lado, un autor implícito que toma la 'pluma' para escribir, es decir, que asume la palabra, y por el otro, un lector postulado que la lee. A este tercer nivel, entonces, pluma es una figura retórica que apunta al cuento como un acto de comunicación; es la figura que prefigura el discurso que está por empezar »⁶⁷. A parte il fatto che l'autrice di questo studio non dice perché il titolo da lei riportato sia diverso da quello che si trova dovunque, è questo un esempio di come si possa sovraccaricare di significanza un titolo con argomenti che non hanno nulla a che vedere con il racconto in questione né a livello di storia né a livello di discorso. Con ciò non intendiamo togliere validità all'affermazione di Luis Leal, ma ridimensionare la portata segnica del titolo, la quale può essere indicativa di quanto o di quello che il racconto contiene o, più spesso, può mettere in evidenza un aspetto centrale di esso; ma questo non ci sembra che si verifichi sempre e comunque.

4.3. L'avvenimento unico è stato a lungo considerato negli studi sul racconto il fattore principale che caratterizza il genere. Insieme all'unicità dell'avvenimento è stata anche considerata di fondamentale importanza la straordinarietà di esso. Un racconto

⁶⁷ E. K. Gamberini, *El discurso y su transgresión*: « *El almohadón de pluma* » de Horacio Quiroga, « *Rev. Iberoamericana* », n. 112-113, Julio-Dic. 1980, p. 445.

narrerebbe, quindi, prima di tutto un fatto unico e insolito, un fatto in-audito. Ma, se questo è ormai diventato quasi un luogo comune, abbastanza diffuso anche ai nostri giorni, vi sono posizioni totalmente diverse al riguardo.

Nell'area germanica, dove le teorie della novella si susseguono sin dal secolo scorso, l'idea dell'avvenimento unico e straordinario, con predominio assoluto di questo sui personaggi quale elemento primario della struttura della novella, vige ancora in Benno Von Wiese (che riprende opinioni di Goethe, Schlegel, Tieck, Heyse)⁶⁸.

Negli studi ispano-americani quest'idea è abbastanza diffusa. Per Mario A. Lancelotti, ad esempio, « esta singularidad del acontecimiento se relaciona, a la vez, con su carácter extraordinario y su temporalidad particular. Obsérvese que en la novela 'pasan cosas', en tanto que en el cuento sólo ocurre sustancialmente una, cualesquiera que sean los incidentes de que el narrador se valga para actualizarla »⁶⁹. Tale opinione conferma, tra le altre, quella molto più categorica di Juan Bosch: « El cuento es breve porque se halla limitado a relatar un hecho y nada más que uno. El cuento puede ser largo, y hasta muy largo, si se mantiene como relato de un solo hecho »⁷⁰. Ma già in Carlos Mastrangelo troviamo che il concetto di unicità del racconto risiede non tanto nella 'unidad del asunto' quanto nella 'unilinealidad' narrativa: « Si observamos, además, que en las primeras este único tema o argumento se desarrolla o expresa a través de un solo hilo narrativo — la unilinealidad — descubrimos que este único hilo de la narración, es la columna vertebral singular e infalible en el cuento »⁷¹. Edelweis Serra ribadisce questa opinione di Carlos Mastrangelo avvertendo che il concetto di unicità, quale elemento fondamentale della forma del racconto, va riferito a livello del discorso e non già a quello della storia: « Esencia del

⁶⁸ Cfr. Benno von Wiese, *Die deutsche Novelle von Goethe bis Kafka*, Düsseldorf, 1956; e Benno von Wiese, *Novelle*, Stuttgart, 1963.

⁶⁹ Mario A. Lancelotti, *De poe a Kafka. Para una teoría del cuento*, Buenos Aires, Eudeba, 2ª ed., 1968, p. 33.

⁷⁰ Juan Bosch, *Teoría del cuento*, Merida, Universidad de Los Andes, 1967, p. 24.

⁷¹ Carlos Mastrangelo, *Bases para una teoría del cuento* in C. M., *25 cuentos argentinos magistrales, siglo XX*, Buenos Aires, Plus Ultra, 1975, pp. 15-16.

cuento es referir, trasladar, computar para el receptor un suceso en una articulación *sui generis* — sean cuales fueren las perspectivas de visión y las personas narradoras — operada por el arte del cuentista focalizado en una singularidad vivida de una vez para siempre (...). Cuento es, pues, el acto mismo de narrar una experiencia de importancia decisiva y única en su orden »⁷².

Questa puntualizzazione di Edelweis Serra sul concetto di unicità, e sul valore da attribuirle riguardo alle peculiarità del genere racconto, appare quanto mai opportuna giacché l'avvenimento unico di un racconto come *El hombre muerto* a livello della storia non costituisce una componente del genere racconto né presenta nulla di straordinario. L'unicità di questo racconto è data dalla narrazione, in cui molti elementi della storia acquistano valenze che possono essere riferite anche al genere letterario. Troviamo la straordinarietà, a livello della storia, in racconti come *El almohadón de plumas*, *La miel silvestre*, *La insolación*, *El puritano*; non la troviamo invece negli altri racconti.

L'avvenimento unico è presente in tutti i racconti presi in esame, ma esso, pur essendo un elemento da sottolineare e da considerare nell'analisi descrittiva, non è un fattore primario per la definizione del racconto e, inoltre, in molti altri racconti di Quiroga non si presenta in modo così indubbio come in questi. Ricorriamo ancora ad Edelweis Serra perché ci sembra che abbia colto bene quest'aspetto del racconto: « El cuento es *mono-lógico*: aunque se construya con más de un hecho o situaciones, haya diálogos entre personajes, el cuento establece una sola relación entre *emisor*, *mensaje*, *receptor*. (...) Esta relación establecida por el cuento lo hace particularmente intenso; y la intensidad no viene dada por el relato de un solo acontecimiento, porque pueden ser más de uno, sino por la modalidad narrativa inmediata y sintética, que produce en el receptor un efecto estético específico, un *pathos* singular, sea el cuento breve o relativamente extenso »⁷³.

4.4. La concatenazione delle parti narrative, nelle quali abbiamo diviso i racconti, non si ripete in modo uguale in ogni racconto, anzi, in ciascun racconto è diversa. Tuttavia vi sono

⁷² Edelweis Serra, *Tipología del cuento literario*, Madrid, Cupsa, 1978, pp. 15-16

⁷³ Ibidem, p. 12.

delle costanti che, se non offrono uno schema ripetitivo, scoprono un *modus operandi* nella strutturazione della catena narrativa, che possiamo interpretare come caratteristico del raccontare breve di Quiroga.

Il numero delle sequenze va da un minimo di cinque a un massimo di dieci, senza che questo comporti necessariamente una minore o maggiore estensione dei racconti. Nei racconti con minor numero di sequenze (*El hombre muerto*, *A la deriva*, *Los cazadores de ratas*) vi è una coincidenza tra l'inizio e la fine del racconto da una parte, e l'entrata nel fatto del racconto e l'uscita da esso dall'altra. Cioè, l'esordio e lo scioglimento sono contenuti rispettivamente nella sequenza iniziale e in quella finale. Nei racconti con un numero di sequenze maggiore (*El hijo*, *La insolación*, *El almohadón de plumas*, *El puritano*) l'esordio cade nella terza o nella quarta sequenza; qui il fatto del racconto è preceduto da alcune sequenze introduttive, e sono queste le sequenze che vi sono in più rispetto ai racconti con minor numero di sequenze. Pertanto, la porzione di racconto che va dall'esordio allo scioglimento è composta dallo stesso numero di sequenze, cinque o sei per l'esattezza, in tutti i racconti analizzati. Questa porzione presenta anche in tutti i racconti, ad eccezione di *La gallina degollada*, un tempo narrativo che segue l'ordine cronologico; il racconto segue un ordine diverso soltanto nelle sequenze che precedono l'esordio.

Alcuni racconti non finiscono con lo scioglimento della storia, ma con una sequenza che contiene una spiegazione del narratore su come sono andate le cose (*La miel silvestre*, *El hijo*, *El almohadón de plumas*). La differenza rispetto alle altre storie è dovuta a una certa ambiguità narrativa che caratterizza questi racconti e alla quale abbiamo accennato nel terzo livello dell'analisi (3.4. e 3.8.).

Il grado più alto della tensione è normalmente raggiunto nella sequenza precedente a quella che contiene lo scioglimento, ma in quattro dei nove racconti (*La gallina degollada*, *Los cazadores de ratas*, *La insolación*, *El almohadón de plumas*) lo troviamo nella stessa sequenza dello scioglimento. La *Spannung* coincide quasi sempre con il momento della storia in cui l'illusione che il protagonista possa salvarsi è maggiore. Nei quattro racconti menzionati questo momento è immediatamente seguito dallo sciogli-

mento, ciò che dona al racconto un effetto di lettura in cui, appena si tocca il punto più alto della tensione, si verifica la caduta.

Dell'esordio forse può essere interessante osservare che mentre nella narrativa lunga la *fabula* prende l'avvio con l'introduzione di un insieme di eventi che distruggono una situazione iniziale di equilibrio, in questi racconti è sempre un solo evento che turba la situazione di partenza e mette in moto l'avvenimento. L'unicità dell'evento che costituisce l'esordio sembra confermare le altre unicità che vi sarebbero in ogni racconto classicamente strutturato: unicità dell'avvenimento, un solo personaggio, unità d'impressione, unica seduta di lettura, una sola relazione comunicativa stabilita dal racconto.

4.5. Tra gli elementi considerati sopra (4.4.), un discorso a parte merita quel momento del racconto per il quale abbiamo usato il termine *scioglimento*, perché su di esso si sono a lungo soffermati i dibattiti teorici.

Il finale sorprendente o imprevisto è stato giudicato uno degli elementi obbligatori nel racconto moderno, anzi, tutta la narrazione era spesso concepita come unicamente tesa verso il finale, in cui la strutturazione del racconto avrebbe trovato la giustificazione e il senso. Rileggiamo, ad esempio, qualche passo di quello che scriveva Boris Ejchenbaum a questo proposito: « Per la sua stessa essenza, la novella, come pure l'aneddoto, accumula tutto il suo peso verso la fine. Come un proiettile che venga lanciato da un aereo, essa deve volare a precipizio all'ingiù per colpire con la sua punta, con tutta la forza, nel punto giusto. (...) Short story è un termine che si riferisce esclusivamente all'intreccio e sottintende la combinazione di due condizioni: dimensione piccola e accento dell'intreccio sulla fine »⁷⁴. Poiché è molto poco credibile che Quiroga possa aver conosciuto gli scritti di Ejchenbaum, forse non è soltanto una curiosità notare, a proposito dell'immagine metaforica usata da Ejchenbaum, un'immagine simile che Quiroga proponeva qualche anno più tardi: « El cuento era, para el fin que le es intrínseco, una flecha que, cuidadosa-

⁷⁴ Boris Ejchenbaum, *Teoria della prosa* in Tzvetan Todorov, *I formalisti russi*, cit., pp. 239-240.

mente apuntada, parte del arco para ir a dar directamente en el blanco »⁷⁵.

All'accento dell'intreccio sul finale, che Ejchenbaum vedeva pari soltanto alla dimensione breve nel racconto nordamericano dell'Ottocento, oggi non si dà la stessa importanza. Per Carlos Mastrangelo il finale, pur essendo l'obbiettivo supremo del racconto, è, comunque, uno dei sei costituenti obbligati che, secondo tale studioso, formano la struttura del racconto, e l'imprevedibilità di esso da parte del lettore deve essere adeguata e naturale⁷⁶. Per Luis Leal lo scioglimento non concentra tutto il peso del racconto: esso è soltanto una delle parti che compongono il racconto⁷⁷. Pure per Juan Bosch il finale ha importanza non maggiore dell'inizio, e l'elemento sorpresa non è indispensabile per la riuscita del racconto⁷⁸. È interessante anche ciò che osserva sul finale a sorpresa lo scrittore spagnolo Arturo del Hoyo che, dopo aver distinto i racconti veri dagli esercizi letterari che sembrano veri racconti ma sono falsi, dice: « Un falso cuento, para parecer verdadero, imita y exagera rasgos que, en un cuento auténtico son naturales. Un cuento, como toda obra, debe tener un final. Este final, dada la brevedad del cuento, llega pronto, es casi una sorpresa para el lector. En el falso cuento se quiere sorprender al lector con un final inusitado. Los finales de los falsos cuentos suelen ser mejores finales, más sorprendentes que los de los verdaderos cuentos »⁷⁹.

Dei nove racconti di Quiroga esaminati qui, tre hanno uno scioglimento che giunge non previsto: *El hijo*, *La gallina degollada*, *El almohadón de plumas*; e di questi solamente nell'ultimo lo scioglimento giunge non prevedibile in assoluto (3.8.). Quindi soltanto per *El almohadón de plumas* si può parlare di finale ad effetto, un finale in cui l'elemento sorpresa assume un rilievo tale da sopportare il peso del racconto. Questa constatazione ci permette di ritenere che il finale nei racconti di Quiroga non abbia l'importanza che Ejchenbaum aveva individuato nella *short story*

⁷⁵ Horacio Quiroga, *Ante el tribunal* in H. Q., *Sobre literatura*, cit., p. 137.

⁷⁶ Cfr. Carlos Mastrangelo, *Bases para una teoría del cuento*, cit. p. 21.

⁷⁷ Cfr. Luis Leal, *Historia del cuento hispanoamericano*, cit., p. 11.

⁷⁸ Cfr. Juan Bosch, *Teoría del cuento*, cit., p. 17.

⁷⁹ Erna Brandenberg, *Estudios sobre el cuento español contemporáneo*. Madrid, Editora Nacional, 1973, p. 133.

nordamericana dell'Ottocento; è un finale che, tranne qualche caso, non vuole sorprendere, anche se talvolta giunge inatteso, e che si trova in equilibrata armonia funzionale con tutte le altre componenti strutturali del racconto.

4.6. Mario A. Lancelotti vede nell'aspetto temporale del racconto l'elemento centrale per la caratterizzazione del genere e ciò che specificamente lo distingue dal romanzo: « Que la temporalidad propia del cuento se nutre de un pasado activo (...) parecería extraerse de la sola etimología del verbo narrar (...) la diferencia específica entre el cuento y la novela (...) la verdad es que en ella el asunto fabulado se ofrece en el tiempo narrativo, como una experiencia coetanea del lector. En otras palabras: la vivencia novelesca se abre paso, entre autor y lector, a través de una temporalidad sincrónica »⁸⁰. Il passato è ciò che caratterizza e nutre, quindi, la narratività del racconto. Questo in massima parte è vero, ma non in modo assoluto. Abbiamo già notato che in due dei racconti analizzati, *El hombre muerto* e *El hijo*, è usato il tempo presente; nel primo caso per dare forma espressiva al monologo interiore del personaggio (3.1.), nel secondo per segnare un valore atemporale che può essere assunto dalla storia (3.4.). Ma sia in un caso che nell'altro le affermazioni di Lancelotti conservano tutta la loro validità, essendo l'uso del presente un procedimento narrazionale per significare certe caratteristiche del racconto e che non determina, invece, una temporalità che non si nutre del passato, giacché comunque si narra una storia avvenuta nel passato che il racconto rievoca. Le affermazioni di Lancelotti sono invece messe in discussione, nel senso che possono non avere valore assoluto, nel caso di *El puritano*, in cui è usato il tempo passato ma è narrata una storia che può essere riferita tanto al passato quanto al presente o al futuro. Infatti dal punto di vista della temporalità questo racconto narra un'esperienza coetanea del lettore, e sia del lettore degli anni Venti (quando il racconto è stato scritto) sia di quello degli anni Ottanta.

4.7. Si accennava precedentemente alle varie unicità che formerebbero il racconto (4.4.). Una di queste, scaturita anche dal

⁸⁰ Mario E. Lancelotti, *De Poe a Kafka. Para una teoría del cuento*, cit., pp. 7-8.

secondo livello dell'analisi che abbiamo fatto, è l'unicità del personaggio. In ogni racconto abbiamo riscontrato, quando non un unico personaggio, un solo protagonista o, quantomeno, un solo soggetto. In quattro racconti il personaggio è unico senza possibilità di dubbio o di equivoco: *El hombre muerto*, *A la deriva*, *La miel silvestre*, *El hijo*. Negli altri l'unicità del personaggio è meno univoca, ma abbiamo visto che il protagonista o il soggetto del racconto è individuabile, senza forzature interpretative, in una sola figura del processo azionale. Forse solamente in *Los cazadores de ratas* l'ambiguità di funzione delle due coppie di personaggi si mantiene ed è una caratteristica del racconto. Laddove i personaggi sono due (*El almohadón de plumas*, *El puritano*) la logica delle azioni rivela che uno dei due non è un personaggio vero e proprio ma è la sembianza che assume la Morte, attraverso la quale la Morte colpisce la vittima designata (2.8. e 2.9.). I personaggi protagonisti di questi racconti non sono sembianze di qualcos'altro che abbia valore di generalità. Ma è proprio vero che non abbiano anch'essi un valore emblematico? Questi personaggi sono sprovvisti di una pur minima caratterizzazione che permetta loro di essere in sé, cioè di possedere una qualche forma di vita che prescindano dal racconto, come per un Amleto, un Quijote o un Faust. I personaggi di questi racconti sono un uomo, un padre, un figlio, un puritano, una ragazza « rubia, angelical y tímida »: quindi anch'essi possono essere simboli di qualcos'altro con valore più generale. Tuttavia, a differenza delle figure che sono sembianze della Morte, essi posseggono la caratterizzazione che proviene loro dal racconto. Il racconto è il loro segno di riconoscimento, è l'identità per ognuno di questi personaggi. La Morte, il vampiro, l'attrice, essendo funzioni del processo azionale, non ricevono dal racconto segni distintivi e conservano caratteri di generalità al di là del racconto; invece il padre, il figlio, il puritano, la ragazza esistono soltanto nella storia di cui sono protagonisti e dalla quale ricevono i caratteri distintivi. Tutto ciò è particolarmente evidente nei personaggi di *Los cazadores de ratas* e di *La insolación*. Qui i serpenti e i cani non sono figure particolari che rappresentano categorie generali (quali, per esempio, la natura crudele o i rettili o gli animali domestici o, semplicemente, i cani): essi rappresentano solo se stessi, e, cioè, due serpenti e cinque cani. Al di fuori dei racconti nei quali agiscono essi non

esistono. Né sono simboli che rappresentano valori umani, perché, come abbiamo già constatato (3.7.), essi sono animali in assoluto, e persino animali qualsiasi, come tanti altri.

4.8. La caratterizzazione dei personaggi ci conduce ad un altro argomento di rilievo negli studi sul racconto, quello che, secondo Luis Leal, costituisce uno dei tre fattori che traccerebbero i limiti del genere racconto: « el interés primordial en el desarrollo de la fábula y no en la caracterización del personaje »; gli altri due sono « un mínimo soporte narrativo » e « la unidad de impresión »⁸¹. L'opinione che il 'cuentista' rivolga maggiore attenzione agli eventi piuttosto che ai personaggi viene dalla comparazione del racconto con il romanzo: nel romanzo sarebbe il personaggio ad assorbire la maggiore attenzione dello scrittore. Tale opinione è espressa, ad esempio, da Mario Lancelotti: « El novelista maneja sus personajes desde ellos mismos, y el acontecimiento, si lo hay, quedará configurado en última línea. El cuentista trabaja un suceso: neutral punto de partida que, por modo inverso, es el desenlace. En *William Wilson*, de Poe, la persona del personaje cuenta menos que lo que le ocurre »⁸².

A proposito di questo e di altri punti di comparazione tra i due generi, comparazione che, per un'antica consuetudine, si porta avanti in ogni elemento considerandolo separatamente dagli altri, Hans Boll Johansen ha cercato di rimediare a questa procedura che impedisce di avere un quadro sufficientemente completo delle differenze tra i due generi. Attraverso l'analisi strutturale Johansen ha stabilito in maniera 'oggettiva' il sistema di relazioni interno all'opera nella novella e nel romanzo, per giungere ad un piccolo numero di fattori distintivi nei due generi e metterli poi a confronto. Il risultato della ricerca viene sintetizzato da Johansen nel seguente schema⁸³:

	(Roman)	(Nouvelle)
Forces	plusieurs	un seul couple
Temps	lent	rapide

⁸¹ Luis Leal, *Historia del cuento hispanoamericano*, cit., p. 9.

⁸² Mario E. Lancelotti, *De Poe a Kafka. Para una teoría del cuento*, cit., p. 9.

⁸³ Hans-Boll Johansen, *Une théorie de la nouvelle*, « R.L.C. », n. 4, oct.-déc., 1976, p. 424.

Personnages (psychologie)	développement	constance
(action)	plusieurs fils	un seul fil
Espace (lieu)	plusieurs	un seul
(réalité extérieure)	beaucoup	peu d'éléments
	d'éléments	

Confrontando i fattori distintivi della novella con quelli del romanzo, secondo quanto appare nello schema, notiamo che la sola differenza sostanziale risiede nella psicologia del personaggio, che nel romanzo presenta 'développement' e nel racconto presenta 'constance'. Tutto il resto differisce perché il romanzo è lungo mentre la novella è breve: i fattori presentano solo differenze di tipo quantitativo. Questa ricerca non fa che ribadire l'opinione diffusa che la differenza di fondo tra i due generi consiste nella trattazione del personaggio. Tutto ciò ci conferma nella nostra convinzione che la strada della comparazione col romanzo non porta a risultati molto utili per lo studio e la conoscenza del racconto. Ha ragione Raúl Castagnino nel constatare che « Cuando se habla del cuento, a menudo, se cae en la referencia comparativa con la novela, especie épica mayor. En cambio, no se da con igual frecuencia la relación inversa; es más: muchos teorizadores de la novela ignoran por completo el cuento »⁸⁴. Difatti, se la comparazione fosse proficua per lo studio del racconto essa varrebbe anche per il romanzo. Ma negli studi sul romanzo si fa ricorso alla novella soltanto per spiegare l'origine del romanzo; nel senso che, essendo quella anteriore a questo, se ne considera solo la relazione storica.

Riprendendo la questione della caratterizzazione del personaggio, se si effettua il confronto di come essa è trattata nel racconto e nel romanzo, si può facilmente essere d'accordo con quanto si diceva sopra; se, però, si evita la comparazione probabilmente si scopre che la caratterizzazione del personaggio nel racconto non è assente o subordinata al 'suceso', ma è semplicemente diversa, e i criteri per studiarla non possono essere gli stessi che si adottano nel romanzo.

⁸⁴ Raul H. Castagnino, « Cuento-artefacto » y artificios del cuento, Buenos Aires, Editorial Nova, 1977, p. 60.

4.9. Tornando ai nove racconti di Quiroga, abbiamo visto come in tutti la struttura azionale presenti uno scontro, una lotta, un duello che contrappone da una parte l'uomo, talvolta l'animale, e dall'altra la Morte. Questa onnipresenza della Morte è, forse, l'aspetto che maggiormente turba nei racconti di Quiroga (in tutta la sua opera è difficile trovare racconti in cui la Morte sia assente). Biografi, storici e critici da più d'una generazione insistono instancabilmente nella consueta spiegazione: uno scrittore la cui esistenza è cosparsa di morti e di suicidi sin dalla primissima infanzia, suicida egli stesso, vive ossessionato dal pensiero della morte, che diventa, perciò, il tema ricorrente in ogni sua opera. Tutto questo è vero, e non si può negare che vi sia una qualche relazione tra l'esistenza di Quiroga e il suo tema preferito. Tuttavia chi diffida dei legami tra biografia e creazione, quando essi vogliono spiegare certi 'misteri' della letteratura, non si sente affatto appagato da queste informazioni, sicché il fenomeno continua a turbarlo. Noi non crediamo che la letteratura sia il ricettacolo di quanto accade nella vita dell'autore; molto spesso è esattamente il contrario: le pagine si riempiono di tutto quello che non è mai capitato all'autore. Comunque, in questa sede il problema non riguarda l'autore. Ci interessa piuttosto capire il funzionamento del fenomeno relativo a questa presenza della Morte.

Se consideriamo i racconti tenendo conto principalmente del livello azionale dell'analisi che abbiamo fatto, e poi anche delle costanti che troviamo negli altri livelli, è come se ci trovassimo di fronte allo stesso racconto che si presenta in nove modi diversi. Un unico tema sostiene l'armatura di tutti i racconti: l'uomo difende la propria vita lottando contro la Morte che lo aggredisce e lo uccide. Ma deduciamo questo dall'analisi che abbiamo fatto, dopo avere scomposto i singoli racconti pezzo per pezzo. Cioè, noi siamo giunti a un'astrazione di questi racconti, a uno schema, a un modello. Rapportando i racconti al modello, questi possono anche sembrarci tutti uguali, ma non lo sono: essi sono invece tutti conformi al modello. La morte, quindi, più che un'ossessione di Quiroga, è uno degli elementi di questo modello e, insieme con gli altri elementi, che pure si ripetono, caratterizzano la composizione di ogni racconto particolare. Non tutti i racconti di Quiroga sono costruiti sulla base di questo modello, ma, oltre i nove esaminati, molti altri lo sono.

A questo punto ci si può chiedere perché una delle costanti sia proprio la Morte. L'analisi descrittiva potrebbe anche fermarsi qui, ma, volendo osare un'ipotesi, diremmo che, essendo il centro e il segreto del racconto un conflitto tra due forze contrapposte, in cui una vince e l'altra perde, come in un gioco, Quiroga abbia scelto il gioco supremo, il gioco della vita, nel quale si scontrano l'uomo e la Morte, nei mille modi diversi in cui può svolgersi la partita. Che tale scelta sia stata condizionata da fatti biografici o da una poetica che non vuole distinguere tra gioco e letteratura e tra letteratura e vita è difficile da stabilire, e forse non ha molta importanza.

4.10. Lo spazio, come abbiamo constatato nel secondo livello dell'analisi, è un elemento funzionale alla storia e alla situazione del personaggio. Michael Issacharoff ha studiato lo spazio nei racconti di cinque scrittori contemporanei francesi e, sintetizzando il mondo chiuso che la spazialità di questi racconti rappresenta, dice: « Contrairement à l'espace heureux analysé par Bachelard dans *La poétique de l'espace*, le monde clos chez les auteurs étudiés ici a une valeur fort variable. Royaume chez Camus, refuge chez Huysmans, il est chez Ionesco le lieu de la contrainte. Dans la nouvelle de Sartre, l'espace-prison est le lieu de la mauvaise foi; dans les Contes de Flaubert, le clos présente une ambivalence: prison en apparence, il est aussi voie de salut. On retrouve, d'ailleurs, dans la profondeur de ces espaces fermés, des éléments de la pensée mytique »⁸⁵.

La spazialità contenuta nei racconti di Quiroga che abbiamo esaminato condivide con i racconti di questi autori la rappresentazione di un mondo chiuso, confermando un aspetto significativo del racconto contemporaneo occidentale che si ritrova nell'opera di molti scrittori. Ma nei racconti di Quiroga c'è qualcosa di profondamente diverso. Al centro del mondo chiuso, rappresentato dai racconti di questi autori, così come ci viene definito per ognuno da Issacharoff, troviamo l'uomo, il suo pensiero, il suo sforzo per essere colui che determina lo spazio. Nei racconti di Quiroga invece l'uomo non costituisce il centro del proprio spazio: egli è, al pari dei serpenti e dei cani, intrappolato nel proprio spazio.

⁸⁵ Michael Issacharoff, *L'espace et la nouvelle*, Paris, José Corti, 1976, pp. 18-19

Anche a proposito di tale differenza potremmo trovare una spiegazione fuori dai racconti, e cioè nella più generale differenza dello spazio europeo rispetto allo spazio americano, secondo come viene concepito, vissuto e letterariamente rappresentato da una parte e dall'altra. Noi preferiamo non uscire dal racconto e distinguere nello spazio di questo un mondo chiuso che al centro non ha l'uomo ma la lotta tra questi e la Morte, lotta che la Morte vince; e lo spazio favorisce tale vittoria perché 'chiude' ogni possibilità di scampo per l'uomo. Che un siffatto spazio trovi riscontro nel mondo latino-americano (visto come terreno di lotta dell'uomo contro infiniti agenti della Morte che qui regna vittoriosa molto più che in Europa, dove la lotta dell'uomo è principalmente contro sé stesso) può essere un fatto di notevole interesse se si pensa a racconti quali *A la deriva* o *El hijo* o *La insolaición*; ma non lo è affatto se si pensa a racconti come *El almohadón de plumas* o *El puritano*.

Un riscontro certo, invece, troviamo tra lo spazio 'geografico' del racconto e lo spazio 'del testo', quello che Gérard Genette chiama « la spatialité de l'écriture »⁸⁶: sono entrambe due forme chiuse, ed hanno entrambe lo stesso centro. Questo riscontro è individuato da Julio Cortázar che, commentando il decimo punto del *Decálogo del perfecto cuentista* di Quiroga (« Cuenta como si el relato no tuviera interés más que para el pequeño ambiente de tus personajes, de los que pudiste haber sido uno. No de otro modo se obtiene la vida en el cuento »)⁸⁷, vede una corrispondenza formale tra i due spazi: « La noción de pequeño ambiente da su sentido más hondo al consejo, al definir la forma cerrada del cuento, lo que ya en otra ocasión he llamado su esfericidad; pero a esa noción se suma otra igualmente significativa, la de que el narrador pudo haber sido uno de los personajes, es decir que la situación narrativa en sí debe nacer y darse dentro de la esfera, trabajando del interior hacia lo exterior, sin que los límites del relato se vean trazados como quien modela una esfera de arcilla »⁸⁸. Secondo Cortázar, quindi, la corrispondenza tra i due spazi sarebbe un

⁸⁶ Cfr. Gérard Genette, *Figures II*, Paris, Seuil, 1969, pp. 43-48.

⁸⁷ Horacio Quiroga, *Decálogo del perfecto cuentista* in H. Q., *Sobre literatura*, cit., p. 87.

⁸⁸ Julio Cortázar, *Del cuento breve y sus alrededores* in J. C., *La casilla de los Morelli*, Barcelona, Tusquets, 1973, p. 105.

carattere formale del racconto in genere, e di ciò sarebbe stato lucidamente consapevole anche Quiroga.

4.11. Concludiamo queste riflessioni sugli aspetti formali del racconto di Quiroga con la figura del narratore.

Jurij Tynjanov notava che molte novelle presentano un narratore [rasskazčik] posto all'inizio dell'opera ed usato per condurre il racconto a nome suo; questo narratore rivela che l'opera appartiene al genere racconto [rasskaz], mentre nell'ambito dell'intreccio svolge una funzione difficile da stabilire⁸⁹. Fino al Settecento la figura del narratore è un elemento manifesto della struttura della *fabula*. La storia della novella da Boccaccio a La Fontaine è stata vista da Walter Pabst come un'evoluzione del genere novella basata sui cambiamenti dell'atteggiamento narrativo del narratore e dei suoi rapporti con l'uditorio⁹⁰. In seguito il racconto rinuncia frequentemente alla presenza del narratore nella *fabula*, mentre è un elemento sempre presente nella struttura dell'intreccio, nel quale svolge una funzione molto importante, al pari del suo interlocutore, che la recente narratologia ha chiamato *narratario*.

Dei nove racconti che abbiamo analizzato, due soltanto presentano la figura del narratore anche a livello della storia: *La miel silvestre*, in cui un narratore, posto all'inizio, introduce il racconto e poi lo conduce; e *El puritano*, in cui il narratore è anche uno dei personaggi e narra la storia dall'interno della situazione. Negli altri sette la narrazione è data in forma oggettiva, senza un soggetto narrante posto nella storia. Non vi è differenza di fondo tra i primi due e gli altri sette racconti, giacché anche in questi, com'è noto e come abbiamo visto, la narrazione è condotta da un narratore che non è l'autore, cioè, non è colui che ha scritto il racconto ma è colui che narra la storia, anche se in questa non compare. Anzi, a proposito dei rapporti tra il narratore e l'autore, abbiamo notato che proprio *El puritano* offre elementi narrazionali che permettono di ritenere che vi sia una certa corrispondenza tra le due figure (3.9.); corrispondenza difficile da cogliere, però,

⁸⁹ Jurij Tynjanov, *L'evoluzione letteraria* in Tzvetan Todorov, *I formalisti russi*, cit., p. 134.

⁹⁰ Walter Pabst, *La novela corta en la teoría y en la creación literaria*, Madrid, Gredos, 1972.

là dove, come in *Los cazadores de ratas*, il narratore si mantiene nascosto durante tutto il racconto (3.6).

Una questione interessante che riguarda il narratore è quella di individuare quale sia la sua posizione rispetto al racconto. Dal passo di Cortázar citato sopra si deduce che per Quiroga la narrazione dovrebbe essere data dall'interno della sfera che costituisce la forma del racconto (4.10.). Poiché sia Cortázar che Quiroga non distinguono il narratore dall'autore, noi possiamo intendere 'narrador' in uno dei due sensi: quale elemento facente parte della struttura dell'opera (e non anche nel senso di 'autore', colui che inventa tale struttura). In tutti i racconti esaminati la posizione del narratore sembra essere proprio quella consigliata da Quiroga nel *Decálogo* e commentata da Cortázar. Il narratore è posto all'interno della 'sfera' e partecipa di tutto quanto accade in essa: è situato nella barca e segue l'uomo alla deriva; è nella selva con Benincasa che osserva da vicino; insieme ai cani, come uno del branco, prevede la morte di Jones; 'convive' nella casa con i genitori dei quattro spastici; 'vive' nel palazzo del vampiro; nello studio cinematografico è ombra filmica ai pari dell'attrice. Il narratore non è mai al di fuori degli eventi; non è mai completamente onnisciente e quasi mai onnipresente; raramente conosce i pensieri dei personaggi; talvolta mostra di non conoscere lo sviluppo della storia o di saperne meno dei personaggi. All'interno della 'sfera' è situato necessariamente anche il narratario.

4.12. Uno studio sulle forme del racconto di Quiroga, con propositi di carattere prevalentemente descrittivo, può essere considerato sufficientemente concluso con le considerazioni sulle figure del narratore e del narratario. Si può, però, obiettare che sono assenti nell'analisi e nelle considerazioni finali altre due figure che pure fanno parte della struttura formale del racconto: quelle dell'autore e del lettore. L'autore e il lettore sono certamente componenti strutturali del racconto, ma il loro esame, per la catena di implicazioni che inevitabilmente richiama, ci porterebbe oltre i propositi di questo lavoro. Lo studio dell'autore e del lettore, visti all'interno dell'opera, ci porta necessariamente anche fuori del racconto, perché essi, a differenza del narratore e del narratario sono elementi anche di altre strutture e di altri sistemi dei quali è difficile non tener conto. Noi qui ci siamo voluti limitare a pren-

dere in esame unicamente la composizione del racconto in Quiroga descrivendone le forme dell'organizzazione ed evitando di trattare tutto quanto potesse allontanarci dal racconto in sé, dal racconto visto nei suoi elementi fondamentali che ne compongono la forma.

Scopo ultimo del presente lavoro era quello di giungere alla descrizione di un modello strutturale del raccontare di Quiroga, formulato nelle sue grandi unità narrative, che avesse valore di generalità per molti testi dello scrittore uruguayano. Se non abbiamo sufficientemente assolto tale compito, ne avremo almeno sollecitato l'esigenza: infatti, se l'opera di Quiroga è stata ampiamente percorsa da vari studi critici che ne hanno messo in luce il valore storico e i significati, sono invece del tutto insufficienti gli studi che si sono soffermati a descrivere le forme del narrare dello scrittore da tutti considerato il maestro del racconto ispanoamericano contemporaneo, il genere letterario certamente più diffuso nelle lettere del continente sudamericano.

Vito Galeota

'MISSA DO GALO' E VARIAZIONI SUL TEMA.
SEI RISCRIITTURE DI UN RACCONTO MACHADIANO

0. Alla fine degli anni Settanta alcuni autori hanno tentato un'operazione che non sembra avere precedenti di rilievo nell'ambito della prosa brasiliana¹: quella di riscrivere, ciascuno dal proprio punto di vista e secondo il proprio personale linguaggio, un racconto di Machado de Assis.

L'opera di partenza — *Missa do galo*, nel volume di *Páginas recolhidas*² — precede le sei reinvenzioni, formando con esse il testo *Missa do galo-Variações sobre o mesmo tema*, São Paulo 1977; ne risultano coautori Antonio Callado, Autran Dourado, Julieta de Godoy Ladeira, Osman Lins, Nélida Piñon, Lygia Fagundes Telles.

Questa rivisitazione di un oggetto letterario sembrerebbe iscriversi fra gli esperimenti di recupero che appaiono ormai frequenti nella postavanguardia, manipolatrice di 'modelli' autorevoli. E l'intento di ricorrere al passato per colmare i vuoti e le incertezze del presente sarebbe qui confortato dal nome illustre di Machado, il 'classico' per eccellenza della letteratura brasiliana nell'Ottocento.

Ma i modi e gli strumenti, così come le finalità e gli esiti delle riletture inducono a riconsiderare definizioni generiche, etichette troppo

¹ Per quanto riguarda la produzione in versi, oltre la riletture di Machado operata da C. Drummond de Andrade, di cui si dirà più avanti, sembra sufficiente ricordare le molte variazioni operate intorno alla *Canção do exílio* di Gonçalves Dias (cf. C. Segre, *La « Canção do exílio » di G. F. ovvero le strutture nel tempo*, in *Le strutture e il tempo*, Torino 1974, pp. 221-252).

² Il volume uscì a Rio de Janeiro nel 1899 (lo stesso anno della prima edizione di *Dom Casmurro*) ed è ora riprodotto nel 2° volume di M.d.A., *Obra completa*, org. Afrânio Coutinho, Rio de Janeiro 1959, 3 voll. *Missa do galo* era però uscito nel 1894, nella rivista « A Semana ». Le fonti per la bibliografia complessiva dell'autore, e un'elencazione completa delle opere, sono oggi reperibili nella *Bibliografia geral* organizzata da N. Pinsard Caccese e rivista da V. Facioli, alle pp. 522-526 di AA. VV., *Machado de Assis. Antologia e Estudos*, São Paulo 1982.

perentorie; e d'altra parte l'oggetto stesso della rivisitazione si offre a giudizi di possibile modernità, tanto da rendere incongrua la sua definitiva assunzione ad archetipo cristallizzato.

Se l'opera intera di Machado stimola le più varie posizioni della critica³, questo breve racconto appare particolarmente denso di implicazioni interpretative: la stabilità del suo nucleo centrale viene discussa e distrutta dall'interno, e nello spazio della *short-story* finiscono per riflettersi, condensate e rese immediatamente evidenti, le contraddizioni rilevabili negli scritti machadiani 'maggiori'.

Simile a un quadro secentesco che muta le proprie immagini quando lo si osservi da una particolare prospettiva⁴, *Missa do galo* offre al lettore la possibilità di soluzioni multiple, che stimolano anche la riscrittura.

Il testo, se poggia sui dati di un'epoca definitivamente conclusa, fornisce d'altra parte l'esempio concreto di un'attualizzante alienazione nel quotidiano, sicché tanto il contesto storico quanto il sistema dinamico di ambiguità caratteristico del racconto si offrono ai sei scrittori come occasione per riaggregare, mediante citazioni e revisioni del passato, i propri strumenti artistici e i tempi del proprio presente. Più che a una rivisitazione ludica, l'impresa sembra tendere a un recupero dialettico del già fatto, anche attraverso un'immersione dell'oggetto della ricerca entro nuove coordinate temporali e culturali.

Il coinvolgimento non si risolve in un processo meccanico di appropriazione al 'moderno': le distanze vengono annullate mediante operazioni graduali, che certo si diversificano secondo le prospettive e i linguaggi degli autori, ma che testimoniano anche la disponibilità attiva del *corpus* machadiano a fusioni non gratuite con prodotti notevoli della prosa contemporanea.

Letti nella chiave di un recupero globale, i tentativi di oggi sembrano ribadire la vitalità di un discorso avanguardistico a cui

³ Una panoramica delle opere critiche su Machado è reperibile in AA. VV., *Machado de Assis...*, cit.; ad essa può aggiungersi la sintesi recente di N. Avella, *Fortuna critica di M.d.A.: una società allo specchio?*, in AION — Sez. Romanza, XXII 1 1980, pp. 103-115.

⁴ Cfr. M. Praz, *Magia artificiale delle immagini*, in *Fiori freschi*, Milano 1982, pp. 39-41.

la reale modernità di Machado de Assis fornisce elementi significativi d'intervento.

Una verifica di questa ipotesi sarà tentata rivedendo anzitutto il tema e l'autore a cui s'ispirano le *variações*, che verranno poi esaminate singolarmente e nel loro insieme, per un giudizio sui modi e sulle finalità dell'operazione testuale complessiva.

* * *

I - L'OPERA 'APERTA' DI MACHADO DE ASSIS

1.1. 'Missa do galo': la storia e il discorso.

Il racconto di Machado de Assis suggerisce e insieme sospende la conclusione negativa, rappresentata dal fallimento di un possibile rapporto amoroso fra un adolescente (il narratore in prima persona) e una signora sui trent'anni, sua ospite e quasi parente.

L'ambientazione interna è fornita dalla casa di lei, mentre gli esterni sono quelli abituali agli scritti machadiani: Rio de Janeiro, ancora capitale dell'Impero brasiliano, fa da sfondo 'storico' a una vicenda essenzialmente domestica.

Le circostanze dell'episodio, i suoi tempi e i suoi movimenti sono rievocati con minuzia memoriale dal protagonista, che racchiude l'esposizione della remota avventura fra il breve esordio in cui si annuncia al lettore il problema da risolvere — « Nunca pude entender a conversação que tive com uma senhora, há muitos anos... » — e l'enunciato conclusivo, solo apparentemente chiarificatore: « Ouvi mais tarde que casara com o escrevente juramentado do marido ».

La negazione iniziale, che sembra impedire ogni giudizio sulla « conversação », posta a confronto con l'informazione finale evidenzia subito la propria intrinseca ambiguità. Dichiarata la propria incapacità a comprendere la vicenda che va narrando, il protagonista ne suggerisce però infine una probabile decifrazione. La signora timida e pudica, rimasta vedova, ha trovato consolazione fra le braccia di un dipendente del marito, offrendosi in tal modo a sospetti di un bovarismo risolto nella conclusione delle seconde nozze.

Ma gli occhi di Madame Bovary, azzurri e splendenti in superficie, mostrano nel fondo un diverso e cupo colore: così i significanti che si allineano con apparente naturalezza/naturalismo all'interno del testo coinvolgono il lettore in una ricerca continua di significati emergenti, tutti probabili e tutti oggettivamente incerti.

Sollecitato dall'annuncio dell'enigma irrisolto (« Nunca pude entender... »), il lettore affronta il mistero che avvolge l'episodio, e che gli viene esposto in un gioco alterno di sommari informativi e di scene descrittive e mimetiche. Nella memoria minuziosa del narratore i personaggi, le situazioni e i luoghi si susseguono sino all'ellittica soluzione finale, rappresentata dalla morte del marito della donna e dal successivo secondo matrimonio: « Quando tornei ao Rio de Janeiro, em março, o escrivão tinha morrido de apoplexia. Conceição morava no Engenho Novo, mas nem a visitei nem a encontrei. Ouvi mais tarde que se casara com o escrevente juramentado do marido ».

Mentre i sommari chiariscono le situazioni relative alla premessa e alla conclusione dell'avventura, i nuclei narrativi e gli indizi che definiscono i personaggi poggiano costantemente su estensioni descrittive e dati esterni d'informazione che collocano atti e soggetti in uno spazio e in un tempo continuamente agitati. La concatenazione degli eventi presenta salti o vuoti al proprio interno, provocando la complessiva incertezza finale della storia.

Il tempo del fatto narrato appare lontano al cronista — « há muitos anos, contava eu dezessete, ela trinta » —, e ristretto nell'occasione di un breve soggiorno nella capitale per motivi di studio: « vim de Mangaratiba para o Rio de Janeiro, meses antes, a estudar preparatórios ». I personaggi di contorno sono dominati dallo « escrivão Menezes », che « fora casado, em primeiras núpcias » con una cugina del protagonista; a lui si sottomettono anche « A segunda mulher (...), Conceição, e a mãe desta », le quali « acolheram bem » il giovinetto subito a proprio agio « naquela casa assobradada da Rua do Senado, com os (...) livros, poucas relações, alguns passeios ».

Questa digressione informativa sulla casa e sulla famiglia che è abituata a coricarsi presto — « às dez e meia a casa dormia » — segue immediatamente la collocazione dell'episodio centrale: « Era a noite de Natal. Havendo ajustado, com um vizinho irmos

à missa do galo, preferi não dormir; combinei que eu iria acordá-lo à meia noite ».

Altri indizi si susseguono per illustrare i personaggi della storia: il notaio Menezes frequenta con regolarità esemplare i teatri, e il ragazzo ha chiesto di accompagnarlo, ma « Nessas ocasiões, a sogra fazia uma careta, e as escravas riam à socapa; ele não respondia, vestia-se, saía e só tornava na manhã seguinte ». La soluzione del mistero è offerta subito dal narratore, con moduli espressivi simili a quelli dell'enunciato finale: « Mais tarde é que eu soube que o teatro era um eufemismo em ação. Menezes trazia amores com uma senhora, separada do marido... ».

La situazione di un adulterio ipocrita e borghese si riflette borghesemente sulla moglie: « Conceição padecera, a princípio (...), mas, afinal, resignara-se, acostumara-se, e acabou achando que era muito direito ».

La rievocazione si sofferma quindi sulla donna, prima di concentrarsi sul tempo chiuso e rarefatto dell'episodio notturno: a Conceição « chamavam-lhe a santa », tutto in lei appariva « moderado, sem extremos, nem grandes lágrimas, nem grandes risos. ». La sua sommessata passività si esalta nell'accettazione dell'infedeltà: « No capítulo de que trato (...) aceitaria um harém, com as aparências salvas ». Il giudizio del narratore è perentorio, ma appare subito attenuato da qualche incertezza: « Deus me perdoe, se a julgo mal »; in fondo la donna « Era o que chamamos uma pessoa simpática », poiché, in effetti « Não dizia mal de ninguém, perdoava tudo », ma anche « Não sabia odiar ; pode ser que até não soubesse amar ».

Dopo i primi tre blocchi che affermano la sospensione di ogni giudizio da parte del protagonista, la narrazione degli eventi da indagare prende il proprio avvio effettivo, attraverso una precisa scansione di gesti preparatori. « Naquela noite de Natal foi o escrivão ao teatro »: siamo nel 1861 — o 1862 —, la famiglia si ritira a dormire, il ragazzo attende nella sala vicino all'ingresso l'ora fissata per partecipare con un amico alla messa di mezzanotte. La madre di Conceição, esprimendosi a parole per l'unica volta nel racconto, gli chiede come passerà l'intervallo di tempo dalle dieci alle dodici, e « Leio, D. Inácia » le risponde il giovane, immergendosi poi nelle avventure dei *Tre Moschettieri*, alla luce di una lampada a gas posta sul tavolo centrale della stanza.

Mentre battono le undici il giovane, ancora preso dalle fantasterie del romanzo, ode un lieve rumore: « logo depois, vi assomar à porta da sala o vulto de Conceição ».

S'inizia fra i due un anodino scambio di battute: il ragazzo non è uscito, non è ancora mezzanotte, ci vuole pazienza. Ma dopo le prime incertezze dell'inizio Conceição « entra na sala », con pianelle da notte e una vestaglia bianca dalla cintura non troppo stretta. La descrizione della donna è già indiziaria: « Sendo magra, tinha um ar de visão romântica », romantica come i sogni destati nel giovane dal libro di Dumas.

Il volume è subito chiuso. Conceição si siede di fronte al protagonista, risponde alle sue scuse per aver fatto rumore, dichiara di essersi svegliata per caso. Il giovane la fissa, dubitoso delle affermazioni di lei: Conceição « era boa, muito boa », ma i suoi occhi non rivelano un sonno interrotto, denunciano piuttosto l'impossibilità di dormire, forse a causa dell'ospite ancora sveglio. E il dialogo riprende, toccando velocemente questioni diverse, dalla lunghezza dell'attesa solitaria al libro che il giovane sta leggendo, e soffermandosi sui gusti letterari della donna, appassionata della *Moreninha*, il romanzo romantico e 'alla moda' di Macedo.

Nella consueta alternanza di momenti mimetici e di intervalli descrittivo-narrativi, il protagonista si dilunga nella presentazione della nuova Conceição, indifesa agli sguardi attenti dalla luce dell'ora notturna.

In questo blocco espositivo la memoria indugia sugli atteggiamenti taciti di lei: Conceição poggia il capo sulla spalliera, fissa il ragazzo, s'inumidisce le labbra, raddrizza la testa, poggia il mento fra le dita incrociate e i gomiti sui braccioli, « Tudo sem desviar de mim os grandes olhos espertos ».

Di nuovo s'intreccia un dialogo: l'orologio ha battuto le undici e trenta, la donna afferma di non saper recuperare il sonno perduto. Nell'accrescersi graduale di una confidenza ormai tacitamente patuita, lei si dichiara vecchia, accettando subito la replica spontanea: « Que velha o que, D. Conceição? ».

Le pause descrittive si fanno più estese, e più concreti i momenti di comunicazione verbale: la donna ridimensiona l'importanza della messa di mezzanotte celebrata nella capitale, e in varie riprese esorta il ragazzo a parlare con voce più bassa, perché « mamãe pode acordar ».

Intanto Conceição si muove, cambiando luogo e atteggiamento, fino a sedersi sul divano vicino al ragazzo, che osserva furtivamente la punta delle sue pianelle; e si torna a discutere sulle difficoltà a prender sonno di donna Inácia, del giovane, di Conceição stessa. Lei, irrequieta, si muove ancora, introducendo nel discorso il ricordo dei propri sogni e incubi infantili. « A conversa reatou-se assim lentamente, longamente, sem que eu desse pela hora nem pela missa »; quando lui tace, la donna introduce nuove domande e nuovi argomenti, riannodando di continuo la conversazione sconnessa. Ma « Havia também umas pausas. Duas ou três vezes, pareceu-me que a via dormir; mas os olhos, cerrados por um instante, abriam-se logo sem sono nem fadiga... »; il giovane Nogueira la guarda rapito e Conceição, forse accorgendosi, richiude gli occhi in fretta, o forse lentamente — « não sei se apressada ou vagarosamente » —; le impressioni di quella notte diventano incomplete e confuse nella mente del narratore, provocando dichiarazioni d'incertezza. Ma resta nella sua memoria la chiara immagine dell'improvviso splendore che sembra emanare dall'ospite: « em certa ocasião, ela, que era apenas simpática, ficou linda, ficou lindíssima ». Conceição è in piedi, Nogueira vuole alzarsi per rispetto; lei lo ferma poggiandogli una mano sulla spalla; gli vuol dire forse qualcosa, ma « estremeceu, como se tivesse um arrepião de frio, voltou as costas e foi sentar-se na cadeira... ».

I discorsi riprendono volubili: si parla dei quadri appesi alle pareti della sala — Cleopatra e un altro soggetto femminile —, e la donna dichiara di volerli cambiare, perché le immagini le sembrano « mais próprias para sala de rapaz ou de barbeiro ». L'interlocutore si meraviglia della sua competenza sull'arredamento di locali riservati ai soli uomini, e Conceição ribatte affermando di parlare solo in base alla propria immaginazione; del resto nella sua stanza, o meglio nel suo « oratório », lei possiede una scultura « muito bonita » di « Nossa Senhora da Conceição, minha madrinha », ma non intende appenderla nella sala.

L'accento al luogo di preghiera e al soggetto sacro ricorda a Nogueira l'appuntamento per la messa notturna, ma la donna continua a parlare del proprio passato, delle minuzie del presente, dei parati da cambiare.

Il ragazzo, immerso in una « espécie de sono magnético », vuole e non vuole interrompere il flusso delle parole di lei, la guarda e ne distoglie gli occhi, come impedito nella lingua e nei sensi. E mentre fuori sulla strada il silenzio si fa completo, la conversazione langue: i due restano « por algum tempo — não posso dizer quanto — inteiramente calados. O rumor único e escasso, era un roer de camundongo no gabinete, que me acordou daquela espécie de sonolência; quis falar dele, mas não achei modo. Conceição parecia estar devaneando ». Si odono alcuni colpi battuti alla finestra: è giunto l'amico per la *missa*, e Conceição sollecita il ragazzo a uscire. « Já serão horas? perguntei. — Naturalmente. — Missa do galo! repetiram de fora, batendo. — Vá, vá, não se faça esperar. A culpa foi minha. Adeus; até amanhã. — E com o mesmo balanço do corpo, Conceição enfiou pelo corredor dentro, pisando mansinho ».

Il giovane si avvia, ma « Durante a missa, a figura de Conceição interpôs-se mais de uma vez, entre mim e o padre; fique isto à conta dos meus dezessete anos ». Il giorno dopo, a pranzo, Conceição è di nuovo un personaggio sbiadito, « sem nada que fizesse lembrar a conversação da véspera ».

A Capodanno il ragazzo torna a casa, e infine, « Quando tornei ao Rio de Janeiro, em março, o escrivão tinha morrido de apoplexia. Conceição morava no Engenho Novo, mas nem a visitei nem a encontrei. Ouvi mais tarde que casara... ».

* * *

Il gioco di scambi continui tra la superficie della rievocazione e la sfera dell'inconscio, chiamata in causa dalle prime battute nel tentativo di esplicita rimozione (*Nunca pude entender...*), assume concretezza lungo i tempi disuguali della storia e del discorso.

La focalizzazione interna della narrazione, che si svolge tenendo conto esclusivamente del punto di vista dell'autodiegeta, conferisce all'opera un'ambiguità sufficiente a sospendere ogni giudizio sui fatti esposti. Così il tempo psicologico appare drammaticamente dilatato, sino a coincidere con i gesti minimi, le parole e i silenzi dell'ora trascorsa nell'attesa, mentre le situazioni che circondano il breve incontro appaiono ellitticamente riassunte all'ini-

zio e alla fine, o solo accennate con brevi tratti nella seconda, più interna, cornice narrativa che si pone a ridosso dell'episodio notturno.

Ma gli indizi necessari alla soluzione del problema si distribuiscono equamente fra il nucleo della vicenda e gli spazi degli enunciati che la inglobano: i movimenti di Conceição, le sue pause e le sue parole rinviano in continuazione agli oggetti e ai personaggi della vita quotidiana, sospesa o interrotta nella notte della vigilia natalizia.

Il marito prepotente e la madre acida, le schiave maligne e le suppellettili amate/odiate costituiscono 'spie' adatte all'interpretazione dell'avventura notturna, offrendo al narratore e ai lettori le ipotesi alternative (o complementari?) di una sottomissione ancestrale e di una ribellione *in fieri*, celata e insieme esaltata dalla placida ipocrisia di un'infelicità borghesemente vissuta. La donna viene presentata come una santa amorevole e insieme come un personaggio senza scatti né pensieri propri, ma il secondo matrimonio con l'aiutante di Menezes introduce il sospetto di una calcolata preparazione all'infedeltà da parte della « boa Conceição », e di una qualche insoddisfazione coniugale da parte del primo marito.

Le scene del tempo che precede la *missa* si caricano in tal modo di sensi contrastanti: ogni blocco descrittivo e narrativo appare leggibile entro le coordinate dell'adulterio potenziale — e (in)volontario — e della potenziale — e (in)volontaria apertura della donna a un'indipendenza psicologica sino allora repressa.

L'io adolescente rievocato dalla memoria del narratore, coi suoi entusiasmi espliciti e frenati, l'ingenuo romanticismo da cappa e spada e la sorpresa imbarazzata per l'apparizione di Conceição, svolge esplicitamente una funzione di supporto nella costruzione del problema. Ma la protagonista del racconto resta infine sola e silenziosa, chiusa nei propri pensieri non espressi, e ogni giudizio si offre possibile al lettore.

* * *

1.2. Nel 'corpus' dell'opera machadiana: l'intertesto probabile.

Il rallentamento, la *morosa delectatio* che il racconto offre nel passaggio tra significante e significato⁵ aumenta il dilemma fiducia/sfiducia provocato dal prospettivismo a senso unico della narrazione⁶. *Missa do galo* non fornisce dunque soluzioni precostituite: le incertezze dell'autodiegeta dominano il testo e si proiettano fuori di esso.

L'organizzazione del racconto presenta sotto la propria apparente compattezza una serie di strutturazioni parziali⁷, aperte alla decodifica per nuove ricostruzioni globali. Qui più che in altre opere machadiane i singoli blocchi interni impongono interventi e manipolazioni di diverso segno, tutti possibili per la sospensione di giudizio da parte del narratore, e le divagazioni memoriali, intersecandosi con le notizie 'oggettive' e sommarie, trasferiscono a livello espressivo la densità problematica che caratterizza il tema della storia.

La scelta di questo racconto per le interpretazioni e le reinvenzioni dei sei autori di oggi propone d'altra parte un'indagine sulle relazioni che possono intercorrere tra *Missa do galo* e la produzione complessiva del suo autore: la storia di Conceição è un *unicum* nell'opera machadiana, o invece costituisce un riassunto significativo di temi e di poetiche, di personaggi ambigui e di linguaggi in bilico fra naturalismo e impressionismo?

In realtà, negli scritti di Machado sembrano rinvenirsi tratti comuni e insieme differenze profonde rispetto al racconto che è servito da modello ai rifacimenti novecenteschi: elementi di somiglianza e di diversità s'intrecciano del resto in modo evidente lungo i romanzi e i racconti brevi, le cronache e gli scritti privati, formando una rete complessa di rimandi e di innovazioni che concorrono a definire gli aspetti strutturali dell'intero *corpus*.

La donna come oggetto da rappresentare nelle sue azioni e qualità, finta protagonista di vicende che la collocano costantemente in ruolo subalterno, e che l'autore determina e deforma se-

⁵ Cfr. C. Segre, *Il segno letterario*, in *Semiotica filologica*, Torino 1979, pp. 39-44.

⁶ Cfr. C. Segre, *Costruzioni rettilinee e costruzioni a spirale nel 'Don Chisciotte'*, in *Le strutture e il tempo*, cit., pp. 183-219.

⁷ Cfr. C. Segre, *Le strutture implicanti*, in *Semiotica filologica*, cit., pp. 71-84.

condo la propria ottica egemone, articola nelle prose machadiane la propria presenza sulla base di alcune regole facilmente ricavabili dall'insieme dei testi⁸.

Lasciando ai margini alcune figure di mondane avide e di patetiche nate-nubili per bruttezza o per fato, i personaggi femminili si presentano in tre fasi di età e di situazioni ricorrenti: a fanciulle (in genere diciassetenni) destinate a una soluzione matrimoniale soddisfacente si affiancano o si contrappongono signore malmaritate o infedeli che hanno superato i vent'anni, e che solo di rado si trasformano in matrone ultraquarantenni difficilmente percorse dalle inquietudini dell'età di mezzo.

Talvolta uno stesso personaggio riassume nelle proprie vicende le diverse tappe della visione femminile di Machado: la sintesi avviene generalmente all'interno dei romanzi più noti, che ricavano però il loro materiale di scrittura dalla vasta costellazione di storie brevi e di lavori preparatori, dove è più visibile la ricerca *in progress* per la costruzione dei caratteri e delle situazioni narrative.

La *Virgília* delle *Memórias póstumas de Brás Cubas* costituisce il primo esempio di un itinerario complessivo di donna: non accettata nel periodo dell'adolescenza, diviene gradita agli occhi e alla sensualità dell'autodiegeta dopo le nozze consumate con un altro; concluso per naturale consunzione un lungo e soddisfacente adulterio, la donna riappare al capezzale dell'antico amante nelle vesti di vedova pingue e pacifica, preoccupata di giustificare le visite al malato mediante la presenza perbenistica di un figlio legittimo accanto a lei.

L'infedeltà consumata non riguarda invece la protagonista di *Quincas Borba*: sposa irreprensibile ma sensibile, sconvolge il cuore e la mente dello scapolo protagonista maschile senza mai concedersi; la sua irrequietezza, fatale per l'innamorato deluso, non supera mai i limiti dei sogni e delle angosce notturne.

Il passaggio graduale da situazioni univoche e ampiamente giustificate⁹ alle incertezze dei sentimenti e dei comportamenti

⁸ Cfr. da ultimo l'intervento di S. Brayner alla *Mesa-redonda* organizzata da A. Bosi, J. C. Garbuglio, M. Curvello, V. Facioli, e alla quale hanno anche preso parte A. Callado, L. Roncari, R. Schwarz e S. Brayner, in AA. VV., *M.d.A.*, cit., pp. 326-327 e 332.

⁹ Si vedano le osservazioni del protagonista di *Memórias póstumas de Brás Cubas*, del 1881, sull'atteggiamento della fedifraga Virgília: « Não podia sacudir dos olhos a cerimônia do entêrro, nem dos ouvidos os soluços de Vir-

trova, com'è noto, in *Dom Casmurro* un esempio complesso di mancata soluzione: la bella Capitu «dagli occhi di risacca», amata sin dall'infanzia, sposata con adorazione e infine ripudiata senza scampo per sospetto tradimento, offre sino all'ultima pagina motivi di dubbio al lettore più attento.

Se il narratore in prima persona — marito infelice e inflessibile — esprime giudizi definitivi sulla doppiezza di lei¹⁰, la costruzione complessiva del romanzo sembra aprire spazi cospicui a un'interpretazione diversa: rivedendo il testo al di là delle dichiarazioni esplicite dell'autodiegeta, può prospettarsi facilmente l'ipotesi di un errore di valutazione. Forse Capitu non ha mai tradito (né del resto ha mai confessato il tradimento), e la somiglianza del figlio coi tratti fisici e i modi dell'amico di famiglia può derivare da semplici coincidenze, per un gioco bizzarro di probabilità¹¹.

Questa alternanza di giudizi possibili appare comunque un esempio isolato nella vasta tipologia femminile di Machado: sia i personaggi dei romanzi che precedono e seguono quelli ora citati, sia le figurine abbozzate in numerosi racconti appaiono generalmente espressi sotto il segno delle certezze valutative.

Il narratore offre per lo più a chi legge elementi sicuri di giudizio: le varie donne, fanciulle ingenue o tristi malmaritate, nubili in disarmo o spose sui binari di una vecchiaia serena, appaiono descritte, analizzate e spiegate senza lacune possibili: il discorso conferma le qualità del personaggio lungo tutta la storia, che si dipana senza contraddizioni o silenzi sotto la regia dello scrivente.

Il modello specifico della donna giovane, coniugata con un uomo libertino o comunque poco presente, a cui si riconduce il personaggio di Conceição appare anch'esso sempre sorretto dalle certezze del narratore-giudice, che ne riassume i tratti salienti mediante una figura minore del romanzo *Helena*.

gília. (...) Virgília traíra-o, com sinceridade, e agora chorava-o com sinceridade. (...) Meiga Natureza! A taxa da dor é como a moeda de Vespasiano; não cheira à origem, e tanto se colhe do mal como do bem », c. CLII, p. 544 1° vol. *Obra completa*, cit.

¹⁰ Cfr. la frase conclusiva del *Dom Casmurro*: «E bem, qualquer que seja a solução, uma cousa fica, e é a suma das sumas, ou o resto dos restos, a saber, que a minha primeira amiga e o meu maior amigo, tão extremosos ambos e tão queridos também, quis o destino que acabassem juntando-se e enganando-me... », c. CXLVIII, p. 870 1° vol. *Obra completa*, cit.

¹¹ Cfr. E. Gomes, *O enigma de Capitu*, Rio de Janeiro 1967.

Soffermandosi sui genitori del protagonista Estácio, Machado de Assis contrappone alla superficialità e mediocrità del padre il carattere fermo e quasi eroico della madre: «A mãe de Estácio era diferente; possuía em alto grau a paixão, a ternura, a vontade, uma grande elevação de sentimentos, com seus toques de orgulho, daquele orgulho que é apenas irradiação da consciência. Vinculada a um homem que, sem embargo do afeto que lhe tinha, despendia o coração em amôres adventícios e passageiros, teve a fôrça de vontade necessária para dominar a paixão e encerrar em si mesma todo o ressentimento»¹².

Le donne deboli, afferma ancora Machado, reagiscono al tradimento e alla solitudine col pianto, la stizza dispettosa o la rassegnazione; le forti oppongono alla sventura la lotta o la dignità di un altero silenzio. Questo variegato quadro comportamentale può applicarsi nelle sue diverse articolazioni alla protagonista della *Missa*: la molteplicità degli atteggiamenti di Conceição — prima piangente e poi silenziosa, forse rassegnata o forse pronta a una lotta orgogliosa — fa sospendere per eccesso di dati ogni giudizio.

L'anomalia del racconto rivisitato dai sei autori di oggi risulta anche palese da un confronto con la storia breve che più immediatamente gli si accosta, ma che in realtà propone un discorso lineare e univoco, una serie di emozioni e di atti subito decifrabili.

Uns braços, in *Várias Histórias*¹³, narra in brevi sequenze l'innocente peccato di donna Severina, che da alcuni anni «vivia maritalmente» con un uomo volgare, avaro in soldi e in compagnia. La quasi-moglie è costretta a vestire poveramente, con abiti vecchi e senza maniche, sicché le sue braccia opulente, «em harmonia com a dona», finiscono per attirare gli sguardi e i sensi di un giovane ospite, aiutante maldestro e maltrattato dell'uomo. Una domenica Inácio, quindicenne solitario, riempiendo le ore pomeridiane nella lettura di fiabe romantiche, «Nunca pôde entender» perché tutte le eroine delle vecchie storie assumessero il volto e il corpo di Severina. Mentre il ragazzo si addormenta evocando l'immagine della donna amata, l'oggetto reale delle sue fantasie entra nella stanza.

¹² P. 190 del 1° vol. *Obra completa*, cit.; il romanzo è del 1876.

¹³ La raccolta, del 1896, è ora nel 2° vol. di *Obra completa*, cit.; su *Uns braços*, trascritto alle pp. 480-485, cfr. da ultimo A. Bosi, *A máscara e a fenda*, pp. 437-457 di AA. VV., *M.d.A.*, cit., alle pp. 453-454.

Spinta dalla solitudine e dalla controra, dopo esitazioni e ripensamenti Severina si avvicina all'amaca dove il ragazzo riposa: le appare come « uma criança », e questa impressione sopisce per un attimo l'emozione dei sensi.

Ma Inácio continua a dormire, affascinante e indifeso, sino a che « o sonho coincidiu com a realidade, e as mesmas bôcas uniram-se na imaginação e fora dela ». Il bacio sognato dal ragazzo gli è stato effettivamente elargito dalla donna che, subito spaventata, si consola pensando al « sono duro » e sordo del giovane. Severina riflette sul proprio gesto: ha baciato Inácio con affetto di madre o di amica ma, « Fôsse come fôsse, estava confusa, irritada, aborrecida, mal consigo e mal com ele ». All'ora di cena la signora compare con uno scialle a coprire le braccia tentatrici, e a fine settimana il ragazzo è licenziato dal padrone. Inácio non comprende né il congedo né l'atteggiamento distaccato di Severina. Gli resta negli anni il ricordo gradevole di quella « sensação » domenicale, « quando êle tinha quinze anos. Ele mesmo exclama às vezes, sem saber que se engana: ' E foi um sonho! um simples sonho! ' ».

Qui il narratore onnisciente descrive e domina le situazioni oggettive: la tentazione e la reazione, il bacio vero della donna e quello immaginato dal ragazzo, sicché la dichiarazione d'incomprensione — « Nunca pôde entender » — appare giustificata all'interno dei sogni di Inácio, e solo in superficie può accostarsi al « Nunca pude » del protagonista della *Missa*.

* * *

In questo racconto l'autore infrange le regole del dominio esplicito sugli atti e i sentimenti dei personaggi: quasi confondendosi col narratore in prima persona, Machado de Assis sembra confessare la propria impotenza a dipanare i fili della vicenda, che scorre al di fuori di ogni dichiarata valutazione del senso ricavabile dagli atteggiamenti di Conceição.

Rispetto a *Dom Casmurro*, romanzo pure complessivamente ambivalente, *Missa do galo* si presenta più disponibile alle congetture (e alle reinvenzioni) del destinatario: entrando nella storia, il lettore può tentare di assumerne il possesso a cui il narratore sembra aver rinunciato.

Se la storia del tradimento di Capitu si muove fra i due poli delle conferme apparenti e delle smentite possibili, il racconto

resta sospeso fra prospettive più aperte, attraverso la nebulosa delle scene memoriali, delle descrizioni prolungate, dei sommari troppo obbiettivi ed ellittici.

Omologhi per quanto riguarda il punto di vista — in entrambi il narratore è colui che osserva ed espone un comportamento femminile — i due testi differiscono visibilmente negli esiti delle proprie costruzioni: Dom Casmurro chiede al lettore una conferma o una smentita alle proprie convinzioni di uomo geloso e tradito, mentre il ragazzo che ricorda Conceição si offre completamente, già dalle prime parole, all'attenzione vigile di chi legge, e che non trova nel percorso delle pagine giudizi definitivi, dichiarazioni risolutorie da parte dell'autodiegeta.

La storia di *Missa do galo* sembra muoversi secondo regole autonome che il narratore ignora, e la cui decifrazione resta affidata esplicitamente ad ogni possibile destinatario: d'altra parte né i contemporanei di Machado de Assis né gli studiosi della sua produzione sembrano favoriti dalla loro familiarità col *corpus* dello scrittore nei loro tentativi di dare una soluzione all'enigma che il narratore stesso dichiara di non aver mai chiarito.

Sia il romanzo che il racconto traggono i propri materiali — ambienti e personaggi, lessico e moduli espressivi — da altri scritti machadiani: se Capitu rappresenta la *summa* delle spose felici e/o disponibili, Conceição esaspera le ambigue reazioni di solitario silenzio delle malmaritate, in un contesto storico e sociale segnato dalla tranquilla opulenza della Rio nel Secondo Impero, dove gli uomini trovano facilmente affari e amori e le donne appaiono come deuteragoniste esaminate e talvolta 'spiegate' dallo scrittore o dalle sue proiezioni nel testo. Ma sia l'una che l'altra opera si allontanano dalla norma della conclusione definitiva: *Dom Casmurro* lascia il lettore sospeso fra un'affermazione e una negazione, *Missa do galo* lo coinvolge in una rete di ipotesi tutte ugualmente (im)probabili.

La disponibilità dei due lavori a interpretazioni contrastanti o multiple è ottenuta paradossalmente attraverso l'unicità del punto di vista espositivo: nell'uno e nell'altro testo l'autodiegeta illustra gli avvenimenti che lo coinvolgono o i pensieri che lo turbano usando il personaggio femminile come tramite per la costruzione della storia, e insieme come proiezione dei propri atteggiamenti psichici.

Questa duplice funzione pragmatica e metaforica conferisce a Capitu e a Conceição la fittizia concretezza di strumenti utili per lo svolgimento della narrazione superficiale e, allo stesso tempo, la reale incertezza di immagini proprie di un discorso che pertiene ai livelli profondi del personaggio maschile. E se l'infedeltà della moglie di Dom Casmurro può anche essere letta come il fantasma prodotto dai vaneggiamenti del geloso marito, la Conceição descritta e narrata dal ragazzo riflette, nelle contraddizioni e nei 'salti' del proprio atteggiamento, la nebulosa incertezza psichica del narratore adolescente.

Presentata all'inizio secondo le regole della tipologia femminile machadiana, Conceição diviene per il narratore un personaggio imprevedibile nei movimenti e nelle parole. I suoi silenzi, non più opachi e da 'santa', offrono al ragazzo occasioni ripetute di riflessione e di emozione, e le sue 'uscite' dalla scena — la prima al commiato notturno, la seconda col trasloco e il secondo matrimonio — danno al narratore la possibilità di incertezze da rivivere indefinitamente nella memoria. Così, i segnali che partono dal testo sollecitano a più livelli l'attenzione del destinatario, legato al meccanismo narrativo dal doppio filo della curiosità e del desiderio di risolvere a proprio modo il problema esplicitamente non chiarito.

Ma i rapporti insoliti fra il ragazzo a Conceição diventano anche metafora delle sospensioni storiche fra passato e futuro di fronte a un presente inaccettato, e suggeriscono sostanze e forme per le opere 'machadiane' degli autori di oggi, mettendo in moto i diversi meccanismi dei loro scritti.

* * *

1.3. Riletture e reinvenzioni.

L'immagine machadiana che la critica è andata costruendo attraverso le opere più significative riflette la varietà delle rivisitazioni dagli inizi del Novecento.

La bibliografia degli studi su Machado si colloca lungo binari differenziati per tempi e per interessi di lettura: partendo dal contesto personale e storico dell'autore — un meticcio coinvolto nelle contraddizioni della società emergente fra il Secondo Impero e la Prima Repubblica — le analisi si sono per lo più soffermate,

sino agli anni Cinquanta, sullo scavo psicologico e poi psicanalitico dei suoi personaggi, 'specchio' deformato o fedele di patologie sociali e individuali. Ma negli ultimi decenni il discorso sul *corpus* machadiano è sembrato soprattutto rivolgersi alle caratteristiche testuali della produzione, privilegiandone gli elementi strutturali più significativi: l'uso e la funzione del tempo, i rapporti fra scrittore e narratore, gli spazi offerti dalle certezze dichiarate e dalle incertezze emergenti in una verifica metatestuale. Da questa ricognizione¹⁴ è possibile evidenziare le linee che oggi definiscono una lettura 'moderna' di Machado: stabile nel suo pessimismo e nelle sue idee e immagini ricorrenti, l'autore sembra offrire occasioni di nuova ricerca nello « choque entre o esclarecedor e o esclarecido, podendo causar dúvidas 'ad infinitum' »¹⁵.

In questa prospettiva, i tentativi di ricostituire per la *Missa* una verità unica dove più verità appaiono credibili possono esser portati avanti con i mezzi più disparati. Se il lettore comune sarà forse pago della gradevole o inquietante sospensione di giudizio sulla moralità della protagonista, il critico attivo presente in ogni autore di *ficção* — e che diviene nel nostro caso analista di se stesso e dell'altrui prodotto — opererà entro un reticolo più complesso, reinventando la storia di Machado nella propria storia, unendo narrazione e metanarrazione, senso comune della lettura e imprevedibile avventura creativa.

Sul libro scritto da Osman e dai suoi amici sarà dunque opportuno soffermarsi per chiarire i rapporti coll'archetipo machadiano e con il suo contesto, e per ottenere una revisione — singola e poi complessiva — dei nuovi prodotti.

Uniti nell'obbiettivo momentaneo — rileggere il 'classico' Machado — e nella comune situazione culturale, i lavori intorno alla *Missa* riflettono però anche le diversità di linguaggio e di ricezione dei sei *lectores in fabula*: se il testo postula la cooperazione

¹⁴ « Nas obras dos grandes escritores é mais visível a polivalência do verbo literário. Elas são grandes porque são extremamente ricas de significado, permitindo que cada grupo e cada época encontrem as suas obsessões e as suas necessidades de expressão »: la dichiarazione di A. Cândido, posta in epigrafe al lavoro di N. Avella, cit., è reperibile in *Esquema de M.d.A.*, in *Vários escritos*, São Paulo 1970, pp. 15-32 (p. 18).

¹⁵ I. C. Monteiro, H. M. Estrella, *Metalinguagem em Quincas Borba*, Rio de Janeiro 1973, p. 13 (anche cit. in Avella).

del lettore come condizione primaria di attualizzazione¹⁶, la struttura del racconto machadiano presuppone immediatamente esiti interpretativi (e ri-creativi) multipli.

Machado de Assis sembra qui rivolgersi ai suoi destinatari — quelli da lui presunti e quelli reali, dislocati lungo tempi e spazi non definitivi — giocando dalle prime righe una partita aperta, dai risultati imprevedibili. La dichiarata incomprendimento della vicenda da parte del narratore si unisce alla rigorosa non partecipazione interna dell'autore, che si fa paradossalmente il primo ricettore perplesso dell'enigma da lui stesso proposto. Machado diviene interprete potenziale della vicenda narrata: come per gli altri, *Missa do galo* resta per lui problema irrisolto. Se nella storia di Capitu lo scrittore poteva porsi in una prospettiva mediana, bilanciata fra le due diverse ottiche del tradimento femminile e dei travisamenti della gelosia maschile, qui il materiale appare offerto in prospettive incerte, che i modi narrativi dilatano e moltiplicano. In effetti, anche diversamente da *Uns braços*, *Missa* non offre avvenimenti definitivi o interventi *ab externo* che chiariscano appieno le intenzioni di partenza, il punto di vista da cui il lavoro ha preso l'avvio.

L'idea che Machado si è fatta dell'oggetto della sua scrittura¹⁷ resta affidata — insieme alla soluzione della storia — al ripensamento di lui inventore e di noi lettori. Il processo di attualizzazione postulato per il destinatario generico coinvolge dunque insieme il produttore e il prodotto, la prospettiva di partenza e gli esiti del messaggio contenuto nell'opera. In questa doppia sospensione valutativa il lettore empirico si unisce a quello 'critico', e all'interno dei due livelli di esegesi l'opera e il suo autore sono posti continuamente in causa, attraverso modi e mezzi d'indagine diversi solo per l'ampiezza delle competenze coinvolte.

Rinunciando alla comprensione immediata, il testo si fa in questo caso 'spia' di un diverso modo machadiano di affrontare e di esprimere il proprio lavoro letterario¹⁸, e tale 'eccentricità'

¹⁶ U. Eco, *Lector in fabula*, Milano 1979, p. 54.

¹⁷ P. Szondi, *Introduzione all'ermeneutica letteraria*, trad. it. Parma 1979 (ed. orig. Frankfurt am Main 1975): «... il concetto di prospettiva si riferisce in primo luogo non all'intendimento di un testo ma all'idea che l'uomo si fa di un oggetto...», p. 75.

¹⁸ Cfr. J. Kristeva, *Materia e senso*, Torino 1980 (edd. orr. Paris 1968 e 1977).

può costituire la ragione profonda della scelta compiuta per l'operazione di recupero tentata da Osman e dai suoi compagni.

I percorsi della scrittura s'iniziano sotto la spinta di sollecitazioni diverse, definibili per opposizioni o per contraddizioni. Machado de Assis è un 'classico', e segna di questa sua denotativa atemporalità una storia che appare continuamente rivisitata nelle sue coordinate temporali, perché è anche immagine simbolica di un'epoca definita, e insieme segno di un'attualità che si esplica nella registrazione di una crisi di valori. E, d'altra parte, Machado è socialmente un conservatore 'sui generis' — un mulatto borghese che ha ottenuto lo *status* sociale di bianco per la sua dedizione costante e progressiva al mondo 'superiore' —: il suo universo letterario non può che tendere all'umor nero, secondo un'ottica in cui gli uomini prevalgono sulle donne, il denaro sul sentimento, la follia sul raziocinio illuminato, ma dove anche compaiono segnali, non sempre chiari seppure frequenti, di rivolta contro le egemonie prestabilite.

I vari spazi problematici che l'autore, la sua opera e il testo specifico della *Missa* aprono al fruitore consentono dunque letture emozionali e partecipi, ma anche riscritture interpretative, in un continuo scambio di ruoli e di funzioni che i sei autori di oggi testimoniano attraverso le scelte e i 'salti' delle loro valutazioni e invenzioni.

Il testo machadiano viene affrontato seguendo una variegata strategia di proiezioni e di retroazioni¹⁹: usato per un'attualità che guarda verso tempi futuri incerti fra pessimismo e utopia, esso appare anche all'autore di oggi come specchio di un passato ufficialmente definito, come esempio imitabile di un modo, storico e atemporale insieme, di produrre letteratura.

I nuovi racconti impiantati sulla storia breve di Machado esemplificano dunque un particolare tipo di diasistema culturale²⁰, che segna il compromesso fra due sistemi posti volontariamente in contatto; nella tensione comunicata dalla struttura del modello,

¹⁹ Cfr. P. M. Bertinetto, *Metafora, co(n) testo e intertesto*, in AA. VV., *Simbolo, metafora, allegoria*, Padova 1980, pp. 239-277.

²⁰ «... il termine diasistema, creato da Weinreich, designa o il supersistema a cui si possono riferire due sistemi affini, oppure il sistema di compromesso tra due sistemi in contatto». C. Segre, *Semiotica filologica*, cit., p. 58.

il ricevente attua i propri codici, posti in continuo confronto con quelli dell'opera vista come punto d'avvio e come fine di (auto)definizione.

La ragione, la parte conscia del fruitore, cerca di districare gli elementi consapevoli e quelli inconsapevoli del testo di partenza²¹; al tempo stesso, attraverso la lettura e la reinvenzione, pone in evidenza le proprie intenzioni manifeste o nascoste, il proprio stile già provvisoriamente definito e gli elementi che in parte nuovamente lo connotano.

Il continuo passaggio dal generale al particolare — dall'opera considerata classica al nodo problematico che parte dal lettore e rimbalza su di lui dopo una prima ricognizione del modello²² — provoca le diverse traiettorie dei racconti scritti intorno alla *Missa*. Gli elementi costanti nel lavoro di partenza (la situazione erotico-affettiva ambigua, e quella storico-culturale predeterminata o almeno prevista) sollecitano una serie di varianti, tutte legate alla personalità del lettore, alla sua epoca, alla condizione specifica della rilettura.

Quando poi la rivisitazione si fa corale, prendendo i caratteri dell'azione di gruppo, l'esplorazione si estenderà su versanti anche più numerosi: i singoli elementi della storia archetipica andranno rivisti nelle loro variazioni individuali, ma anche valutati nella loro nuova realtà complessiva, determinata dalle reazioni culturali e dall'ideologia dominante nell'ambiente di ricezione²³.

Le decostruzioni e ricostruzioni attuali della *estória* di Machado de Assis costituiscono dunque un complesso momento di prova: per gli scrittori che le hanno affrontate, e per il lettore che in seconda istanza le giudica riportandole al modello dichiarato.

* * *

²¹ « Il ricevente adibirà la sua ragione, la sua parte conscia, a districare gli elementi consci e quelli inconsci del testo. Ma anche il ricevente ha la sua parte inconscia ». C. Segre, *Semiotica filologica*, cit., p. 50.

²² « È il paradosso tipico di qualsiasi poetica (...) sempre combattuta fra questi due insormontabili luoghi comuni, cioè che esistono solo oggetti singolari, ma che la sola scienza possibile è quella del generale; tuttavia sempre riconfortata, e come calamitata, da un'altra verità un po' meno diffusa, che il generale sta nel cuore del singolare, e quindi (...) il conoscibile sta nel cuore del mistero » G. Genette, *Figure III*, Torino 1976 (ed. or. Paris 1972), p. 71.

²³ Cfr. C. Segre, *Semiotica filologica*, cit., pp. 87-96.

Se il racconto di Machado si pone come punto d'avvio per gli scritti di oggi, questi potranno a loro volta offrire una prima occasione di analisi per isolare le differenze e le somiglianze rispetto al modello: la quantità — e la qualità — degli elementi di distacco o di analogia varia da testo a testo, e rende ampio il cammino da percorrere per la valutazione comparativa. Lo studio delle diversità induce anche a una lettura delle caratteristiche proprie di ogni testo singolo, che naturalmente si riallaccia all'*iter* bibliografico di ciascun autore impegnato nell'operazione. Ogni scrittore partecipa con i compagni alla ricreazione del lavoro preso come esemplare, e in essa agisce con i supporti del proprio linguaggio e dei propri temi.

In questa doppia ottica, il testo machadiano ricava dai diversi approcci possibilità nuove di lettura, seguendo la serie delle *variações* a cui viene sottoposto. L'elemento denotativo del racconto, che si basa sulla sospensione di ogni giudizio intorno ai fatti narrati, offre ai riscrittori un ampio ventaglio di soluzioni operative, che caratterizzano i nuovi scritti nei confronti dell'originale: l'apertura ad esiti multipli spinge gli autori di oggi a tentativi individuali di conclusione del testo, che nei confronti di quello originale si modifica proprio per le risposte parziali e diversificate da offrire al lettore.

Le divaricazioni fra gli interventi non impediscono peraltro un'analisi complessiva dell'operazione, che parte da un'idea di Osman Lins e della moglie Julieta de Godoy Ladeira, e trova più tardi il consenso di altri amici, autori ormai definiti nei loro modi di scrittura.

L'atto programmatico di rivisitare un classico secondo le proprie poetiche e prospettive segna dunque l'avvio a un viaggio letterario da leggersi in più direzioni: come esempio di alcuni 'stili' di oggi, ma anche come verifica di messaggi che provengono da un passato recente e non storicamente concluso.

L'avventura tentata dai sei si realizza attraverso la riutilizzazione dei materiali e dei modi espressivi dell'originale, ma anche mediante la rivisitazione del *corpus* e del contesto di Machado. Il prelievo e la giustapposizione di elementi tematici e stilistici del repertorio machadiano provoca la composizione di nuove opere, che costituiscono un insieme poliedrico per la molteplicità dei centri reali di partenza. Ognuno dei nuovi testi, ponendo

in crisi il modello che appariva inizialmente fermo nelle sue coordinate culturali, pone anche in crisi se stesso: differenti espressioni di vita e di attività sono collocate a confronto, fra di loro e con il testo-base. E dunque alle letture interne, portate avanti singolarmente anche attraverso comparazioni e contrasti, sarà opportuno far seguire una valutazione globale dell'operazione, che illustra il rapporto fra mondi culturali distanziati nel tempo ma per più versi omologhi.

* * *

Il lavoro si aggancia ad altri discorsi e tentativi di Osman Lins: insieme alla moglie, egli ha anche altrove cercato di coinvolgere in una scrittura a più mani amici riuniti nella memoria di esperienze scolastiche remote, riproducibili e aggiornabili nella realtà e nei linguaggi del presente. Da tale idea, non realizzata in vita, hanno tratto stimolo gli *Exercícios de Imaginação*, un recente volume collettivo dedicato alla memoria di Osman²⁴. Ma questo scrittore era anche un lettore professionale degli *auctores* codificati nella tradizione del suo Paese, e insegnando letteratura brasiliana in ambito universitario aveva cercato più volte di « rendere vive » le opere imposte dal programma accademico, mirando a un loro recupero attivo. Così nei suoi corsi i prodotti sclerotizzati dall'uso scolastico erano offerti alla comprensione partecipe mediante riduzioni sceniche e altri interventi degli allievi, in una ricerca continua di conservazione e di ri-creazione di temi e di linguaggi ormai da secoli immobili²⁵.

Questi tentativi di approccio alle opere attraverso interventi personali di riscrittura trovano in *Missa do galo* la loro verifica più complessa: il modello non è affidato a studenti necessariamente propensi alla parodia o alla semplice attualizzazione mecca-

²⁴ *Lições de Casa. Exercícios de Imaginação*, feitos por A. R. de Sant'Anna, A. Callado, Ferreira Gullar, J. J. Veiga, J. de Godoy Ladeira, L. Fagundes Telles, M. Colasanti, Osman Lins, R. Ramos, São Paulo 1978; su questa collettanea cfr. E. Melillo Reali, *Narrare da un disegno: gli 'Exercícios de Imaginação' di alcuni autori brasiliani*, in *Studi Latinoamericani* 81, Quaderni 4-5 di « Romanica Vulgaria », L'Aquila 1982, pp. 145-164.

²⁵ Si vedano le sperimentazioni descritte da Osman in *Uma Experiência Didática e A Oficina Alegre e Efêmera*, alle pp. 69-78 di *Do ideal e da glória: problemas inculturais brasileiros*, São Paulo 1977.

nica, ma stimola e coinvolge autori già famosi, variamente impegnati nella professione letteraria.

« Uma narrativa de ficção seria apenas uma narrativa ou uma espécie de orifício para o universo inteiro? Seria mesmo possível pensar-se na possibilidade de uma série interminável de narrativas, as próximas já não mais adstritas ao conto de Machado, mas a partir de contos como o de Nélide e de Autran, por exemplo, fazendo-se uma corrente interminável »: in questo primo giudizio sulla sua idea ormai realizzata²⁶ Osman sottolinea il salto di quantità e qualità che si è compiuto rispetto ad altri suoi progetti di comprensione e di attualizzazione dei 'classici' di scuola.

Il panorama delle *variações* che ne risulta è composito, e gli interventi possono riunirsi in vari gruppi, immediatamente differenziati in superficie dalla focalizzazione su personaggi diversi. « Em 1964, eu e Julieta de Godoy Ladeira combinamos escrever, cada um a seu modo, novas versões de um conto de Machado de Assis... »: nella prefazione per il libro collettivo sulla *Missa*, Osman esplicita subito il nucleo fondante delle 'variazioni'. La comunanza dei tempi e delle idee rende omogenei gli interventi di Osman e di Julieta; mentre lui si occupa di Nogueira, Julieta riscrive il racconto dal punto di vista della donna, che rivela infine al lettore i sentimenti e le ragioni lasciate sospese da Machado.

A tredici anni dal primo tentativo, altri quattro scrittori si aggregano nella sfida e nell'omaggio al 'classico' dell'Ottocento. Fra questi, Nélide Piñon e Antonio Callado dedicano i propri interventi rispettivamente al marito di Conceição e alla madre di lei. Autran Dourado disloca invece la propria attenzione sul secondo marito: figura appena accennata nella chiusa del racconto machadiano, l'ex dipendente di Menezes rivive dopo anni gli avvenimenti della notte di Natale, al fianco di una Conceição ormai disinvolta e aggressiva.

Una prospettiva diversa determina il racconto di Lygia Fagundes Telles: ponendosi all'esterno degli avvenimenti, da narratore onnisciente (e impotente), Lygia ripercorre le fasi della scena notturna, tentando invano di modificarne gli esiti e di svelarne il

²⁶ Cfr. l'intervista rilasciata da Osman dopo la pubblicazione del volume al « *Jornal do Brasil* », Rio de Janeiro, 24/XII/1977.

senso non chiarito: « A minha visão seria a de quem tudo sabe, tudo vê; e tudo sabendo e vendo, percorre a noite antiquíssima... »²⁷.

Il 'punto di vista' appare dunque come l'elemento fondamentale di distinzione fra i nuovi testi²⁸: i modi con cui gli avvenimenti rivisitati sono offerti al lettore mutano in rapporto alla presenza — alla partecipazione — più o meno marcata del narratore, e questa relazione fra il neo-autore e l'oggetto del racconto caratterizza ogni intervento, condizionando i contenuti e le espressioni dei sei esperimenti. Il mondo fisico e poetico di Machado de Assis subisce processi incrociati di espansione e di articolazione. Le pagine brevi della *Missa* diventano metafora di una situazione umana che ripropone i propri problemi nel tempo attuale; esse appaiono però usate anche con finalità metonimiche, come segni parziali del *corpus* e del contesto machadiani.

Le varie articolazioni della diegesi — con l'uso della prima o della terza persona, con la globalità o la parzialità della visione e dell'informazione — trasformano radicalmente gli spazi e i tempi, come le situazioni, i linguaggi e gli esiti della storia. A completare il panorama delle differenze esplicite nelle varie ristesure intervengono le 'spie' fornite dalla manipolazione di oggetti fisici e di atmosfere ambientali: cambia il libro letto dal ragazzo, prendono nuove forme i quadri, il vestiario, i movimenti stessi di Conceição: in alcuni casi interviene fra i personaggi Machado de Assis, con citazioni a incastro dalla sua biografia.

Nel concorso di tanti elementi diversi, assistiamo per ogni nuova scrittura allo smontaggio del modello e alla sua ricostruzione progressiva: i testi possono leggersi nella loro autonomia completezza e insieme nel loro processo costitutivo, attraverso un'operazione continua di rinvii all'originale e di comparazione fra gli esperimenti stessi.

Ognuno dei sei nuovi autori interviene con i propri codici sul materiale proposto, ma il lavoro di produzione assume forme ed esiti diversi anche per l'oggettiva diversità che l'immagine del modello assume in ciascuno di essi. Se per Osman, Julieta e Lygia

²⁷ Cfr. l'intervista rilasciata da Lygia al « Jornal do Brasil », cit.

²⁸ Il giudizio è espresso nel lavoro dedicato alle *variações* da E. M. Santini Saft, *A personagem de ficção*, in « Revista de Estudos », Novo Hamburgo, II 2 1979, pp. 6-13.

l'asse della riscrittura è rappresentato dal racconto in sé, autonomo e come ritagliato dal tempo e dalle opere del 'classico', sul versante opposto — nelle 'variazioni' di Antonio Callado, Autran Dourado e Nélida Piñon — la contaminazione con il contesto e con altri testi appare funzionale all'esercizio, che finisce per riflettere un panorama complessivo dell'Ottocento machadiano: si assiste in questo caso a una revisione di più opere, alla manipolazione-reinvenzione di un modello che travalica le pagine proposte come tema per estendersi a situazioni e a personaggi tratti dalla cronaca reale come da altri esempi di *factio* letteraria.

Missa do galo non appare più in questo caso come l'archetipo unico: divenendo parte del mondo complessivo di Machado, provoca la formazione di ideali intertesti dai quali gli autori si muovono per le loro rielaborazioni. Le scritture, tutte fortemente condizionate dallo stile personale di ognuno, e tutte accomunate dalle programmatiche intenzioni di Osman, richiedono perciò analisi multiple, che partendo dal nodo del racconto dovranno estendersi ai rapporti fra l'Autore e gli autori, fra questi ultimi e la situazione culturale che li unisce nel recupero del passato e nell'affermazione della propria attualità storica.

* * *

Nella ricognizione dei testi che nascono dall'opera machadiana seguiremo alcuni percorsi di lavoro, distinguendo le due fasi della destrutturazione e della ricostruzione complessiva. All'interno di esse sarà opportuno distinguere in vari momenti il distacco critico-creativo esercitato nei confronti della storia breve, che in alcuni casi appare trasformata per la cornice temporale e la definizione psicologica dei personaggi, in altri sottoposta a processi aggiuntivi o riduttivi, a dilatazioni, articolazioni, moltiplicazioni di fatti e di oggetti. Se le 'variazioni' di Osman e di Julieta sottopongono la novella a una modernizzazione che ne modifica immediatamente il materiale espressivo, diversi tentativi, come quelli del Callado e di Autran Dourado, sembrano invece disarticolare ed espandere il racconto usando gli strumenti suggeriti da una valutazione d'insieme riguardo all'Autore. Altri ancora riducono gli spazi pertinenti alla *Missa*, o li trasferiscono in una dimensione metanarrativa: Nélida Piñon interrompe il racconto alle soglie

del nucleo centrale dell'esposizione, mentre Lygia registra le proprie reazioni di fronte a una vicenda per la quale tenta invano varianti e correzioni. In questo schema troveranno spazio anche le modifiche che si riferiscono a indizi apparentemente non rilevanti nell'originale, ma che assumono nelle « variações » funzioni cardinali, diventando segnali d'interpretazioni innovative.

* * *

II - LETTURA DELLE SEI « VARIAÇÕES »

2.1. Le attualizzazioni del testo.

2.1.1. Osman Lins 'dalla parte di lui'.

Il rifacimento della storia machadiana è portato avanti da Osman²⁹ attraverso la manipolazione dei tempi: muta la cornice storica, che viene trasferita all'attualità, muta l'ampiezza diacronica dei fatti narrati (l'incontro comincia mezz'ora prima), muta il tempo usato per la narrazione (invece del passato remoto del modello si fa ricorso a un presente filtrato dalla memoria). Questa triplice modificazione cronologica trasforma dall'interno i materiali e i modi della diegesi, che pure, in apparenza, ricalca il ritmo espositivo dell'originale.

La fedele infedeltà esercitata nei confronti del testo appare esplicita già dall'*exergo*, che riproduce con caratteri tipografici diversi l'enunciato iniziale di Machado (« Nunca pude entender... »). Lo 'stacco' diviene definitivo nelle parole che danno l'avvio al nuovo racconto — « Revejo-me. É como se a grande sala não tivesse paredes e, no entanto, eu não pudesse ver a noite além do grande quadrado que elas delimitam... » —: il 'salto' espositivo è ormai compiuto, pur nel mantenimento della logica autodiegetica dell'originale. L'io narrante penetra nelle sensazioni del passato che rievoca, e le colloca in un succedersi di ricordi che si esprime mediante un'attualità acritica, priva del distacco costituito dalla coscienza del passato.

²⁹ Pp. 43-52 di *Missa do galo - Variações sobre o mesmo tema* (= *Variações*).

La specularità strutturale del testo nuovo rispetto al modello viene ribadita nel ritmo delle sequenze narrative e descrittive, nella riproduzione delle scene mimetiche, nell'ellissi della conclusione: ma in questo omaggio all'autore Osman Lins ne stravolge i codici, se ne appropria per scrivere una storia diversa, che ricava dal modello la situazione tematica piegandola e ricreandola nell'ottica del proprio itinerario poetico. L'assunto premesso in *exergo* è la « conversação » intercorsa fra il narratore e la signora trentenne di Machado. Ma la specola da cui il ragazzo guarda Conceição (i suoi gesti, i particolari del vestiario, l'improvvisa e misteriosa bellezza) si connota di una maturità e di una sensibilità estranee al Nogueira originale. La donna è descritta come « um ser sem peso, capaz de se mover em todos os sentidos, sereia, anêmona, peixe florido ». Il volto di lei, alla luce oscillante della candela, appare « outro, esplendente de vida, inflamado por ardente beleza », una bellezza che il marito non ha forse mai percepito, ma che si rivela al narrante come « nessas mensagens secretas, redigidas em tinta especial », leggibili solo con acidi opportuni. L'acido usato dall'autore è costituito dall'estrema attenzione e tensione del giovane, che vede Conceição come un'apparizione giunta a lui segreta « no silêncio da noite, de turvas profundezas », ma che finirà « outra vez submersa, agora para sempre ».

La simmetria mantenuta nei confronti del racconto-base per quanto riguarda l'introduzione e la chiusa risulta anche evidente nella condensazione narrativa delle situazioni, che cambiano però compiutamente i loro modi d'espressione: il Nogueira di Machado comunicava — sia pure sommariamente — fatti e conclusioni (dalla sua qualità di ospite alla rapida fine di Menezes e alle seconde nozze di Conceição); l'io di Osman penetra al di là degli avvenimenti di cronaca, aprendo e concludendo il testo nei canoni di un 'flusso di coscienza' che registra in modo sommario o ellittico le reazioni interiori e le valutazioni finali sull'episodio.

All'interno di questa cornice, gli ambienti come le scene, le descrizioni come le informazioni su movimenti parole silenzi dei due protagonisti riflettono puntigliosamente le sequenze espositive dell'archetipo, in una serie di scene parallele a quelle che si susseguono nel modello. Dall'illustrazione della casa, dei suoi abitanti e delle sue abitudini, si giunge come in Machado al *climax* dell'incontro notturno. Il gioco di dialogo e di muta riflessione si instaura

secondo le regole prefissate, ma acquista durante il percorso tratti di accelerazione e di concitazione che rendono esplicitamente erotico il rapporto velato, « mai compreso », dell'originale.

L'ingresso della donna, che in Machado appare diluito da un dialogo anodino, produce nel racconto di Osman un susseguirsi di enunciati brevi nei quali si esprimono senza reticenze il turbamento e la partecipazione di Nogueira: « Estamos no centro da sala, ambos sentados, um em frente ao outro, a lâmpada entre nós. Sobre que falamos nesses primeiros minutos? Talvez sobre o romance de Stendhal, talvez sobre o calor, minha saúde, as festas de Natal... ». E nella sequenza successiva, non sono « os braços, muito claros, e menos magros do que se poderiam supor » a sconvolgere il nuovo Nogueira, ma il piede piccolo e nudo della donna, « de unhas curtas e planta cor-de-rosa » (...) que agora se mostra com especiosa inocência ». Il discorso si accelera: i due sono seduti insieme sul sofà « cedendo ao nosso peso », e le battute sui quadri pesanti della sala diventano occasione per raggiungere la stanza di lei, ornata di pitture più suggestive e gradevoli, « três moças de branco, vagando entre flores, suspensas dos claros e imemoriais chapéus », con qualcosa di « mórbido e fluídico ».

Nulla di concreto accade, come in Machado. Arrivano gli amici del giovane, e Conceição si ritira nella propria stanza. Ma la penultima sequenza, che nell'originale si dilunga nella cerimonia notturna della chiesa in festa, assume qui modi concitati di concentrazione: « Inexperiente embora, pressinto que a perdi. Na manhã seguinte, à hora do almoço, falarei ainda dos fogos de artifício, dos candelabros, dos cânticos, do povo, e só conseguirei enfastiá-la ».

* * *

La donna che è giunta a Nogueira dalle « oscure e torbide profondità » in cui resterà alla fine « sommersa per sempre » vive in un tessuto di personaggi e di ambienti novevolmente modificato rispetto al testo di partenza. L'ansia di tracciare un bilancio — esistenziale e sociale insieme — induce Osman ad esasperare le condizioni di isolamento e di ambigua reazione della protagonista, che il ragazzo osserva e ama dal fondo di una sensibilità del tutto ignota all'adolescente machadiano.

Menezes non esercita la libera professione legale: gestisce qui una ditta di tessuti, con una filiale che gli serve da alibi per le assenze periodiche. Il ragazzo non è un parente della prima moglie, ma il figlio di un collega d'affari legato però alla famiglia da « um complicado e vago parentesco »; donna Inácia è la madre del padrone di casa, e non la suocera scomoda e critica di Machado. Conceição si muove quindi in uno spazio psicologico più ristretto, secondo tempi legati al mestiere mercantile del marito che, a ogni ritorno dalla 'filiale', « Tomará um banho prolongado, vestir-se-á de azul-marinho, sairá com a mulher, braços dados, para a missa das dez ». Il pomeriggio dormiranno; alle sei, da solo, Menezes andrà al cinema.

Due avvenimenti ribadiscono la monotonia dei giorni di Conceição: la domenica pomeriggio, uscito il marito per il cinema, giunge in casa rapido e discreto il suo ragioniere, per consegnare alla padrona, « sob o vigilante olhar da velha », i registri della ditta. Il lunedì la donna, liberata dalla suocera che aiuta periodicamente il figlio in negozio, « Fechado o portão, (...) volta à mesa e me reconta o filme que não viu ». È questa l'unica occasione, nell'arco della settimana, che permette a Conceição di conversare con il ragazzo, in un'ambigua intimità fisica che prepara quella dell'attesa per la messa natalizia.

E anche i particolari della veglia notturna appaiono mutati, in un'operazione che concentra ed esaspera l'angoscia impotente del rapporto fra i due. Nogueira non legge i *Tre Moschettieri*, ma il *Rosso e il nero* di Stendhal; il quadro alla parete rappresenta non Cleopatra, ma una qualsiasi « musicista com seu bandolim ». Soprattutto, è diversa Conceição, che ha le palpebre « ligeiramente congestionadas », odora di cipria e di acqua di colonia, e indossa una vestaglia a fiori semiaperta, con delle piastrelle azzurre che tendono continuamente a scivolarle dai piedi nudi.

L'esasperazione realistica dei particolari appare finalizzata alla perentorietà del turbamento che coinvolge i due sino alle premesse dell'adulterio: la vestaglia si apre, mostrando la dolce « formação da carne que anuncia os seios »; i due si spostano nella stanza di lei, lasciando le scarpe, unite, « ao pé da escada ». Dal viso di Conceição fluisce ora « não sei que melodia », ma con l'arrivo degli amici di Nogueira « o rosto que por um instante se me revelou » all'improvviso si occulta per l'intromissione del mondo

esterno, e diventa per sempre solo una visione da ricordare, « fugaz na sua essência e nunca recapturável ».

* * *

2.1.2. *Julieta de Godoy Ladeira 'dalla parte di lei'*.

Come Osman, Julieta affronta il testo 'classico' piegandolo all'espressione di esigenze esistenziali 'moderne'. La tragedia oscura di Conceição e del suo ambiente, cui Machado sembrava girare intorno con pudore e ironia, viene rivelata nella *variação*³⁰ con modi perentori di denuncia.

La focalizzazione sul personaggio femminile è annunciata dall'*exergo*, che riproduce il giudizio ambiguo suggerito da Machado nei confronti della malmaritata: « Boa Conceição! Chamavam-lhe 'a santa', e fazia jus ao título, tão facilmente suportava os esquecimentos do marido ».

La figurina del dagherrotipo ottocentesco acquista rilievi netti, colori aspri sin dalle prime righe della lettura di Julieta. La donna del racconto registra i propri ricordi usando enunciati brevi, segnati da una consapevole lucidità: « Aquela noite às vezes reaparece, e flutua em minha lembrança com suas luzes e frases. (...) Surge entre minhas tarefas quando há calma e silêncio, trazendo seu perfume e sua culpa (...), a inocência que me faz sorrir imaginando se hoje, afinal, ele compreende (...). Isso não importa. Faz tempo ».

Le azioni di questa inedita Conceição trascorrono insieme ai suoi pensieri all'interno di una costruzione che esternamente riflette anch'essa il ritmo espositivo del testo d'origine: salvo qualche significativa variante iniziale (le prime due sequenze riguardano la protagonista, e non i ricordi di lui), i blocchi narrativi dell'intreccio machadiano appaiono riprodotti quasi letteralmente, con puntigliosa diligenza. L'attesa discreta del giovane, l'intrusione della figura femminile che si dice non incline al sonno, gli approcci mimati, i dialoghi/monologhi, i silenzi prima della mezzanotte e la brusca soluzione del finale — « um sinal, um chamado de longe » — riempiono la narrazione nuova, che appare al contempo

³⁰ Pp. 53-64 di *Variações*.

mutata per il mutare dei modi espressivi e del 'punto di vista' condizionante.

Il distacco esplicito dell'autodiegeta (« Isso não importa. Faz tempo ») nei confronti della materia narrata non impedisce la partecipazione emotiva all'interno della sfera memoriale: l'ambiente della vigilia natalizia nella casa borghese viene rievocato nella sua desolante banalità (l'inutile abete decorato...), attraverso il riuso dei particolari e dei personaggi di contorno.

Anche in questo caso cambia il libro che Nogueira sta leggendo: la trasformazione dei *Tre Moschettieri* nei *Maia* di Eça de Queirós riempie di sottili torbidità incestuose la presenza della donna nella luce notturna della stanza; la madre di Conceição appare canonicamente rievocata come possibile disturbo; i quadri alle pareti, nelle loro cornici pesanti, sono contrapposti ai « santos barrocos » della stanza da letto. Ma l'atmosfera che circonda l'attesa della mezzanotte è acidamente moderna: dischi di Debussy, liquori sorseggiati troppo lentamente, sigarette spente nel portacenere si mescolano ad allusioni continue circa la difficoltà di dormire con la coperta o senza.

L'io narrante determina con il proprio stato d'animo (amaro nel passato e faticosamente rassegnato nel presente) il ritmo della riproduzione/trasformazione del testo di partenza. Conceição rivela al lettore il proprio disgusto per il « Ritmo ofegante, quase insuportável, mas contínuo » della sua vita con Menezes. L'atteggiamento nei confronti del marito noioso e insieme fedifrago appare immediatamente riassunto nella frase che esplicita (o ribalta?) la « santità » enunciata da Machado. « Eu o envolvia numa tranquila atmosfera de ódio complacente »: la sorprendente congiunzione di compiacenza e di odio carica la « tranquila atmosfera » di umori oscuri, preparando la donna al peccato che Nogueira non consuma.

Il ragazzo viene usato da lei come strumento per una (im)possibile vendetta: « a mocidade » di lui riempie le sue notti insonni, ne movimenta le abitudini casalinghe, ne accelera le reazioni. Il doppio disinganno (dell'incomprensione notturna e della partenza del giovane) rende infine Conceição « tolerante, alheia. Passeios demorados, sonolências, vagares », portandola a interessarsi blandamente di un collaboratore del marito, « com quem me casaria

após a morte do Menezes », (poiché?) « o rapaz não voltou nem deu notícias ».

Come Osman, Julieta risolve dunque attraverso la 'modernizzazione' i nodi oscuri del testo di partenza e, ponendosi anche per la tecnica espositiva dalla parte della donna, rileva dalle oscurità sommerse del mondo machadiano le esigenze segrete della protagonista: « Agora meu corpo, ereto, parecia uma coisa a mais, crescida na planície como um fenômeno que o chão quisesse de volta ».

* * *

2.2. Dal testo al contesto machadiano.

2.2.1. Il 'punto di vista' del primo marito.

La riscrittura di Nélida Piñon³¹ riconduce il racconto entro le coordinate storiche dell'originale: la data del 1862 viene esplicitamente citata ed espliciti appaiono anche i riferimenti al lento ritmo borghese della Rio vissuta da Machado.

Ma un altro elemento distacca subito il lavoro di Nélida dai due precedenti: nella narrazione portata avanti in prima persona da Menezes, l'attenzione dell'autrice si rivolge programmaticamente ad altre opere del modello, che appare recuperato nella sua intertestualità.

Già l'exergo — « Fartou-se antemão do banquete da vida » — è tratto dal romanzo *Quincas Borba*: il protagonista maschile viene coinvolto nel mondo variegato di Machado. Dello scrittore si ricordano lungo la vicenda anche un lavoro teatrale — « ...um jovem talentoso. Seu nome, se não estou enganado, é Machado de Assis. Deu-nos 'O Protocolo', que estava bastante satisfatório. Contudo uma comédia muito mais para ser lida e não representada » — e la rivista in cui collaborava: « Passou a 'Marmota Fluminense' a suprir-me de informações... ».

Tutto l'esperimento sembra muoversi in un'ottica operativa e valutativa lontana dalla partecipazione attualizzante di Osman e di Julieta: la fedele infedeltà nella rivisitazione del testo è qui ottenuta attraverso un distacco netto dal ritmo delle sequenze che costituiscono la struttura della *Missa*, e insieme attraverso

³¹ Pp. 23-42 di *Variações*.

un'adesione più realistica alle possibili ragioni ambientali che inducono all'episodio notturno.

Le ore dell'attesa a due non vengono affrontate da Nélida: il racconto si conclude con l'uscita del marito, che lascia il « belo rapaz » immerso nella lettura dei *Tre Moschettieri*.

Ma il mistero di un avvenimento neppure accennato lungo le pagine viene a più riprese annunciato (e parzialmente risolto?) nella rappresentazione del carattere e delle abitudini di Menezes, dei suoi rapporti con la moglie e con la suocera. Un'onda continua di sensualità domina la vita e i pensieri dell'uomo: « Sou o primeiro a aceitar que muito excedi-me no trato com as moçoilas, cada qual tão mimosa que havia que apreciá-las de perto ». Menezes indugia nella descrizione dei suoi rapporti con le donne, che lo deliziano o lo infiacchiscono, loda la diligenza di Conceição nel preparargli vestiti e acqua di colonia, si rammarica per le ombre di malinconia che sembrano soffocare la bellezza.

La suocera è incolpata dell'eccessivo ritegno, del grigiore che domina il comportamento sessuale di Conceição; ma Menezes riconosce anche fra sé di non aver mai indugiato in carezze con la giovane moglie, a cui però assicura, negli spazi lasciati vuoti dalle amanti, debiti amplessi coniugali, regali decorosi, ritmo esteriormente tranquillo di vita. Le periodiche assenze notturne dell'uomo vengono ricordate con esplicita naturalezza: e se l'incombente donna Inácia ha tentato critiche e ribellioni, Conceição, « Santa senhora » anche a detta dell'aiutante di studio, sembra ormai impermeabile a ogni offesa psicologica come a ogni sporadico ritorno di fiamma da parte del martio. Il monologo dell'uomo alterna quindi al ricordo degli amori con Pastora, causa delle sue assenze celate dietro la scusa canonica della passione per il teatro, *excursus* descrittivi del cenone natalizio. Fra i vini e i cibi lentamente assaporati s'inseriscono due nuovi personaggi: la portoghese Delfina, simile al quadro di Cleopatra che sovrasta il canapé, e che si nega a Menezes nonostante i buoni uffici del giovane di studio, e il « rapaz » Nogueira, parente della prima moglie di Menezes. Le delizie della tavola e la gentilezza di Conceição — che sembra aver capito la malinconica disfatta del marito nell'assalto a una nuova bellezza muliebre — si uniscono e si confondono con la presentazione del ragazzo, diciassettenne venuto a Rio per ragioni di studio, ospite discretissimo e forse ancora vergine.

Menezes ha tentato inutilmente di coinvolgerlo in « certos prazeres viris »: il ragazzo gli è apparso chiuso, ancora ignaro delle « delícias da vida ». La cena volge al termine: l'uomo sta per raggiungere Pastora, Nogueira alle 11,30 uscirà per la « missa do galo ».

L'ospite lo avverte: la messa nella capitale non è molto diversa da quelle in provincia (ancora un'anticipazione, come il quadro di Cleopatra, del futuro dialogo machadiano fra Nogueira e Conceição). La donna, che negli anni passati aveva chiesto invano di essere accompagnata dal marito alla cerimonia notturna, si ritira in camera sottomessa e silenziosa; la suocera chiede al ragazzo come trascorrerà il tempo dell'attesa. Nogueira afferma che si dedicherà alla lettura: « Já com o volume nas mãos, tratava Nogueira de acomodar-se à mesa da sala de jantar (...) — Se não há mal perguntar-lhe, primo, que é que vai a ler até a sua missa do galo. — O primo levanta-se, acompanha-me à porta. Dá-me o beneplácito, sem esquecer de acrescentar: — Leio *Os Mosqueteiros*. — Ah, belo rapaz esse Nogueira! » (fin.).

* * *

2.2.2. La 'fuga' dal testo di Autran Dourado.

Se il racconto di Néida Piñon s'interrompeva sul preludio dell'incontro fra Nogueira e Conceição, quello di Autran Dourado³² parte dall'epilogo della *Missa* di Machado: un narratore onnisciente vi illustra le vicende connesse con il secondo matrimonio della donna.

Il procedimento analettico che dà forma al nuovo testo segna un distacco quasi completo nei confronti dell'originale: di questo affiorano soprattutto nomi e situazioni generiche d'ambiente, insieme a un *exergo* che — come nella rilettura di Osmam — riporta le prime parole della novella machadiana.

Lo scrittore annuncia dall'inizio l'allontanamento dal modello con un sottotitolo — *Mote alheio e voltas* — che programmaticamente avvia i lettori su percorsi diversi da quelli stabiliti nel « mote » definitivamente « alheio »³³. Segnali dispersi e appena

³² Pp. 77-95 di *Variações*.

³³ Il racconto è stato ristampato, col titolo definitivo di *Mote alheio e voltas* nella collettanea di Autran *As imaginações pecaminosas*, Rio de Janeiro 1981, pp. 116-129.

rilevabili nella *Missa* — un personaggio senza nome, che sposerà Conceição, l'attenzione/avversione della donna per i quadri raffiguranti Cleopatra e forse una zingarella, un momento di sonnolenza da parte di Nogueira — concorrono a una costruzione che solo in tratti sporadici, apparentemente casuali, ricorda i temi e i modi espressivi attraverso i quali si sviluppava la lunga rievocazione del Nogueira ottocentesco.

Il ricorso alla terza persona permette all'autore l'uso di linguaggi d'epoca, plausibili ma certamente assenti nel modello specifico: l'eterodiegeta, concentrandosi all'inizio sull'« escrevente juramentado Joaquim Fontainha Távora », sostituto del notaio Menezes prima sul lavoro e poi nel talamo coniugale, usa il gergo caratteristico dell'ambiente forense per illustrare le frustrazioni e l'*escalation* sociale del secondo marito di Conceição.

L'*inventio* del nome e dei modi, delle azioni e delle funzioni di questo personaggio è stata chiarita nei particolari dallo stesso Autran Dourado: senza famiglia, cresciuto professionalmente all'ombra del principale, il Fontainha lo sostituirà come notaio vitalizio per gli « Órfãos, Ausentes, Resíduos e Capelas ». La carica raggiunta serve all'autore per definire i protagonisti del « mistero » machadiano: Joaquim è orfano, Menezes abitualmente assente, Nogueira porta in sé residui di adolescenza e di femminilità, Conceição tracce di sensualità e di rabbia; le cappelle infine ricordano l'oratorio citato dalla donna nella *Missa*, e il tono pietistico di alcune sue *avances*.

D'altra parte, il secondo marito non può che essere « Fontainha », una piccola fonte che sostituisce l'altra a cui si è abbeverata per anni Conceição; per il suo interesse al denaro e alla tranquillità, nelle prime sequenze della narrazione attraverso di lui si apprendono le gioie e le tribolazioni connesse all'eredità ottenuta dall'unione con la ricca vedova.

Il benessere materiale e la cospicua posizione sociale sono turbati dalla 'nuova' Conceição autraniana: « Se tivesse desde logo, ido ao meu padrinho... falou Conceição entre Cleópatra e cigana, os dois quadros que ela dizia achar impróprios para uma casa de família, mas que o Menezes, por gosto ou capricho, assim mesmo colocou ali na sala. E como Távora não dissesse nada, os olhos baixos, ela repetiu sim, o meu querido padrinho, que nunca me faltou, dando à voz uma tonalidade quente, mais zíngara do que

egípcia ». Si alimenta la gelosia di Távora per il « padrino », senatore anziano e lubrico, mentre echi di *Dom Casmurro* (il fascino zingaresco di Capitu) si mescolano con un nome ricavato dal *Quincas Borba*: « Conceição tinha a mania dos apelidos e diminutivos: Menezes era Chiquinho e Távora, Quincas (...) Bendito nome Quincas! Quando nada lhe dava uma ilusão de privacidade ».

Nella seconda parte l'attenzione dell'eterodiegeta si concentra sulla donna: « gatinha (...) com todas as artes felinas e femininas », Conceição assume in modo sempre più esplicito i caratteri di un animale sfuggente e insieme soddisfatto. A tale immagine di « gatinha ronroneira », di « mulher risonha e vistosa, cheia de vida e sensualidade » si contrappone il ricordo del personaggio quale appariva « No tempo do antigo escrivão », La « santa » Conceição sottoposta ai tradimenti del primo marito « Compunha de si uma imagem tristonha, comedida e pausada, sensível, tímida, toda feita de meios-tons e reticências; mas debaixo do verniz das primeiras tintas do retrato, un « resíduo de orgulho » affiorava nelle notti di « sufocante solidão », in cui la donna esclamava a se stessa « só eu sei a verdade! ».

La terza parte del racconto di Autran riporta infine l'attenzione sul nucleo di « mistério » della *Missa machadiana*; ma la ricostruzione è segnata in partenza dalle connotazioni della « nuova » Conceição. Forte della sua « insuspeitada beleza » e del suo *status* di moglie che domina il secondo compagno per censo e privilegi ereditari, la donna gioca una partita « do gato e do rato » con il tormentato Fontainha. Questo « jogo de perversidade amorosa, de sensações quentes e incontidas urgências » la spinge a rievocare per il sostituto di Menezes, « com capricho de gata e artista (...) uma noite de Natal há muitos anos, na companhia do estudante Nogueira ».

Tutto l'episodio notturno fra i due mancati amanti appare dunque condizionato dal desiderio di rivalsa e di comunicazione, di possibile amore e di palese provocazione che la donna esercita nei confronti del secondo marito, immagine sbiadita ma tangibile dello scomparso coniuge infedele.

Le sequenze della sua rievocazione riflettono sinteticamente la costruzione ottocentesca: Nogueira è un lontano parente, la donna non lo nota prima della vigilia natalizia; quando il marito

esce e la madre va a dormire, l'assalto alla fortezza dell'adolescente si sviluppa per gradi, senza dichiarate volontà di possesso.

Per lunghi istanti Conceição sosta vicino alla porta della sala dove il ragazzo legge i topici *Tre Moschettieri*: « O tempo passava e ela ali esperando não sabia bem o que, rente à parede, toda silêncio, encolhida ». Infine entra nella stanza, decisa a parlare solo « por semáforas, gestos e posturas, reticências e insinuações, nada mais », chiedendo aiuto alla madrina « Nossa Senhora da Conceição ».

La narrazione prosegue secondo lo schema — riassunto e come stravolto dall'uso della terza persona — tipico del modello: dialoghi su libri e quadri si alternano a brevi frasi sulla non vecchiezza di lei, a sguardi sulle braccia nude, a silenzi forse complici.

Ma Conceição, riferisce il narratore, « Nunca pôde entender a conversação daquela noite », e l'attenzione spostata sul personaggio femminile ne complica i gesti — già condizionati dal fatto che è la stessa donna a ricostruire (inventare?) per Fontainha il « mistério ».

Se Nogueira tace, lei lo provoca con atteggiamenti più audaci: « Queria apressá-lo, se alguma coisa tivesse de acontecer, que acontecesse logo. Nogueira sembrava, o « era uma pombinha », ma quando « os assuntos foram morrendo » e « os olhos pesados foram cerrando » Conceição ripete il gesto della protagonista di *Uns braços*: « E muito lentamente colou os lábios na boca entreaberta » del dormiente.

L'episodio canonicamente si conclude con l'improvviso risveglio, dovuto forse a « um desejo mais fundo » o forse solo a richiamo dalla strada degli amici di Nogueira: « e a voz gritando missa do galo, missa do galo ».

Nel quarto blocco narrativo il Fontainha reagisce al racconto minimizzando la portata dell'episodio: se il giovane dormiva, nulla in realtà è accaduto, né lui, uomo concreto e di legge, « poderia entender » una « conversação » così vuota di senso e di sensualità.

Ma anche Conceição « nunca pôde entender » il sonno e la conversazione verbosa e insieme muta di quella notte lontana: il « mistero » dell'incontro non concluso resta ancora una volta affidato alle ipotesi di letture successive.

Autran però, dominando il modello e al tempo stesso sfuggendogli³⁴, non conclude nell'incertezza totale la sua ricostruzione: altri segnali si aggiungono per arricchire di nuove piste il possibile scioglimento dell'enigma a doppio segno costituito dai comportamenti di Nogueira e di Conceição. Almeno la donna, infatti, si rivela nelle sequenze finali come attiva traditrice di Menezes già prima della veglia natalizia: « Naquela noite, como semanalmente desde algum tempo, às dez e meia Távora bateu na janela de Conceição. Ela mal abriu o postigo, disse hoje nada de teatro. Ele entendeu que o escrivão tinha ficado em casa, nada de Rosinha, hoje ». Dunque Conceição, amante abituale del Távora, aveva riservato l'attesa della messa a una diversa avventura, poi conclusa nell'incomprensione. Ma, in un imprevisto finale, un'ultima sorpresa attende l'aiutante di Menezes e i lettori del testo autraniano: « Não tendo o que fazer, (...) Joaquim Fontinha Távora (...) resolveu entrar para a missa do galo. (...) Ao entrar, espantado, viu logo num dos últimos bancos o escrivão (...). É que naquele mesmo dia a teatrológica Rosinha o abandonara » (fin.).

* * *

2.2.3. La costruzione ellittica di Antonio Callado.

Un altro personaggio, secondario all'interno della *Missa machadiana*, suggerisce ad Antonio Callado ipotesi diverse per l'interpretazione dell'episodio notturno, e per il suo inserimento nel *corpus* complessivo dell'autore ottocentesco³⁵.

Donna Inácia, la madre di Conceição, svolge nell'archetipo due ruoli diversi, *in presentia* e *in absentia*: suocera critica verso Menezes, e altrettanto topicamente ospite squisita nei confronti del ragazzo, diventa in seguito, durante l'attesa a due, un'entità lontana e vagamente minacciosa, da non destare comunque dal sonno.

³⁴ Le varie fasi (rifiuto-approccio-manipolazione-revisione) del rapporto di Autran con il testo machadiano sono descritte in *Provocação do Visitante*, alle pp. 130-143 del cit. *As imaginações pecaminosas*. In questa autoriflessione l'autore ricorda anche i contatti con D. Côrtes Riedel, che aveva affrontato alcuni problemi di *Missa do galo* (cfr. D. Côrtes Riedel, *Metáfora, o espelho de M.d.A.*, Rio de Janeiro 1974, soprattutto alle pp. 63-71).

³⁵ Pp. 65-76 di *Variações*.

Callado privilegia questa seconda Inácia: il suo sonno leggero si trasforma in una veglia morbidamente delirante, dove i gesti e i rumori del « mistério » notturno si confondono con le rievocazioni di un passato individuale e collettivo che inserisce la vita di Inácia e della figlia nella realtà più ampia della vita fluminense descritta o reinventata da Machado.

L'alternarsi fra passato e presente delle sequenze narrative connota significativamente il ritmo dei deliri e delle sensazioni che formano la costruzione *in progress*: una terza persona tutta calata nei movimenti e nei pensieri della vecchia intreccia i fili di due o più storie, alla ricerca di un loro possibile incontro e di qualche possibile chiarificazione.

Nella notte della vigilia Donna Inácia non riesce a conquistare il suo « sono leve », che solitamente le fa apparire il mondo sfumato e incerto « como um daguerrótipo mal impresso »; alla molle sonnolenza si sostituiscono le riflessioni amare sulla sorte della figlia, costretta a casa come una Cenerentola, « sem sequer a possibilidade de encontrar um príncipe ».

La sequenza successiva riporta la donna ai ricordi, per un confronto acido fra il marito di Conceição e il suo defunto compagno, aperto insieme con la moglie alla lieta vita di società; ma repentinamente la realtà della notte natalizia interrompe la fuga verso il passato. I rumori a pianterreno sottolineano la presenza dell'ospite Nogueira, e Inácia tenta di sostituirli in fretta con la rievocazione di una brillante amica della figlia giovane. Conceição ha però raggiunto il *rapaz*, e la situazione esorcizzata ricompare a Inácia in tutta la sua incertezza: « Mas que queria Conceição na sala? ».

Prosegue l'andirivieni fra la ricostruzione memoriale di una vita e una società irripetibili e le riflessioni su quanto può (sta per?) accadere nella sala sottostante: Nogueira, « garção da voz insegura », vero e proprio « donzel », viene paragonato con la figlia « tão suave, mas tão destituida de substância mineral » alla « moça gentil, colegia, nas freiras, de Conceição », avida di gioielli e straripante di vita.

Il nome di questo personaggio, che si è insinuato in modo permanente nell'incerto flusso di ricordi e sensazioni in cui si dibatte Inácia, viene offerto al lettore all'interno di una gamma ancora ampia, che serve da preludio alla rivelazione finale: « Mar-

colina? Celestina? (...) Gasparina? Tomazina? Vitorina? Não, pior, Jupiterina... ». L'irrompere nella coscienza della vecchia di un'immagine ambigua e affascinante — ovviamente la Capitolina o Capitu del *Dom Casmurro* machadiano, come si apprenderà nelle ultime righe del *conto* — proietta sui mormorii e silenzi della casa luci e ombre sinora non esplicitate: il peccato può avvenire anche fra le mura domestiche. Del resto anche Inácia ha avuto da giovane dei turbamenti amorosi: per il « tribuno del popolo » Montezuma e per la « figura delicada do moço jornalista e escritor » nella quale appare delineato il reale Machado de Assis. E il silenzio che è ormai calato sulla casa induce la donna a rifugiarsi di nuovo in ricordi felici, anche se spenti nei nomi e nei tratti come vecchie foto incise su rame.

Inácia ricorda una visita alla sede del Senato del Regno, compiuta nella vedovanza in compagnia della « querida Ina » e del giovane innominato « jornalista e escritor ». Ma le scene del passato s'interrompono all'arrivo di Conceição, risalita nelle sue stanze, e a lei la madre chiede notizie della giovinetta dal nome lungo e non comune: « — Ah, Capitolina. Morreu faz pouco, na Suíça. Muito só, coitada ». La risposta di Conceição e il suo definitivo appartarsi spingono Inácia a concludere la rievocazione. Cancellata o diluita l'ansia per quanto poteva (doveva?) accadere tra la figlia e Nogueira, la donna infine rammemora « o apelido inebriante, Capitu » della giovane amica, e la conclusione dell'episodio della visita al Senato, dove il giovane e promettente scrittore le indicava come vero protagonista della vita pubblica un inserviente preposto alle entrate e alle uscite dei senatori.

Questo riferimento a un'altra opera significativa di Machado, la cronaca di *O velho Senado*³⁶, fa slittare improvvisamente il racconto dalla terza alla prima persona: usando un *nós* collettivo, Antonio Callado si inserisce apertamente nella costruzione, descrivendo e definendo l'atteggiamento suo e dei suoi compagni di *exercícios* nei confronti del modello ottocentesco.

« Só não passava o moço, escritor e cicerone, e, do outro lado da teia diáfana e inexpugnável, do ténue cortinado intransponível (...) o chamávamos com gestos (...), mas ele se quedava, só,

³⁶ Il lavoro fa parte della stessa raccolta — *Páginas recolhidas* — in cui si trova *Missa do galo*; può leggersi nel vol. 2° di *Obra completa*, cit., alle pp. 613-621.

nem surpreendido, nem, isto nunca, orgulhoso, antes amável, amigo, talvez até um tanto comovido, ao curvar-se em despedida, mas cumprindo, sereno, seu dever de ficar. » (fin.).

* * *

2.3. Il 'metaracconto' di Lygia Fagundes Telles

Guidata dalla pirandelliana « servetta sveltissima » di nome Fantasia³⁷, Lygia inizia avventurosamente il proprio viaggio alla ricerca dei personaggi machadiani. Procedo dall'esterno, usando le tecniche della macchina da presa che minutamente scruta e riflette atti e oggetti del modello. Dichiaro però anche subito una partecipazione emotiva e intellettuale che la induce a tornare più volte sulle carrellate già portate a termine, nel tentativo di modificarne gli esiti e i sensi (in)compresi.

Descrizione e riflessione vengono enunciate in prima persona dal regista del testo *in fieri*: dopo l'annuncio del nodo tematico contenuto nell'*exergo* (« Chegamos a ficar algum tempo — não posso dizer quanto — inteiramente calados »), il racconto prende l'avvio con una rappresentazione 'scenografica' della sala a pianterreno. Gli oggetti si dilatano, caricandosi di significati simbolici: « Encosto a cara na noite e vejo a casa antiga. Os móveis estão arrumados em círculo, favorecendo as conversas amenas (...). Os quadros ingenuamente pretensiosos (...). Volto ao canapé de curvas mansas, os braços abertos sugerindo cabelos desatados. Espreguiçamentos ». In questo ambiente così minuziosamente preparato per la felicità dell'incontro s'inserisce, quasi oggetto fra gli oggetti propizi, « um jovem lendo dentro do círculo luminoso, (...) a expressão risonha (...). Un jovem nítido, próximo ». Ma la sua nitida vicinanza è solo fittizia: « E distante, sei que não vou alcançá-lo embora esteja ali, exposto, sem mistério como o tapete. (...) Também ele me foge, inatingível, ele e os outros ».

Il narratore-spettatore confessa le proprie debolezze, sottolinea le proprie inquietudini: « precisamente o que não acontece

³⁷ Il richiamo alla prefazione dei *Sei personaggi in cerca d'autore* è già presente in E. M. Santini Saft, *A personagem de ficção*, cit.; il testo di Lygia occupa le pp. 97-109 di *Variações*.

é que me inquieta. (...) Quero entender *por que* ele não entende o que me parece transparente mas não estou tão segura assim dessa transparência... ». Attraverso quest'ultima dichiarazione l'occhio della macchina è penetrato nelle sequenze centrali del racconto machadiano. « Detalhes (...). Omissões (...). Os silêncios tão importantes (...) » connotano le prime battute dell'incontro notturno, in cui Conceição ripete le parole e i gesti del modello, in un *remake* sintetico e senza esiti.

E quando la macchina torna indietro, si rivolge ad esplorare i blocchi della narrazione machadiana dedicati alla definizione dei personaggi e degli spazi che circondano il cerchio luminoso della vigilia natalizia.

Si presenta in primo piano la madre di Conceição, dopo un breve preludio dedicato alle negrette di casa, che squittiscono con le loro trecchine di capelli crespi. La vecchia dal sonno leggero deglutisce ire antiche e preoccupazioni nuove, partecipando da lontano all'incontro tra la figlia e il « mocinho », con atteggiamenti linguistici che richiamano in parte la Inácia del Callado: « ... e esse mocinho? Banho, missa, bons hábitos. Mas tem qualquer coisa de sonso, não tem? E Conceição dando corda, se ao menos fosse o escrevente, mas um menino? Que idéia. Casa agitada ».

Altro assente/presente, Menezes consuma intanto nel letto dell'amante Luisinha biscotti grassi e carezze d'amore, alterate da qualche brivido di morte incombente: « ... um perigo dormir. A gente passa o ferrolho e ela entra pelo vão das telhas feito um sopra, entra em tudo ».

Definita la cornice (la causa profonda?) del notturno fallimento amoroso, l'attenzione descrittiva si concentra di nuovo su Conceição e su Nogueira. Innanzitutto sulla donna, che viene di nuovo presentata al rallentatore nella scena dell'ingresso in sala, con gli abiti ora più minutamente descritti, le movenze più sciolte, l'aspetto di seduttrice infine svelato: « Efêmera nas frases, nas idéias. E eterna na essência como a noite ».

Le si affianca il ragazzo, attraverso un *flash-back* tratto dalla prima sequenza machadiana: « Tantos anos passados e o jovem que ficou maduro repetiria que não entendeu essa conversa antes da Missa »; e la « conversa » riprende avvolgendosi su se stessa, poiché per il narratore/spettatore « A solução é falar, falar... ».

Ancora una volta, la ricostruzione tentata non appare soddisfacente, e il racconto riprende con una nuova descrizione degli oggetti e del ragazzo che sembra farne parte: « mas o que eu poderia fazer nessa noite senão ouvir e obedecer? ». Lo spettatore cerca una soluzione alla scena che lo ha ormai coinvolto sul palco, « em pleno encantamento », e di nuovo riproduce l'ingresso di Conceição, sempre più aggrovigliata in parole e silenzi, simile ormai a una nave piena di scale a chiocciola e di varchi tanto angusti que « nelas não caberia » neppure un insetto notturno. Il « navio » costituito dalla donna s'immobilizza nelle secche preparate dalla reticenza del « rapaz »: « ... será virgem? Dá uma risada e ele ri sem saber porque está rindo — por que não consigo me afastar daqui? ».

Lo spettatore guarda l'orologio: è ancora presto, e il ragazzo sembra finalmente estasiarsi, stordirsi per la bellezza improvvisa di Conceição.

La donna si muove, parla ancora, mentre il tempo trascorre senza incertezze. « E o grande relógio empurrando pelos seus ponteiros, quando ambos se juntarem, estarão se separando, ela no quarto, ele na igreja... »: dinanzi ai due « indefesos no tempo » lo scrittore/osservatore cerca di avvicinarsi ai personaggi, di metterli a fuoco modificandone i *clichés* prefissati. Ma tutto continua ad accadere com'era già da un secolo scritto nell'archetipo: il ragazzo esce, la donna si muove lungo il corridoio, ormai disinteressata anche al sonno troppo leggero della madre. Dopo un ultimo primo piano ricognitivo sul canapé lievemente gualcito, l'occhio/macchina di Lygia si ferma: « Apago o lampião. » (fin.).

* * *

III - 'FONTI' E ARTICOLAZIONI DELLE RILETTURE

3.1. Riferimenti testuali.

Le « esistenze inautentiche »³⁸, illustrate da Machado con un fatalismo pessimistico che trae origine dalle zone sotterranee dell'io represso come dalla generale ipocrisia del vivere collettivo, sono

³⁸ Cfr. J. Paviani, *A existência inautêntica e o humor irônico nas 'Histórias sem data' de M.d.A.*, in « Letras de hoje », Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, XVIII (1974), pp. 49-56.

riscritte dai sei autori di oggi con una varietà di modi e di esiti evidente e provocatoria. E se la genesi dell'operazione può rintracciarsi nell'attualizzazione dei 'classici' proclamata da Osman, gli sviluppi del lavoro complessivo creano problemi nuovi di rapporti fra testi intenzionalmente o oggettivamente coinvolti nella ricostruzione.

La partecipazione dei quattro 'esterni' è descritta in prima persona dai protagonisti, con dichiarazioni che possono servire come punto di partenza per un esame delle cause immediate delle rivisitazioni.

Giudicare un'opera del passato usando come strumento la sua riproposizione in un nuovo testo di *ficção* è apparso agli autori sollecitati da Osman esercizio impossibile e insieme doveroso: la cronaca - testimonianza di Autran Dourado, già parzialmente citata, costituisce l'esempio più esplicito di questo atteggiamento di negazione e di sfida.

« Provocado pelo visitante Osman Lins (...) a minha primeira reação, além do natural espanto, foi recusar a proposta »: l'unica maniera possibile di eseguire la rilettura sembra inizialmente ad Autran quella usata da Pierre Menard, riscrittore « *ipsis verbis* » del *Don Chisciotte* secondo l'*inventio* di Borges. Ma Osman insiste: il lavoro non sarà che un omaggio allo scrittore nazionale, e « não somente as personagens e a situação deviam ser iguais, o próprio título, como disse, seria o mesmo (...) variaria apenas o estilo, a maneira de cada um, além da total liberdade criadora. Aí já fugíamos um tanto do absurdo território borgiano, não era uma reprodução especular ». Nella notte successiva, lo scrittore 'provocato' ripensa al racconto machadiano, mescolandolo involontariamente con altre opere del 'modello': « E sem querer, na lucidez viscosa da insônia, eu misturava o conto *Missa do galo* com *Uns braços* e *Noite de Almirante*; ó as perturbadoras mulheres machadianas! »³⁹.

Il recupero del passato avviene dunque per Autran mediante un'operazione di legamenti intertestuali: dal *collage* di diverse figure machadiane nascerà la sua nuova, imprevedibile Conceição.

Questa ritessitura dei personaggi trova una probabile (involontaria?) fonte, o almeno un obiettivo precedente, nella poesia

³⁹ Cfr. le pp. 130-131 e 133 di *As imaginações pecaminosas*, cit.

che Carlos Drummond de Andrade ha dedicato a Machado de Assis. In *A um bruxo, com amor*⁴⁰ il « sequestro » dell'opera avviene in realtà a più livelli, dando corpo a un discorso valutativo delle forme e dei contenuti machadiani, e insieme a una composizione pienamente 'drummondiana'.

Lungo le tappe della trasposizione testuale (il passato narrativo si muta in presente lirico, l'apertura discontinua della prosa si condensa in poesia), il *corpus* machadiano viene sottoposto a un montaggio combinatorio di elementi che si scelgono come indispensabili per l'organizzazione dell'« omaggio » all'Autore. D'altra parte, le « perturbadoras mulheres machadianas » egemonizzano larghi spazi della rivisitazione: la Sancha e la Capitu di *Dom Casmurro* si affiancano alla Severina di *Uns braços*, che parla una « linguagem/obscura e nova », e a Conceição, qui presentata nelle sue babbucce « de alcova ». Di queste donne Drummond sintetizza le caratteristiche enigmatiche, focalizzando occhi e braccia perturbanti — « a todas decifrate iris e braços » — e su di esse sospende il giudizio, che resta patrimonio di Machado: « e delas disseste a razão última e refohada ».

L'attenzione alle caratteristiche femminili più problematiche e recondite, « refohadas », trova riscontro palese — e differenziato — nelle ricostruzioni di Autran e di Osman, di Julieta e del Callado: riguardo a quest'ultimo, d'altra parte, il discorso delle 'fonti' si estende dai personaggi di donna a quelli del misterioso usciere nel racconto *O velho Senado*⁴¹ e dello stesso « stregone » Machado, che scatena le sue magie per tutti i probabili lettori fu-

⁴⁰ Il testo fa parte del volume drummondiano *A vida passada a limpe*, che raccoglie lavori dal 1954 al 1958 e che ora è compreso in *Obra completa*, Rio de Janeiro, 2ª ed. 1967. Sulla rivisitazione machadiana di Drummond cfr. J. G. Merquior, *Verso universo em Drummond*, Rio de Janeiro 1976 (già tesi di dottorato discussa alla Sorbona nel 1972), pp. 129 e 172; L. Ferreira Santos, *Drummond: um caso de « sequestro » do texto machadiano*, negli *Actas do VI Encontro Nacional de Professores Universitários Brasileiros de Literatura Portuguesa* (1978), São Paulo 1980, pp. 223-242.

⁴¹ « ... e desapareceu tudo, cousas e pessoas, como sucede às visões. Parece-me vê-los enfiar por um corredor escuro, cuja porta era fechada por um homem de capa preta (...). Este era nada menos que o próprio porteiro do Senado (...) aquêle deu volta à chave, envolveu-se na capa, saiu por uma das janelas e esvaiu-se no ar, a caminho de algum cemitério, provavelmente »: *O velho Senado*, in *Obra completa*, cit., pp. 620-621.

turi. « Na sua recriação, ele usou também a crónica *O velho Senado*, evocando a imagem de um homem preto que encaminhava as pessoas, a imagem da morte »⁴²: l'immagine dell'uomo scuro di vesti e di viso si confonde, in Callado come in Drummond, con quella dello stesso autore. Per il poeta l'immedesimazione è assoluta: Machado de Assis, « amado bruxo », si avvolge lungo i versi in un mantello svanendo nell'aria (« Sais pela janela, dissolves-te no ar »), mentre in Callado, che lascia distinti i due personaggi, l'autore assorbe connotazioni magiche — esoteriche — esplicitamente constatate: « Só não passava o moço, escritor e cicerone, e, do outro lado da teia diáfana e inexpugnável, do ténue cortinado intransponível, todos nós que havíamos passado, e empalidecido, o chamávamos com gestos... ».

Quest'aura 'magica', che per Drummond e per Callado chiude il modello in una cortina invalicabile e inespugnabile, appare in forme più o meno diluite anche nelle « variações » degli altri autori coinvolti nell'operazione, assumendo caratteristiche peculiari soprattutto negli scritti di Nélide e di Lygia.

Per Nélide l'impenetrabilità del testo machadiano si risolve in una sfida positiva, in una interpretazione che travalica le intenzioni dell'archetipo: « Apropriei-me de palavras arquivadas em minha memória, que aparentemente não tinham função, e ocupei o espaço machadiano (...). Para mim é ele [Menezes] o mediador do poder. Ele avaliza os sentimentos, os objetos e as pessoas daquela casa. Quase nada existe sem que ele lhes confira existência »⁴³.

Ma il superamento resta marginale, limitato a un personaggio che esce di scena prima dell'evento notturno; la cortina resta in realtà chiusa, per l'autrice come per i suoi lettori, nell'oscurità che precede la « missa do galo ».

Al contrario, Lygia Fagundes Telles ripercorre « a noite antiquíssima », cercando d'interpretare secondo il proprio stile « a mesma idéia, a mesma trama, com as mesmas personagens ». Ma l'impresa non ha esito positivo, perché ogni intervento si esaurisce di fronte all'intangibilità dell'opera già scritta: « Quando comecei

⁴² B. Bonfim e J. Neumann Pinto, *O desafio de recriar Machado*, in « *Jornal do Brasil* », Rio de Janeiro 24/12/77: in questo articolo sono raccolte le citate interviste ai 'rilettori' di Machado.

⁴³ Cfr. « *Jornal do Brasil* », cit.

a trabalhar no conto, fui tomada de aflição: a vontade repentina de modificar, interferir, de mudar o destino das personagens principais (...). A vontade de juntá-los para o amor. E a certeza de que nada seria mudado em profundidade »⁴⁴.

* * *

3.2. *Fra passato e presente.*

Dalle dichiarazioni autocritiche e dalle 'fonti' — probabili almeno per qualcuno dei riscrittori —, sarà opportuno passare a una verifica più articolata del rapporto che immediatamente si pone fra il testo di partenza e il macrotesto dei singoli autori.

L'avventura dell'interpretazione si salda con quella della produzione autonoma; entrambe richiedono una doppia serie di codici, l'una rivolta verso il passato machadiano e le sue molteplici contraddizioni, l'altra che focalizza i vari manipolatori, diversificati fra loro, ma al tempo stesso uniti dalla situazione del contesto a cui tutti appartengono.

Ma, al di là di questa suddivisione primaria, la caccia agli indizi per la soluzione dell'enigma irrisolto si dirama in percorsi molteplici: l'Ottocento ambiguo e inquieto di Machado serve in qualche caso per adombrare dietro vicende e personaggi remoti problemi e circostanze di oggi, mentre in altri casi l'Autore appare come interlocutore prodigo soprattutto di suggerimenti formali, adatti ad affinare gli strumenti della scrittura. In effetti, accanto al nodo rappresentato dal tema dell'incomunicabilità e dell'oppressione organizzata, i procedimenti tecnici machadiani, con le contraddizioni dei loro esiti, sollecitano letture che innovano la stessa qualità stilistica degli autori coinvolti.

Le norme del testo e del contesto, della lingua e dei linguaggi machadiani s'incontrano e si scontrano con i referenti degli scrittori di oggi: dall'impatto nasce un prodotto collettivo, originale sia rispetto al modello sia rispetto allo stile di ognuno dei nuovi autori, che operano le proprie scelte riconoscendosi condizionati *ab origine* dall'archetipo e insieme dalla qualità 'di gruppo' del-

⁴⁴ Cfr. « *Jornal do Brasil* », cit.

l'operazione a cui partecipano. Legami e 'fughe', iterazioni, allusioni e interruzioni caratterizzano i sei scritti che si affiancano attorno alla *Missa*, e un'analisi di queste componenti delle riscritture potrà essere utile a comprendere il modo di fruizione del modello da parte dei singoli autori e dell'insieme che essi costituiscono con il loro testo complessivo.

Al tempo stesso, qualcuno dei sei sembra uscire arricchito e mutato nel proprio modo di produrre dall'esperienza centripeta e centrifuga cui ha partecipato unendosi agli altri nella sfida a Machado: se l'insieme dei prodotti porta a risultati diversi da quelli inclusi o previsti nelle singole componenti, il processo di omologazione non esclude le articolazioni insite in ognuna delle riscritture, che si adeguano, si allontanano o contrastano con le direttive stabilite dal modello. Le piccole, feconde eresie compiute dagli scrittori attuali nei confronti della tradizione del secondo Ottocento sottolineano in fondo le aperture e le polisemie di una prassi letteraria moderna, ormai sottratta alle certezze del classicismo e agli schemi del romanticismo: attraverso la lettura di Machado compiuta dai suoi 'visitatori' si conferma anche il carattere moderno delle rotture della prosa tentate dagli antenati 'realisti'.

Entro queste coordinate generali, variano nelle *variações* i metodi d'approccio e gli esiti formali e sostanziali: se Julieta e Osman, che hanno riscritto a quattro mani la *Missa* nel 1964, sembrano ricercare soprattutto le cause etiche e sociali della mancata avventura, trasferendola e mutandola nella cronaca di un'attualità altrettanto ipocrita ma più prodiga di enunciati apparentemente espliciti, gli altri scrittori, coinvolti parecchi anni più tardi, sembrano riflettere e ricercare climi culturali ed esistenziali meno perentori nell'innovazione.

Questi quattro « *convidados* » assumono dal modello schegge testuali e intertestuali che si mescolano al contesto dell'epoca di Machado: il recupero diventa più complesso e completo, e induce a letture più approfondite intorno alla biobibliografia e ai tempi dell'Autore.

Non appare pertanto possibile percorrere binari unici per la ricognizione dei rapporti fra l'oggi — i sei scrittori, le loro opere, i loro tempi d'azione — e il passato costituito dal 'monumento' machadiano: ogni scrittura — o sottogruppo di scritture — sem-

bra richiedere specole diverse per una ricostruzione dei nessi e degli scarti, delle omologie e delle 'fughe' rispetto al testo-contesto d'origine.

* * *

3.3. Dalle intenzioni agli esiti.

3.3.1. *Osman e Julieta: l'ottimismo della contestazione.* Le trasformazioni operate da Osman Lins e da Julieta de Godoy Ladeira possono unirsi sotto il segno di una modifica effettiva del testo, che viene piegato allo stile — e soprattutto ai moduli tematici — dei due autori di oggi.

Il « sistema della memoria » funziona nel *rapaz* e in *Conceição* secondo gli schemi tipici di altre opere di Osman e di Julieta: soprattutto per lo scrittore da poco scomparso il rapporto amoroso si rivela privo di mistero, carico di denunce e destinato a un fallimento (solo?) involontario. Cambiano in Osman gli spazi (non più il salotto come centro, ma la camera da letto della donna), così come cambiano i tempi narrati e quelli del contesto (tutto si svolge ai giorni d'oggi, perdendo ogni 'aura' di antiquariato); i personaggi sfuggono all'*auctoritas* del modello immergendosi nel surrealismo immaginifico proprio dell'autore di *Avalovara*⁴⁵.

Il rapporto fra Storia e mito connota i dialoghi della vigilia natalizia: oscillando fra realtà e utopia, socialità e solitudine edenica il ragazzo e la sua compagna sembrano annunciare la lunga solitudine a due del romanzo maggiore di Osman.

Così l'uso del 'classico' appare funzionale a stimolare discorsi d'avanguardia: Machado de Assis, attraverso le contraddizioni dei suoi personaggi e del suo tempo, costituisce lo spunto solo in apparenza paradossale per un'operazione che sostanzialmente si allontana da quella codificata dal modello. Dal canto suo, la *Conceição* di Julieta sembra confermare le varie possibilità di rinnovamento, di assorbimento del passato nel linguaggio e nelle problematiche dell'attualità in corso. La sua coppia che ascolta Debussy e beve liquori in attesa della mezzanotte soltanto per vaghe tracce residuali ricorda quella machadiana. Il mancato esito

⁴⁵ Su *Avalovara*, romanzo pubblicato a São Paulo nel 1973, e sulla complessiva bibliografia osmaniana si fa rinvio a E. Melillo Reali, *La spirale del testo nella ricerca di Osman Lins*, in *AION - Sez. Romana* XX 1 1978, pp. 5-70.

del rapporto diventa una sconfitta che coinvolge tutte le donne: « A mágoa do recuo, a vergonha, a raiva, o peso da hora, minha casa e as toalhas de croché, as plantas, a paciência e os anos, uma mulher e sua vingança, queria o Menezes ali atrás das cortinas, todos os homens me vendo... » (p. 61).

L'odio « complacente » di cui Julieta carica la propria eroina, nell'ambiguità dell'ossimoro che lo costituisce, 'modernizza' per sempre Conceição, collocandola fra gli altri personaggi 'contemporanei' della scrittrice⁴⁶.

* * *

3.3.2. Le 'variazioni' sui personaggi secondari: viaggi nella bibliografia di Machado.

Se nei due racconti ora ricordati un nuovo sistema narrativo si è sostituito a quello caratteristico del modello, attraverso la completa appropriazione dei protagonisti da parte di Osman e di Julieta, il gioco degli spostamenti e delle sostituzioni appare più complesso nelle riletture di Nélide e di Callado, di Autran e — diversamente — di Lygia.

In ognuno di loro il testo di partenza funziona come spunto occasionale per un viaggio più ampio, lungo tracciati che spesso chiamano in causa l'intero corpus della produzione machadiana, oltre che la sua biografia e le caratteristiche storiche del suo tempo. Una prima causa di tale differenza fra i sottogruppi di esercizi può rintracciarsi nei periodi diversi delle elaborazioni: al 1964 di Osman e di Julieta si contrappone il più tardo e problematico 1977; ma anche l'esplicita articolazione differenziata dei punti di vista può fornire qualche ragione per un così diverso uso della *Missa*. Riscrivere il racconto partendo dall'ottica di un non protagonista ha sollecitato varianti nell'intreccio ed espansioni dei contesti, in quantità inversamente proporzionale al ruolo svolto dal personaggio nell'opera di Machado. Cercheremo di verificare questa impressione leggendo di nuovo i racconti di Nélide, Callado, Autran; un discorso a sé richiede invece l'operazione di Lygia Fagundes Telles.

⁴⁶ Di cui ricordiamo, fra gli altri, i *contos* raccolti nel volume *Dia de matar o patrão*, São Paulo 1978.

Negli *exercícios* dedicati al marito, alla madre e al secondo sposo di Conceição la vecchia struttura viene smontata e riorganizzata con l'uso di elementi significativi, tratti dal macrotesto e dal contesto machadiani. I nuovi nessi non eliminano l'enigma, il nodo di fondo che rende contraddittoria e 'aperta' la *Missa*, ma tendono piuttosto a dislocare — esasperandole — le zone oscure del modello.

La forte tensione emotiva, e al tempo stesso il distacco espressivo che caratterizzano la produzione letteraria di Nélide⁴⁷ confluiscono nella costruzione del personaggio Menezes, caricandolo di sensualità sfrenata e di serpeggiante (auto)ironia.

L'ambiente familiare è sommerso dal Menezes 'secondo Nélide': la suocera si restringe in una gretta difesa, Conceição ha silenzi da massaia torpida, l'*escrevevente* dello studio funge da ruffiano e il giovane Nogueira, ridotto a puro spirito liliace, non potrà che annunciare soluzioni innocue per la futura veglia. Il marito di Conceição si esprime con enunciati brevi e asseverativi: è un uomo pratico e sicuro di sé, anche se sopra di lui incombe, annunciata dall'*exergo* ed esorcizzata lungo il testo, la tipica morte dell'uomo apoplettico e troppo attaccato alla vita.

Questo prorompente protagonista è in realtà una sintesi di molti personaggi machadiani, rivisitati dallo *humour* estetico di Nélide. Nell'ambiente 'storico' che lo circonda (le strade, la gente, i teatri di Rio de Janeiro...) entra a far parte, come in un gioco di specchi, il giovane Machado de Assis, «jovem talentoso», promettente speranza per il teatro cittadino⁴⁸.

Ma se la presenza prepotente di Menezes fa divagare l'autrice sul contesto del modello, la donna Inácia di Callado, suocera amareggiata e madre sin troppo discreta, induce l'autore a moltiplicare i fili citabili della biobibliografia machadiana, tanto da costituire una rete che avvolge la *Missa* entro motivazioni ed esiti (im)prevedibili⁴⁸.

Le descrizioni narrative che costruiscono il racconto attraverso l'alternanza dei ricordi e delle sensazioni provocate dal pre-

⁴⁷ Sulla sua produzione cf. da ult. J. Z. Klave, *Nélide Piñon ovvero la ricerca delle cose definitive*, in « Letterature d'America » I 3 1980, pp. 43-55.

⁴⁸ Cfr. il capitolo *Machado de Assis: homem de teatro*, in J.-M. Massa, *A juventude de M.d.A.*, Rio de Janeiro 1971 (già tesi di dottorato presentata all'Università di Poitiers), pp. 313-340.

sente riportano le minuzie e il clima della vigilia natalizia nell'ambito più denso di altre opere machadiane. Viene usato a più riprese il testo di *O velho Senado*, con le figure mitiche dei vecchi protagonisti del consesso, dell'usciera stregone e, metanarrativamente, dello stesso giovane Machado: l'autore di oggi cala donna Inácia nell'atmosfera della visita al Senato, piegando però i personaggi 'pubblici' alla dimensione privata dei suoi ricordi di gioventù, perché è opportuno restare « na fantasia » (p. 71).

Ma sulle pagine aleggia soprattutto l'immagine della Capitu di *Dom Casmurro*, la « mulher mineral » che si contrappone alla mitezza di Conceição ma che anche, sotterraneamente, ne denuncia le ansie e le future vendette.

E il giovane Machado « tranquilo, quase tímido », che afferma senza parlare « que todas as tristezas podem caminhar ao lado de uma suave compostura » (p. 75) domina definitivamente la conclusione del testo, nascondendosi dietro la « teia diáfana e inexpugnável » che l'autore di oggi osserva nella sua impossibile volontà di partecipazione, nella sua resa poetica di fronte al 'classico' impenetrabile.

Questa mistura tecnica di dichiarata estraneità e di abili *contaminationes* appare ripetuta, con modalità diverse, nella 'variazione' di Autran Dourado. Come in Callado, il racconto si coagula intorno a personaggi che vivono esplicitamente la contraddittorietà delle loro circostanze, e che al tempo stesso si presentano con la compattezza concreta di figure romanzesche a tutto tondo, con volumi e pesi specifici ben definiti; ma rispetto a Callado — autore di romanzi come *Quarup*, ricchi di fatti che s'innestano su situazioni 'reali' —, Autran divaga, connotando di arcaismi e di atmosfere 'd'epoca' la sua personale ricostruzione del testo machadiano⁴⁹.

Il suo Joaquim Fontainha Távora non è che un insieme organizzato di parole-chiave e di atteggiamenti forensi, mentre la sua Conceição — « entre Cleópatra e cigana » — metaforizza con il richiamo ai quadri del salotto gli umori incertamente peccaminosi di donna Severina e di Capitu. Tutti i segni e le « aflições cabalis-

⁴⁹ Sui *topoi* tematici ed espressivi dell'autore cfr. M. L. Lepecki, *Autran Dourado*, São Paulo 1976 e R. Cusmai Belardinelli, *Autran Dourado: pratica e autoteoria*, in « Letterature d'America » I 3 1980, pp. 57-67.

ticas » della donna, il suo giocare a « gato e rato » con il secondo marito, il suo narrare « de artista » sembrano discendere dalla realtà del soggetto pittorico citato in Machado: nella regina egizia riprodotta sulla parete Autran prevede e condensa il futuro prepotente della « boa Conceição ».

* * *

3.3.3. *Lo spettacolo immutabile di Lygia Fagundes Telles.*

Allusioni e sospensioni di giudizio dominano l'esercitazione di Lygia Fagundes Telles, che porta avanti con mezzi del tutto personali il gioco della lettura machadiana.

In un continuo alternarsi di partecipazione e distacco nei confronti delle scene che iterano le ore della vigilia, il racconto di Lygia sembra concentrare il proprio messaggio (la propria mancata soluzione) sul casto canapé della sala, infine solo lievemente in disordine. L'oggetto domestico, ricorrente nella bibliografia machadiana⁵⁰, assume nella scenografia allestita dall'autrice un valore immediatamente simbolico, preparando e infine escludendo un esito positivo per l'avventura⁵¹. Attraverso il monologo interiore che caratterizza il linguaggio dell'autrice⁵², la vicenda di Conceição e di Nogueira perde la realtà di situazione letteraria autonoma e definita e diventa scena continuamente variabile e ripetibile, seppure alla fine fatalisticamente immutata nella sua conclusione.

Il modo con cui i personaggi si muovono, e il ritmo con cui si presentano gli oggetti di contorno, diviene per l'autrice l'unico strumento possibile per ricostruire e valutare l'enigma machadiano: ma ogni intervento intenzionato a modificare il corso degli eventi si scontra con la forza compatta della tradizione, del 'modello' troppo autorevole.

⁵⁰ Cfr. E. Gomes, *O enigma de Capitu*, cit., pp. 126-127.

⁵¹ « Lygia distribui o essencial em gotas (...), partindo dos cenários e a eles retornando a cada momento decisivo para a apreensão do mundo fictício »: K. Oliveira, *A técnica narrativa em Lygia Fagundes Telles*, Porto Alegre 1972, p. 19.

⁵² Cfr. K. Oliveira, *A técnica narrativa...*, cit., p. 17.

Come Callado, Lygia confessa la propria impotenza a comprendere tutti i significati della *Missa*, tutti i segnali che l'autore lancia attraverso la sua opera; ma la dichiarazione resta in lei implicita, celata dietro i continui spostamenti della sua ideale macchina da presa, che insegue i personaggi senza mai giungere a rappresentarli compiutamente.

Le descrizioni ripetute tentano di cancellare il vuoto amoroso, l'atmosfera ipocrita e fatalistica in cui Conceição e Nogueira sono immersi per sempre⁵³; ma la narrazione fissata dall'archetipo domina ancora il lettore-spettatore di oggi, e fa sospendere infine definitivamente ogni intervento modificatore.

* * *

3.4. 'Modernità' e modernizzazioni.

L'incongruenza dei rapporti interpersonali denunciata più volte da Machado attraverso i personaggi contraddittori dei suoi testi; l'aridità e l'impotenza delle situazioni, solo nobilitate dal linguaggio metaforico e dallo *humour* nero che riflette l'inquieta coscienza storica dell'autore, trovano nella *Missa* la loro sintesi più discreta e forse più compiuta. Significativamente questo breve racconto è servito da stimolo a letture multiple, unite sotto il segno della tentata interpretazione di uno scritto denso di enigmi: le sei *variações* formano anche, secondo noi, un insieme organico, un'esegesi omogenea che si sviluppa attraverso i punti di vista da cui si muove ogni giudizio.

Attraverso il gioco di modifiche e di conservazioni della struttura propria del modello si rivela la diversità dei ricettori-ricostruttori dell'opera: lo storicismo di coloro che partono da Machado esaltandone la biografia si contrappone al simbolismo espressivo e all'attenzione psicologica della coppia Osman-Julietta, e al formalismo narrativo esplicito in Lygia.

⁵³ « La descrizione, questa rimozione operata dalla scrittura, ha cancellato la colpa e la tragedia e restituito le cose al loro 'essere là' senza storia... »: M. Liborio, *La gomma descrittiva*, in AA. VV., *Il paradosso descrittivo*, Napoli 1980, pp. 325-335 (p. 334).

Ma la « funzione-destinatario come somma (...) delle costanti di senso nella lettura di un testo »⁵⁴ non può mutare oltre certi limiti: Conceição e Nogueira non potranno unirsi mai, nonostante le differenze fra i sei lettori. Il tradimento coniugale tentato e non consumato (comunque almeno non espresso) resta a suggello di ognuna delle ricostruzioni.

Tra le prese di posizione programmate (leggere per interpretare, forse anche per cambiare) e la realtà dei risultati il divario è palese, poiché a ogni tentativo di modernizzazione o di riorganizzazione intertestuale sembra opporsi infine la rinuncia a modificare l'esito di una storia scritta una sola volta, per sempre: « Apago o lampião. », conclude Lygia Fagundes Telles.

Lo spazio interno dell'opera non può che restare estraneo allo spazio esterno da cui il lettore esamina le parole scritte dall'Altro: ogni approccio, ogni sforzo interpretativo, ogni tentata intrusione contribuisce solo a scrivere un nuovo testo, che non potrebbe riprodurre il vecchio se non ricorrendo alla scrittura speculare immaginata da Borges per il *Don Chisciotte*.

La trama di persistenze, interruzioni e digressioni che prende forma dall'operazione complessiva può dunque considerarsi come un esempio di revisioni critico-creative che illuminano e sottolineano ambienti, particolari, situazioni anche solo *in fieri* all'interno della *Missa*. Scrivendo i loro racconti, gli autori-lettori ci rivelano alcune possibilità latenti nel pre-testo, i cui fili recisi dalla parola 'fine' vengono variamente riannodati, sino a costituire un libro nuovo, testo organico oltre che somma di sei diverse *short-stories*.

I tempi, i personaggi e le azioni si dilatano lungo i nuovi tentativi, assumendo le caratteristiche di densità psicologica e di varietà di tempi, luoghi, attori propria di un prodotto diverso, il moderno romanzo della *Missa*.

Così la sconfitta di fronte all'enigma non risolvibile (all'unione impossibile fra due esseri umani) diventa una vittoria dell'arte⁵⁵: rifugiandosi nell'utopia del 'classico' ottocentesco, i sei contemporanei se ne allontanano superandolo per l'ampiezza del testo globale che riescono a organizzare intorno a lui: la breve storia

⁵⁴ F. Orlando, *Lettura freudiana del 'Misanthrope'*, Torino 1979, p. 25.

⁵⁵ Cfr. C. Segre, *Le strutture e il tempo*, cit., p. 217.

di Nogueira e Conceição diviene la narrazione di una famiglia e del suo tempo storico, e insieme la raffigurazione di sei scrittori immersi nelle problematiche che uniscono/dividono il passato e il presente.

L'intendimento o il fraintendimento della *Missa* riflette l'idea che il lettore si fa dell'oggetto da analizzare: occasione di recupero culturale di un mondo ormai trascorso, la rilettura diviene anche motivo di ripensamento sul proprio mondo. Variando, rovesciando o rifiutando il già scritto, gli autori di oggi si pongono di fronte ad esso in posizione dialettica, e da esso giungono a una produzione nuova.

I segnali lanciati da Machado assumono connotazioni diverse: attraverso il filtro dei sei riceventi 'privilegiati', il senso della *Missa* è definitivamente mutato nelle sue caratteristiche estetiche, sociali e temporali. Il racconto machadiano ha ormai un proprio doppio — una filiazione e un antagonista — nel romanzo a più mani dei nostri tardi anni Settanta.

La 'ricerca delle radici' ha dunque portato a una lettura stereoscopica, che mette a fuoco relazioni verticali e orizzontali⁵⁶ e che concorre alla formazione di un'opera anch'essa leggibile in più dimensioni. Attribuendo connotazioni metaforiche alle componenti segniche del pre-testo, gli autori ci ripropongono *hic et nunc* un modello che dell'originale conserva il materiale e l'esito narrativo, ma che da esso si distacca compiutamente per il trattamento che il materiale e l'esito hanno subito.

La *Missa* induce il lettore a reazioni che sembrano travalicare le intenzioni di partenza: ancora una volta, il 'vecchio stregone' sembra aver operato la propria magia, mutando la poetica del passato nelle poetiche del tempo presente.

Il nesso continuità/trasformazione che caratterizza le *Varições sobre o mesmo tema* testimonia dunque esplicitamente le possibilità dell'opera 'aperta' di Machado, sollecitando altre letture per destinatari sempre diversi.

Erilde Melillo Reali

⁵⁶ « Se il testo è una profondità di significazioni, la lettura critica dovrà essere il più possibile *stereoscopica*. Ma, poiché non potrà mai far luce dappertutto, metterà a fuoco *certe* relazioni, verticali e orizzontali»: A. Serpieri, in *Due interviste ad A. S.*, AION - Anglistica, XXIV 1 1981, pp. 75-117 (p. 109).

LETTORI E LETTURE

Nel 1974, introducendo un'antologia di testi sulla *Rezeptionsästhetik*, Rainer Warning notava la sopravvivenza di un « sostanzialismo » che nella ricerca letteraria trascurava il ricettore a favore del testo¹; e si ricollegava alla cosiddetta scuola di Costanza, che riconosceva i suoi ascendenti nello strutturalismo praghese (ma con ciò, mi pare, intendeva riferirsi piuttosto a Mukařovský che ad altri); nel 1977 gli olandesi D. Fokkema ed Elrud Kunn-Ibsch, facendo un panorama delle teorie letterarie contemporanee, mettevano in rilievo la stessa estetica della ricezione e, nell'ambito dello strutturalismo francese, dimostravano un particolare interesse per Michael Riffaterre, che sottolinea l'importanza del processo di lettura²; nel 1978 Robert Scholes, che aveva contribuito a far conoscere lo strutturalismo di provenienza francese negli Stati Uniti, col suo volume su *Structuralism in Literature*³, dichiarava di distanziarsi da Jakobson, il quale, come Ivor Armstrong Richards e i *New Critics*, considerava impurità tutti quegli aspetti della letteratura che sono conoscitivi ed istruttivi: Scholes rifiutava la opposizione tra discorso referenziale e discorso non referenziale come modo di descrivere la differenza tra testi utilitari e testi estetici⁴. Nel 1979 Umberto Eco scriveva, in *Lector in fabula*, dove si occupava del lettore, che negli anni sessanta, invece, era « dogma corrente che un testo fosse studiato nella propria struttura oggettiva, quale appariva nella propria superficie significativa. L'intervento interpretativo del destinatario era messo in ombra, quando non era decisamente espunto come

¹ Rainer Warning Hrsg., *Rezeptionsästhetik*, München, Fink, 1974, specialm. p. 12.

² *Theories of Literature in the Twentieth Century*, London, 1977, pp. 136-164 e 77-80.

³ New Haven and London, Yale U. P., 1974.

⁴ *What is Literature?* Edited with an Introduction by Paul Hernadi, Bloomington and London, Indiana U. P., 1978.

impurità metodologica»⁵. Nel 1980 Lucien Dällenbach parlava, nella rivista francese *Revue des sciences humaines*, dell'« effraction de la clôture structuraliste », che ha permesso di mettere all'ordine del giorno i problemi della ricezione, mentre un modello del testo fondato sulla dicotomia saussuriana « langue/parole » non permetteva di prenderla in considerazione⁶. Dällenbach individuava i sintomi di un « changement de cap théorique »: numeri di riviste dedicati al fenomeno della lettura; traduzione degli scritti programmatici di Hans Robert Jauss, avvenuta in francese nel 1978 (mentre la *Literaturgeschichte als Provokation* era già stata tradotta in Italia, da Alberto Varvaro, nel 1969, solo due anni dopo la sua redazione)⁷. Insomma, sembra che si possa parlare, come fu fatto negli Stati Uniti, del « triumphant reader of the seventies »⁸.

Le ragioni di questo « changement de cap théorique » appaiono diverse. Negli Stati Uniti era matura la ribellione contro il lungo dominio del *New Criticism*. In Germania, dopo il predominio della *Textimmanenz*, favorito dalla reazione alla strumentalizzazione nazista dell'attività letteraria, si imponeva la tradizione centro-europea che si concretava nei nomi di Ingarden, di Mukařovský e di Gadamer, e risaliva in qualche modo a Husserl, anche in contrapposizione ad Adorno e Benjamin, per i quali « la prospettiva della ricezione era una strada sbagliata », a parere di Siegfried Jüttner⁹. Secondo lo stesso, in Francia si reagì al lungo dominio del « genetismo storico » solo con « un ritardo spettacolare », con lo strutturalismo storico. Infatti, non è un caso che l'accentuato interesse per la ricezione venga dalla Germania. « Das Werk ist nicht, es wird »: è lo spirito della grande filosofia tedesca che continua nella *Rezeptionsästhetik*.

Non è qui il luogo di studiare articolatamente la dinamica di un così ampio e profondo svolgimento. Ciò che qui importa

⁵ *Lector in fabula*, Milano, Bompiani, 1979, p. 6.

⁶ *Réflexivité et lecture*, in *Revue des sciences humaines*, n. 177 (dedicato a *L'effet de lecture*), 1980, p. 23 e ss.

⁷ *Perché la storia della letteratura?*, Napoli, Guida, 1969, pp. 109. Tale traduzione ebbe in Italia più recensioni, su cui cfr. in Warning, cit., p. 398.

⁸ R. De Maria, *The ideal Reader: a Critical Fiction*, in *PMLA*, 1978, p. 472.

⁹ *In Namen des Lesers. Zur Rezeptionsästhetik in der deutschen Romanistik*, in *Germanisch-Romanische Monatschrift*, 1979, pp. 1-26.

rilevare è che la considerazione storica del testo, che secondo Eco era dogma negli anni sessanta, e che si rifaceva volentieri a Jakobson, risulta ora inattuale. Una decina di anni fa sentii una conferenza di uno tra i più brillanti tra i giovani critici accademici spagnoli. Si trattava dell'analisi di un sonetto di Quevedo, del quale si mettevano in rilievo le scaltre risposdenze ed opposizioni, a livello costruttivo, a livello stilistico e a livello semantico. Il conferenziere affermò che a lui non interessava minimamente che si trattasse di un sonetto di Quevedo, cioè di un determinato autore e di una determinata epoca: a lui importava il testo così, come stava sotto i suoi occhi. Ora quel conferenziere non ripeterebbe simili affermazioni, che evidentemente volevano essere provocatorie nei confronti di un ambiente considerato sordo. Non esistono testi fuori della storia; un testo ci viene sempre da un passato: ciò è evidente quando si tratta di un testo di altri secoli, ma è vero anche dei testi « contemporanei », che crediamo di poter considerare al di fuori di una prospettiva storica solo perché contengono riferimenti ad una realtà che riteniamo a noi direttamente nota. Una tale fiducia, infatti, è solo parzialmente giustificata. L'aria di ieri non è l'aria di oggi; e del resto anche l'aria di oggi, respirata da un altro, è un'aria diversa da quella che respiriamo noi. Sul piano linguistico, ognuno ha un suo idioletto, che è diverso da quello di ogni altro e viene identificato solo nel confronto. Non esiste quindi testo che si possa comprendere se non nel contesto.

La corrente teoria della comunicazione identifica soprattutto un emittente e un ricevitore; tale identificazione è essenziale anche nello studio della letteratura; ma la comunicazione letteraria è ben diversa da quella che avviene, per esempio, per mezzo del telegrafo. Che cosa sia la letteratura non possiamo chiarire in questa sede: certo, è un tipo di comunicazione molto complesso, ma è un tipo di comunicazione: il testo ne è soltanto un componente. La parola « letteratura » suggerisce qualcosa che utilizza come canale di comunicazione delle lettere, le lettere dell'alfabeto, che sono scritte. In realtà, l'uso corrente della parola « letteratura » comprende tra i fatti letterari anche determinati tipi di comunicazione orale, sicché un po' paradossalmente possiamo parlare di « letteratura orale ». Anzi, per certe epoche possiamo dire che intendiamo per « letteratura » qualcosa di in prevalenza originariamente orale. A mala pena è spiegabile l'origine di certi tipi

di comunicazione letteraria, per esempio del sonetto, se pensiamo alle lettere scritte nero su bianco. Le forme di versificazione rimandano essenzialmente a qualcuno che dice (o canta) e a qualcuno che ascolta; solo in seconda istanza, cioè per un trasferimento dell'atto orale a circostanze diverse, in cui emittente e ricettore non sono compresenti, possiamo pensare al sonetto scritto sulla carta per esservi letto. L'importanza della ricezione letteraria appare subito determinante ai fini della comprensione dei testi, se pensiamo a tale fatto e alla sua enorme portata, per esempio in riferimento al Medio Evo. Il *Canzoniere* del Petrarca comincia, si sa, col verso:

Voi ch'ascoltate in rime sparse il suono.

L'autore scriveva, ma pensava a chi ascoltava, non a chi leggeva. E in effetti la stessa scrittura era fatta in buona parte per essere letta a voce alta, dall'autore o da un « lettore », ad un uditorio. Ciò era assai frequente prima della invenzione della stampa, e continuò molto tempo dopo di essa, più di quanto non si supponesse fino a qualche tempo fa¹⁰: fatto che deve essere assolutamente presente a chi studia determinati testi fino almeno al secolo XVIII, e riduce l'importanza che l'alfabetizzazione può aver tenuto nella educazione delle masse, che, per analfabete, non possono tuttavia essere considerate incolte. Il teatro realizza largamente questa comunicazione orale; i testi autenticamente teatrali furono e sono scritti in funzione della comunicazione orale e della ricezione collettiva ben più che della lettura solitaria del testo. L'avvento della radio e della televisione ha rappresentato un recupero importantissimo della comunicazione orale, anche se non della sua ricezione diretta collettiva in presenza dell'emittente, sostituita da una ricezione di massa ubiqua tendenzialmente più passiva.

* * *

È comunque del lettore e della lettura nel senso attualmente prevalente di queste parole, cioè del lettore e della lettura solitari,

¹⁰ Per quanto riguarda la letteratura spagnola, ma con riferimenti comparatistici ed ampia bibliografia, cfr. Margit Frenk, « *Lectores y oidores* ». *La difusión oral de la literatura en el Siglo de Oro*, in *Actas del VII Congreso Internacional de Hispanistas*, Venecia, agosto 1980, Roma, Bulzoni, 1982, pp. 101-123.

che intendiamo occuparci qui. Prima, tuttavia, dobbiamo parlare dell'uso molteplice che queste parole, « lettore » e « lettura », hanno anche nell'ambito della letteratura concepita come comunicazione scritta diretta ad un lettore solitario. Mi sono occupato in altra sede di questi diversi usi¹¹, e ad essa rimando per una considerazione più circostanziata della molteplicità di tali usi. Dirò schematicamente che si parla di lettore non solo in riferimento a colui che legge un testo scritto. Esiste anche un « lettore » che è immanente nel testo stesso, in forma implicita e talora anche in forma esplicita: non esiste scrittura, per quanto solitaria e narcisistica essa sia, che non si riferisca a un lettore. Nel caso limite, uno può scrivere per esprimersi, ma così facendo egli si dirige al lettore che è il suo io futuro. Ma quasi sempre uno scrive pensando a un lettore altro che se stesso, anche se penserà ad un lettore unico (è frequentemente il caso del lettore supposto e desiderato di una lettera personale, che pure non ha necessariamente una motivazione esclusivamente pratica e quindi ha un certo coefficiente di letterarietà); potrà pensare ad un lettore remoto nel futuro (è il caso dei *Mémoires d'outre tombe*). Questo che chiameremo il lettore intenzionale è in realtà un personaggio essenziale del testo, si tratti o no d'un testo narrativo; prescindere dalla sua identificazione può significare precludersi la comprensione del testo. Il lettore immanente nel testo può essere assai complicato e sofisticato; si può sdoppiare in un lettore supposto e in un lettore desiderato, uno contrapposto all'altro; questo lettore desiderato può configurarsi come lettore segreto contrapposto al lettore previsto: uno può scrivere in modo che sembri che si diriga ad un tipo di lettori e in realtà pensare anche o soprattutto o addirittura esclusivamente ad un altro lettore. La polisemia del testo, che si considera in tratto caratteristico del testo letterario, può avere anche questa componente. I testi letterari pubblicati in regime di censura (e qualche censura esiste sempre, anche nella società più permissiva, che può essere una società del permissivismo conformistico, intollerante per chi non accetta fino in fondo tale conformismo) sono non di rado polisemici anche in questo senso, benché a distanza di tempo e/o di circostanze risulti difficile la decifrazione del messaggio segreto, come dimostrano le avventu-

¹¹ *Sur la réception littéraire*, in *Revue de littérature comparée*, 1980, pp. 133-149.

rose interpretazioni esoteriche di testi più o meno celebri del passato. Il lettore può divenire (e forse lo diviene caratteristicamente in quella, fino a non molto tempo fa trascurata dalla critica, forma di narrativa che è l'autobiografia) un personaggio vagheggiato, corteggiato, o viceversa caricaturizzato.

Ma veniamo al lettore nel senso più letterale della parola, a colui che legge l'opera. È chiaro che importa sapere quando, come, perché egli legge un'opera: secondo le diverse circostanze la sua lettura sarà diversa ed egli sarà lettore a titolo diverso.

Il lettore che legge l'opera di un contemporaneo del suo paese e della sua lingua si trova in una situazione molto diversa dal lettore che legge un'opera di un autore lontano nel tempo e/o nello spazio. In realtà, abbiamo detto, una contemporaneità assoluta non esiste: il testo viene sempre letto con uno scarto di tempo, più o meno grande, da quello della sua redazione. Così si dica dello spazio. Del resto, ognuno vive un « tempo » suo, che non è uguale al « tempo » dell'autore benché contemporaneo. Non esiste uno *Zeitgeist* unico, e teorizzarlo è non solo errato, ma anche pericoloso, in quanto può portare ed ha portato all'intolleranza ideologica¹². Si parla di differenze generazionali tra contemporanei, e qualche cosa di vero in ciò vi può essere, e deve essere riconosciuto anche da chi è scettico nel confronto del concetto di generazione. In realtà, ognuno vive in un « tempo » suo, ha una sua idea del presente. Molti possono considerare defunto ciò che altri considerano ancora vigente. Anzi la stessa persona può cambiare, giungere a considerare passato ciò che prima considerava presente, o anche viceversa, recuperare come presente ciò che prima considerava defunto. Lo stesso lettore può fare diverse letture, anzi ogni lettura è necessariamente una diversa lettura. Il solo fatto che uno legga per la seconda volta un'opera fa di questa seconda lettura una lettura diversa. Pensiamo per esempio alla tensione che crea il *suspense*. È chiaro che in una seconda lettura questa tensione non ci può essere nella forma dominante della prima lettura. Da Roman Ingarden in poi il concetto di concretizzazione è divenuto centrale nella considerazione della ricezione dell'opera letteraria, anche se si è trasformato profondamente¹³.

¹² Tale considerazione ho fatto a proposito di Felix Vodicka, *Die Rezeptionsgeschichte Literarischer Werke*, in Warning cit., pp. 71-112.

¹³ Cfr. per es. Warning, cit., pp. 10-12.

Orbene: la concretizzazione della seconda lettura ricupererà qualcosa della concretizzazione della prima, ma anche l'approfondità e la modificherà. Una seconda lettura è un continuo confronto con la prima; talora ne confermerà le ragioni, tal'altra le smentirà. Il ricordo della prima lettura, che è stato un momento della vita del lettore, si mescolerà alla seconda lettura, ne farà qualcosa di più personale; d'altra parte l'assenza di determinati stimoli, come appunto il *suspense*, lascerà spazio ad atteggiamenti più distaccati.

Immaginiamo poi quanto siano diverse le ulteriori letture, per esempio le letture che un vecchio fa dei libri che hanno nutrito, anzi costituito, la sua giovinezza: la lettura in questo caso acquista un alone evocativo; sarà ormai difficile a un simile lettore il distacco, la nostalgia terrà il luogo della scoperta; o viceversa il lettore scoprirà che l'antico incanto è svanito, si domanderà come mai abbia potuto amare tanto ciò che ora gli sembra così svuotato.

Possiamo schematizzare due poli nell'atteggiamento del lettore nei confronti dell'opera che legge: l'immedesimazione e il distanziamento¹⁴. L'immedesimazione e il distanziamento sono qualche cosa che il pensiero ha fatto oggetto da molti secoli: basti pensare alla catarsi tragica di Aristotele, che si può interpretare come un distanziamento raggiunto attraverso l'immedesimazione col personaggio che suscita pietà e paura. Più modernamente, pensiamo alla « *Einfühlung* » (« empatia »), e alla « *Verfremdung* » di Berthold Brecht, anch'esse, e non a caso, riferite al teatro, ma applicabili anche alla lettura. L'immedesimazione è la forma più ingenua di lettura, ma appunto perché ingenua può dare un alto grado di fruizione: identificandosi col personaggio narrato o col lirico esprimentesi, il lettore si sente potenziato nella sua vita intellettuale ed affettiva. Il distanziamento può assumere la forma della curiosità analitica, o quella dell'ironia, e risolversi in un sentimento di superiorità, più o meno giustificato, ma pure gratificante. L'identificazione ingenua è più facilmente raggiungibile in età giovanile, in una prima lettura, nella lettura di un testo contemporaneo. La lettura del lettore distante nel tempo e/o nello spazio sarà una cosa molto diversa dalla lettura del contemporaneo dello stesso paese, per quanto questa contemporaneità sia

¹⁴ Cfr. Günther Adler, *Identifikation und Distanzierung bei der Literaturrezeption*, in *Weimarer Beiträge*, 1980, 2, pp. 43-72.

limitata e in realtà nessuno sia dello stesso paese, perché ognuno ha vissuto lo stesso paese in modo suo e il suo paese è in realtà un insieme di paesi. Il lettore di opere lontane nel tempo e/o nello spazio tenderà a vedere le differenze specifiche meno che il lettore contemporaneo dello stesso paese; tenderà a leggere l'opera prima come un'opera di quel paese o di quella epoca o di quella lingua che come un'opera di quell'autore. Naturalmente, al lettore di testi lontani risulterà più difficile comprendere i riferimenti alla realtà extralinguistica; tenderà a trasferire sue esperienze di vita a un mondo lontano, senza nemmeno accorgersene. Perfino leggendo un testo della sua lingua di cultura, ma di un passato non immediato, egli tenderà a trasferire significati attuali a quel passato, e ciò a livello connotativo e fin anche a livello denotativo. Per leggere un testo lontano occorre una preparazione, ed ancor più un atteggiamento di cautela. La filologia testuale sarà necessaria talora per stabilire il testo come lo intendeva l'autore; ma un'altra filologia testuale, anche più difficile, sarà necessaria per stabilire che significato dava l'autore a determinate espressioni. Su un livello più profondo ed insidioso, sarà da stabilire quali erano le intenzioni e i valori dell'autore. La lettura di un testo lontano è senza dubbio più difficile di quella di un testo vicino, ma per ciò stesso può risultare intellettualmente più stimolante. Possiamo leggere un testo lontano per un bisogno di evasione, e possiamo anche giungere a scoprire che ci sentiamo più cittadini di quel mondo, che di quello in cui siamo immersi: scoperta probabilmente illusoria, in quanto la nostra ricostruzione del mondo lontano sarà in realtà, almeno in parte, una proiezione di nostri desideri. Comunque il confronto tra il nostro e quel mondo ci permetterà di collocarci più criticamente nel mondo in cui viviamo, ci permetterà di capire meglio noi stessi nel confronto.

Se tutto ciò è vero quando si tratta di affrontare un testo della nostra stessa lingua, sia pure in un momento diverso del suo sviluppo, più lo sarà quando si tratterà d'un'altra lingua. Leggendo un testo in un'altra lingua ci incontriamo di fronte a un modo di pensare diverso; la scoperta della diversità sarà una delle attrattive maggiori della lettura, anche se possiamo essere sicuri che non riusciremo mai ad andare a fondo di tale diversità, che inoltre talora non consisterà in ciò che noi crediamo. La lettura di un'opera in una lingua diversa dalla nostra è qualcosa di estremamente

stimolante; ma essa è anche più difficile, e non solo per l'ovvia ragione dell'ostacolo direttamente linguistico. Anche quando ci rendiamo conto di questo ostacolo e riusciamo a superarlo, già ciò creerà un distacco maggiore dal testo. Il più ovvio piacere della lettura sta nella immedesimazione: col personaggio, coll'autore, colla situazione: una immedesimazione più o meno illusoria, perché più essa è energica più essa suppone una concretizzazione, un riempimento di quei « punti vuoti » che si trovano in ogni testo e che noi riempiamo trasferendovi nostri ricordi, direttamente o metaforicamente. La lettura di un testo straniero tende ad esser più distaccata e quindi più critica, sicché il coefficiente di immedesimazione che si otterrà sarà di qualità più alta già perché più difficilmente raggiunto. Certo, occorrono una grande pazienza e forza d'animo per giungere alla fruizione di una lettura straniera. Molti non vi giungono mai, e così ricadono nell'ambito della loro lingua di cultura, che in tal modo tende a diventare, insieme che il proprio mezzo di espressione, una prigione intellettuale ed estetica.

* * *

Coloro che desiderano giungere ad opere letterarie redatte in una lingua straniera hanno un'alternativa alla faticosa lettura del testo straniero: la traduzione. La lettura di una traduzione è ovviamente un ripiego; essa è deformante anche e forse soprattutto quando la traduzione acquista valore di testo autonomo: migliore è la traduzione agli occhi di chi la legge e più urgente si fa il sospetto che si tratti di una bella infedele. In questo caso, si sappia che si è affrontato un testo diverso da quello originale. Ma ciò non significa una deplorazione del fenomeno della traduzione. La traduzione è una necessità esistenziale. L'esistenza è fatta di ripieghi, sicché il riconoscer che una traduzione è un ripiego non implica una deplorazione dell'atto di tradurre, a meno che non si voglia giungere alla deplorazione dell'esistenza stessa.

Il traduttore è egli pure un lettore, ma lo è in modo particolare e complicato. Esistono infatti specie di lettori che si distinguono dal lettore al quale abbiamo pensato finora, che è il lettore che legge per fruire della lettura, per cui cioè la lettura è un'esperienza autonoma ed autotelica. Ci sono dei lettori particolari, che

spesso furono lettori nel senso finora visto, ma a un dato momento si trasformano. Pensiamo per esempio ad una persona che ha letto un manoscritto d'un amico e ne ha fruito; egli può pensare in un secondo momento di segnalarlo ad un editore, e rileggerà il manoscritto in funzione dell'argomentazione da formulare per convincere l'editore. Ci può anche essere il « lettore » professionista dell'editore, il quale legge non per leggere, ma per riferire all'editore. Un tale lettore viene considerato per lo più dall'editore, e in genere considera se stesso, un « campione » di una categoria sociologica, il lettore di un luogo e di un tempo. Egli stesso tende a domandarsi non tanto quale sia la sua privata ricezione del testo, quanto quale sarà quella del lettore che egli ritiene probabile come lettore medio; ancor più l'editore che l'ha incaricato lo considererà un campione del mercato dei lettori.

Di questa categoria dei lettori mediatori, che, in contrapposizione al lettore che legge per leggere, che possiamo chiamar « lettore finale », legge per uno scopo talora estrinseco alla lettura, comunque ulteriore rispetto alla lettura, fanno parte il critico e lo storico. Il critico militante legge per riferire a un pubblico e, tale almeno è la sua intenzione, orientarlo; lo storico legge collocando e per collocare il testo nel contesto letterario e nella circostanza storica. Tra critico e storico i confini sono ondegianti. Schematizzando, possiamo affermare che il critico ha una funzione essenzialmente assiologica, cioè giudica, mentre lo storico esercita una funzione prevalentemente ermeneutica, cioè spiega: in realtà, le due attività si implicano molto più di quanto possa apparire, poiché la valutazione è inscindibile dall'interpretazione e dalla collocazione storica e in quanto lo storico deve spiegare come un testo sia stato considerato valido e magari continui ad esserlo, e talora al contrario deve spiegare come un testo che avrebbe meritato vigenza non l'abbia avuta.

Tra i lettori non finali, abbiamo detto, si colloca il traduttore, il cui contatto col testo si risolve in un lungo corpo a corpo, in cui si distinguono essenzialmente due fasi: una di decodificazione del testo originale ed uno di ricodificazione nella lingua d'arrivo. In ambedue queste fasi il traduttore rivela le sue qualità di ricettore.

In questo contesto si potrebbe inserire una teoria della traduzione da una parte ed una teoria della critica dall'altra, il che non è qui il luogo di fare. Resti tuttavia chiaro che traduttore e

critico sono figure contigue. Il traduttore è in ogni istante un critico, e il critico, specialmente, ma non solo, se si occupa di un'opera scritta in una lingua diversa dalla sua di cultura, suppone implicitamente un traduttore¹⁵. Traduttore e critico sono poi contigui allo storico. Inevitabilmente traduttore, critico e storico non possono fare a meno di recepire l'opera a loro modo, come fa il lettore finale, ma hanno delle responsabilità che il lettore finale non ha; essi devono tenere sotto controllo il loro processo di ricezione, devono superare la loro privata fruizione e rendere il meno ingombrante possibile la loro mediazione, cosa che per certi aspetti sarà loro facilitata dalle stesse circostanze della loro specifica lettura. Una ricezione « oggettiva » è un'utopia, anzi è a rigore una contraddizione in termini. Il testo da solo è un artefatto in cui giacciono imbalsamati quei momenti di vita in cui l'autore l'ha prodotto; i lettori mediatori, come del resto i lettori finali, fanno rivivere quei momenti in se stessi; ma inesorabilmente il risultato sono i *loro* momenti, non i momenti dell'autore. Tuttavia, anzi utilizzando precisamente questa consapevolezza come precauzione immunizzatrice nei confronti d'una strumentalizzazione arbitraria del testo, essi possono giungere ad una certa forma di fedeltà all'autore.

Sarà a questo proposito necessario rilevare un carattere ed un pericolo che è immanente nella tendenza a porre in rilievo la ricezione del testo oltre che il testo stesso, tendenza di cui pure stiamo trattando in un modo evidentemente solidale. Il pericolo, che non tutti evitano, è che il modo di leggere il testo sia così concretizzante e, specificamente nei confronti dei testi lontani nel tempo e/o nello spazio, attualizzante da sopprimere o almeno comprimere la funzione attiva del testo stesso. I testi ci possono interessare, possono stimolare in noi quel senso di accrescimento che ognuno cerca nell'esperienza vitale, appunto perché sono diversi da noi. Un eccesso di attualizzazione e più in generale di concretizzazione arrischia di ottundere questa funzione di stimolo, rendendo tutti i testi simili. Verrebbe così sterilizzata la conquista forse più preziosa della riflessione di Herder e del romanticismo tedesco: ci interessa ciò che è diverso appunto perché è diverso;

¹⁵ A ragione George Steiner, *After Babel*, Oxford U. P., 1976, p. 471, afferma che « translation is fully implicit in the most rudimentary communication ».

dobbiamo comprenderlo in questa sua diversità, se vogliamo che il nostro contatto con esso sia fecondo. Qui è la funzione della filologia, come è stata praticata, al meglio, dagli umanisti, e come è stata anche teorizzata dai romantici. A questo proposito sarà da ricordare che il più noto rappresentante della *Rezeptionsästhetik*, Hans Robert Jauss, è un filologo, che come tale non ha alcuna intenzione di svalutare il testo. A chi lo accusava di giungere a questa svalutazione egli rispose scrivendo « über die Partialität der rezeptionsästhetischen Methode »¹⁶. Si nega la possibilità di comprendere il testo senza il contesto; si afferma che il testo vive storicamente nella ricezione, sicché qualcuno ha proposto di distinguere tra « testo » ed « opera »¹⁷, intendendo per « opera » il testo recepito, che è ciò che effettivamente agisce nella storia e quindi anche nella produzione di altri testi. Ma non si nega in alcun modo la necessità di rispettare il testo, e ciò anche mentre si cerca di interpretarlo. Un residuo di arbitrarità, nella ricezione, è ineliminabile; e lo dimostrano precisamente coloro che, appunto adorando il testo ed essendo incauti circa il carattere necessariamente soggettivo della lettura, distorcono il testo colla pretesa di essere ad esso fedeli, come succedeva talora ai vecchi positivisti e può succedere agli ormai non nuovi strutturalisti.

Comunque, bisogna tener conto della decisiva importanza della ricezione, che non si deve confondere con l'« influsso » esercitato dal testo su un ipotetico ricettore del tutto passivo, ma anzi è qualcosa di attivo e di produttivo, che trasforma il testo come « artefatto » morto in stimolo di vita.

La forma attualmente più comune della ricezione letteraria è la lettura solitaria. Questa ha, in confronto con la rappresentazione drammatica e la lettura fatta a un gruppo di presenti, che possiamo chiamare « Vorlesung », molti svantaggi. La rappresentazione e la « Vorlesung » sono più direttamente inseriti nel mondo extralinguistico. Possono utilizzare, anzi utilizzano necessariamente, diversi sistemi di segni, oltre a quello propriamente

¹⁶ Cfr. *Racines und Goethes Iphigenie. Mit einem Nachwort über die Partialität der rezeptionsästhetischen Methode*, in *Neue Hefte für Philosophie*, 4 (1973), pp. 1-46.

¹⁷ Cfr. Wolfgang Iser, *Der Lesevorgang*, in Warning, cit., pp. 253-276. Si tratta della traduzione dello scritto originalmente pubblicato in inglese *The reading Process. A Phenomenological Approach*, in *New Literary History*, III (1971-2), pp. 279-299.

linguistico: la gesticolazione, l'uso musicale della voce, il gioco delle pause. (Si è parlato di una « stilistica del silenzio » anche a proposito di testi letterari¹⁸; ma molto di più essa si può applicare alla rappresentazione e alla « Vorlesung »). Il carattere collettivo della rappresentazione o della « Vorlesung », in cui la presenza dell'uditore arricchisce la lettura vocale, che diventa un implicito dialogo di persone fisiche compresenti, fa di tali forme di comunicazione qualcosa di molto diverso dalla lettura solitaria; qualcosa, per certi aspetti, di più complesso ed efficace. Bisogna tuttavia dire che la lettura solitaria, che è quasi sempre lettura silenziosa, ha dei vantaggi nei confronti della rappresentazione e della « Vorlesung ». In essa, la ricezione non è rigida nel tempo e nello spazio. Il lettore può interrompere la lettura per seguire il processo di ricezione che è nato in lui, e che può essere più o meno rapido secondo le esigenze nascenti dal testo, ma anche secondo la reazione di quel lettore in quel momento in relazione con quel testo. Il processo di concretizzazione viene sì facilitato dalla mediazione del regista, dell'attore, del « lettore » pubblico, ma questa mediazione resta esterna al ricettore finale, che risulta pertanto largamente passivo. La mediazione, nella lettura solitaria, è un fatto molto più indiretto e molto meno ingombrante. Il lettore solitario può riprendere la lettura al punto che vuole, può ripeterla, può confrontare luoghi non contigui del testo. La ricezione del lettore solitario è dunque più personale e può essere più ricca. Conviene sottolineare questi caratteri, nella nostra epoca delle comunicazioni di massa. La ricezione solitaria esige di più dal ricettore, ma è anche suscettibile di più alte ed autonome rese. Essa sarà forse, sempre di più, sostituita dalla ricezione mediata; divenuta meno necessaria, diventerà più largamente opzionale e vocazionale; in realtà, resterà sempre insostituibile come strumento di sviluppo della persona.

Franco Meregalli

¹⁸ Claudio Guillem, *Stylistic of Silence*, nel suo volume *Literature as System*, Princeton U. P., 1971, pp. 221-279. Lo scritto risale al 1957.

COMMUNICATION VOCALE ET POESIE

(Ces pages sont extraites de plusieurs chapitres d'un livre à paraître en 1983 aux éditions du Seuil, Paris: *Présence de la voix, Introduction à la poésie orale*).

On ne saurait nier que — compte tenu de sa spécificité — la transmission d'un texte poétique n'appartienne à la classe des actes de communication d'un message; la transmission de poésie orale, à celle des communications orales. Mais encore, traitant d'*oralité*, ne faut-il pas confondre les deux composantes du phénomène: la phonie (la langue acoustiquement réalisée) et la voix. C'est cette dernière que je considère spécialement ici. Certes, le langage est impensable sans la voix. Les systèmes de communication non vocaux (tels les sifflements codés propres à certaines populations des Pyrénées ou du Caucase) ne sont parfois appelés langages que par figure. Le langage vocalisé déborde la parole proprement dite. La voix en effet ne *porte* pas le langage, mais plutôt celui-ci *transite* en elle, n'y laissant aucun sillage. Peut-être, pour notre psyché profonde, notre voix exerce-t-elle une fonction protectrice, préservant un sujet que menace son langage, freinant la perte de substance que constituerait une communication parfaite. La voix *se dit* en même temps qu'elle *dit*; en soi, elle est pure exigence. Son usage procure une jouissance qui est joie d'émanation et que sans cesse la voix aspire à réactualiser dans le flux linguistique qu'elle manifeste mais qui la parasite.

En ce sens, la voix est parole sans paroles, épurée, filet vocal qui fragilement nous relie à l'Unique: ce que les premiers théologiens du langage, au XVI^e siècle, nommèrent le *verbe*; la « voix phénoménologique » de Husserl, en-deçà du « corps de la voix »; la voix qui est conscience. C'est cette voix que viennent habiter les mots, mais qui, véritablement, ne parle ni ne pense, qui simplement travaille, pétrissant des phonèmes, et à qui le discours prononcé tient lieu, après coup, de raison d'être. Sans doute en cela l'idiome purement oral qui fut celui des sociétés archaïques

et de notre enfance a marqué définitivement notre comportement linguistique, non seulement en maintenant, jusque dans notre univers technologique et chez l'adulte, cette « glossolalie disséminée en éclats verbaux » dont parle Michel de Certeau, mais en vertu d'une réminiscence corporelle profonde, sous-jacente à tout dessein langagier.

Antérieure à toute différenciation, indicibilité apte à se revêtir de langage, la voix est une *chose*: on en décrit les qualités matérielles, le ton, le timbre, l'ampleur, la hauteur, le registre... A chacune d'elles, la coutume attache une valeur symbolique. Des sociétés animales et humaines, seules les secondes entendent ainsi, de la multiplicité des bruits, émerger leur propre voix comme un *ob-jet*. Autour de celui-ci se forme, se ferme et se solidifie le lien social, tandis que cristallise une poésie. La voix est ainsi vouloir-dire et volonté d'existence. Lieu d'une absence qui, en elle, se mue en présence, elle module les influx cosmiques qui nous traversent, et en capte les signaux: résonnance infinie, qui fait chanter toute matière... comme l'attestent tant de légendes sur les plantes, les pierres ensorcelées qui, un jour, lui furent dociles ¹.

Les faits relatifs à la communication vocale ne se laissent donc pas emprisonner dans l'étroitesse de ce que les linguistes des années 50 nommaient la « prosodie » du langage. Toute communication vocale comporte, en tant que vocale, de la part de deux sujets au moins — un locuteur, un auditeur — le même mais non identique investissement d'énergie psychique, de valeurs mythiques, de socialité... et de langue. Radicalement sociale autant qu'individuelle, la voix signale la manière dont l'homme se situe dans le monde et à l'égard de l'Autre. Parler en effet implique une écoute — même si quelque circonstance empêche celle-ci —: démarche double où des interlocuteurs ratifient en commun des présupposés fondés sur une entente, en général tacite mais toujours, au sein d'un même milieu culturel, active.

Ce qui offre matière à parler, ce en quoi la parole s'articule, c'est un double désir: celui de dire, et celui auquel renvoie la teneur

¹ Voir l'excellent article *Voce* de l'*Enciclopedia* Einaudi, par C. Bologna. L'auteur m'a aimablement remis une copie de son manuscrit, sensiblement plus long que le texte publié.

des paroles dites. L'intention en effet du locuteur qui s'adresse à moi n'est point seulement de me communiquer une information; mais bien d'y parvenir en me provoquant à reconnaître cette intention, à me soumettre à la force illocutoire de sa voix. Ma présence et la sienne dans un même espace nous met en position de dialogue, réel ou virtuel: d'échange verbal où les jeux du langage s'affranchissent aisément des régulations institutionnelles; où les glissements de registre, les sautes de discours (de l'assertion à la prière, du récit à l'interrogation) assurent à l'énoncé une flexibilité particulière. Une rupture se produit-elle dans l'argumentation, une lacune dans la série des faits représentés, une déconnection dans les rapports entre votre dire et la situation ambiante? Une question surgit, vous provoque, oblique (fût-ce par ironie) le fil de cette parole. Mouvements latéraux du langage, ambiguïtés participant à la construction progressive du discours, impossibilité de se maintenir au niveau du littéral, ouverture constante sur les résonnances analogiques. Seul le langage oral le moins influencé par l'écriture engendre les merveilleux monstres saugrenus que sont les calembours et les « étymologies populaires »: « l'herbe sainte » pour l'absinthe, la « lampoule » pour l'ampoule de la lampe, cette poésie sauvage...

D'où un effet moral: l'impression, sur l'auditeur, d'une loyauté moins contestable que dans la communication écrite ou différée, d'une véracité plus probable et plus persuasive. C'est pourquoi sans doute le témoignage judiciaire, l'absolution, la condamnation se prononcent de vive voix. Plus que toute autre forme de contact, la parole rend manifeste, dans les individus qu'elle confronte, leur réalité de sujets: leur « place », au sens où l'entend F. Flahault, résultant à la fois des déterminations du système dont elle relève, et d'un engagement désidéral.

Toute communication orale, parce qu'œuvre de la voix, parole ainsi proférée par qui en détient ou s'en attribue le droit, pose un acte d'autorité: acte unique, jamais identiquement réitérable. Elle confère un Nom, dans la mesure où ce qui est dit dénomme l'acte fait en le disant. L'émergence d'un sens s'accompagne d'un jeu de forces, agissant sur les dispositions de l'interlocuteur. Sur ces points s'est concentrée une longue série de recherches en Amérique depuis 1945, en Europe vingt ans plus tard: analyse des « actes de parole », ou des éléments non linguistiques

de l'expression, « kinésique », « proxémique », la « linguistique du discours » française ou, relativement aux textes littéraires, « l'esthétique de la réception » allemande².

De ce genre de recherches se dégage une notion d'intérêt poétique majeur, que l'on circonscrit en opposant les termes de *cohérence* et de *cohésion* d'un message. Tandis que la « cohésion », définie en termes linguistiques, concerne l'unité textuelle et sa signification, la « cohérence » prend en compte les facteurs illocutoires du discours, et reflète les conditions, historiquement déterminées, qui le produisent. La *cohésion* d'un texte écrit de quelque longueur se perçoit progressivement, au fur et à mesure de la lecture: un moment survient où les indices en apparaissent, puis s'organisent dans l'imagination du lecteur en système idéal de règles de combinaison, hypothèse interprétative, confirmée ou infirmée par la suite. La cohésion du message oral est d'autre nature: elle est donnée d'emblée, empiriquement, sensoriellement, par le fait même de sa vocalité, comme une certitude globale dont les conséquences se déduisent au cours de l'audition. La *cohérence* d'une communication orale est plus souvent implicite qu'explicite: quelque chose n'est pas dit, que l'on repère indirectement dans l'énoncé ou dans l'énonciation même; et cet implicite à son tour agit sur la position respective des interlocuteurs, par là, sur la force de l'énoncé. La « place » des participants, ainsi consacrée dans le champ de la parole, se modifie tant soit peu, accentuant cette « poussée vers la complétude » qui traverse notre dire³.

C'est pourquoi la réflexion s'articule ici sur l'idée de *performance*. La *performance*, c'est l'action complexe par laquelle un message poétique est simultanément transmis et perçu, ici et maintenant. Locuteur, destinataire(s), circonstances (que le texte, par ailleurs, à l'aide de moyens linguistiques, les représente ou non) se trouvent concrètement confrontés, indiscutables. Dans la performance se recourent les deux axes de la communication sociale: celui qui joint le locuteur à l'auteur; et celui sur quoi s'u-

² F. Flahault, « Le fonctionnement de la parole », *Communications* 30, pp. 73-79, et *La parole intermédiaire*, Paris, Seuil 1978, pp. 138-151; F. Récanati, « Insinuations et sous-entendus », *Communications*, 30, pp. 95-106; C. Kerbrat-Orecchioni, *L'énonciation*, Paris, Colin 1980, pp. 185-190.

³ Flahault 1978, 39-59, 97 et 1979, 36-50; Récanati, *La transparence et l'énonciation*, Paris, Seuil 1979.

nissent situation et tradition. A ce niveau joue pleinement la fonction du langage que Malinowsky nomma « phatique »: jeu d'approche et d'appel, de provocation de l'Autre, de demande, en soi indifférent à la production d'un sens.

La performance constitue le moment crucial dans une série d'opérations logiquement (mais non toujours en fait) distinctes. J'en compte cinq, qui sont les phases, pour ainsi dire, de l'existence du poème:

1. production,
2. transmission,
3. réception,
4. conservation,
5. (en général) répétition.

La performance embrasse les phases 2 et 3; en cas d'improvisation, 1-2-3.

Dans toute société possédant une écriture, chacune de ces cinq opérations se réalise, soit par la voie sensorielle *orale-aurale* (selon l'expression de W. Ong, renvoyant ensemble à la voix et à l'ouïe), soit par l'intermédiaire d'une inscription, offerte à la perception visuelle. La combinaison de ces facteurs donne théoriquement dix possibilités. Les opérations 1, 2, 3 et 5 sont-elles orales-aurales (et donc 4, purement mémorielle)? On parlera d'oralité parfaite, et 5 se situera probablement dans une tradition assez stable. Les mêmes opérations comportent-elles inscription (et donc 4, bibliothèque ou archive)? On aura procès parfait d'écriture.

De ce procès une poétique de l'oralité n'a que faire. Restent les autres possibilités! Pragmatiquement je considère comme orale toute communication poétique où transmission *et* réception au moins passent par la voix et l'ouïe. Les variations des autres opérations modulent cette oralité fondamentale.

Cette — relative — simplification des données du problème trouve, dans l'une de ses conséquences, sa justification méthodologique: elle permet en effet de différencier, comme l'histoire des faits y invite, entre *transmission* orale de la poésie (concernant les opérations 2 et 3) et *tradition* orale (concernant 1, 4 et 5).

La communication vocale remplit, au sein du groupe social, une fonction extériorisatrice. Globalement, elle fait entendre le

discours, grave ou futile, qu'une société se tient sur elle-même afin d'assurer sa perpétuation... et dont la poésie orale n'est que l'un des modes. Oralité diffuse et collective, elle rend manifeste ce que Pierre Maranda nomme un « infra-discours populaire »⁴. En deçà des activités dont le déploiement nous constitue comme corps social, nos voix résonnent, en vagues proches ou lointaines, comme un bruit de fond, une perpétuelle stimulation sonore sans laquelle nous paralyserait la peur.

D'où le dédoublement que signalait Marcel Jousse lorsqu'il distinguait, dans la pratique vocale, le *parlé*, toute énonciation proférée de bouche, et l'*oral*, énonciation formalisée de manière spécifique. Socialement en effet la voix réalise deux oralités: l'une entée sur l'expérience immédiate de chacun; l'autre, sur une connaissance, en partie au moins médiatisée par une tradition: double polarisation... qui traverse aussi bien la poésie orale.

C'est ainsi qu'une tendance se dessine, qui semble pousser à la spécification de certains usages oraux du langage, en vertu de classes d'âge ou de sexe. Inégalement accusée selon les cultures et les groupes, cette tendance influe sur le statut de plusieurs formes poétiques chantées. Chez nous, la tendance s'atténue aujourd'hui, mais resta longtemps vigoureuse. Elle délimite encore assez bien une oralité enfantine, enracinée dans les premières expériences vocales du nouveau-né, sémantisée par elles, et qui constitue, au sein du monde contemporain, le dialecte de la dernière tribu de la pure parole. L'adolescent ne s'en éloigne que lentement, à regret, souvent dans la révolte. Et le seuil qu'il franchit alors l'introduit à cette « culture de jeunes », dont on a tant parlé depuis qu'elle se généralisa dans nos années 50: fondée sur un rejet des lieux adultes et du monde de l'écriture, revendication furieuse de la voix sauvage; confortée par l'adhésion commune à quelques symboles, thèmes imaginaires, et pratiques, dont la plus universelle (largement récupérée par l'industriel!) n'est autre que l'audition de « tubes » produits par les idoles. Autour de la chanson et par son moyen, s'instaurent des rites de participation, pourvoyeurs de héros.

Cependant, aux premiers temps de la vie de l'enfant, avant même que ne s'instaure avec lui un dialogue parlé, la mère entre

⁴ « Le folklore à l'école », *Mélanges Luc Lacourcière*, Montréal, Leméac 1978, pp. 293-294.

dans son jeu, y réadaptant spontanément sa parole: timbre, hauteur, rythme, modulés pour chantonner une berceuse, énoncer quelques mots en *babytalk*... Serait-ce là le fondement (ou l'indice?) d'une oralité spécifiquement féminine, facteur principal (selon ethnologues et dialectologues) du maintien des traditions au sein du groupe? Chez certains peuples, la langue des femmes n'est pas identique à celle des hommes (dans le Japon médiéval, leur écriture même différait); parfois elle s'en distingue par la pose de la voix. Nous-mêmes, dans nos langues, feignons avec amusement de percevoir au passage, selon l'un de nos stéréotypes, tel « mot de femme », un « ton de femme ». Les deux registres que possède physiologiquement toute voix humaine engendrent en chacun de nous individuellement, dans chacune de nos cultures collectivement, une tension analogue à celle qui provient de la distinction des sexes, et non étrangère à celle-ci⁵.

Jeux d'intonations, ellipses, chutes libres, rejaillissements, errances érotisées harmonisant le « papotage », parole sans mémoire ni sujet, lieu de plaisir impuni, moins expression de quelque réalité autonome, que prise de corps, désir vacant, accédant ainsi à la communicabilité, hors dessein. Ou bien la « litanie », dire-dire-dire incantatoire, réitération ritualisée, éternel recours inavouable à la toute-puissance de l'autre en même temps qu'exténuation du langage et de ses mensonges. En profondeur, la plongée, l'essor puis l'arrachement que signifie pour la femme le passage du silence à la parole: cet élan du corps, lâchez tout, et voici qu'elle s'expose, présente entière dans sa voix. L'écho d'un chant très ancien y résonne, antérieur aux interdictions de la loi, antérieur peut-être au langage même: c'est pourquoi, si spontanément, elle chante. Côté mâles, on allèguerait inversement le « baratin » de l'approche amoureuse, usant avec rouerie des nuances vocales et des ambiguïtés du vocabulaire. Langage d'homme, langage de femme: ces spécifications restent d'ordre virtuel, mais très général, et bien des cultures les ont exploitées à leurs propres fins.

Il semble que s'attache socialement à la parole une idée d'éternel retour: affirmation et union. J'aime dire, et je désire que

⁵ L. J. Rondeleux, « La voix, les registres et la sexualité », *Espirit*, juillet-août 1980, pp. 49-50.

revienne ce plaisir: tendance en vain réprimée, dans nos sociétés. La connaissance à laquelle en parlant je donne forme et que par la voie de l'oreille vous faites vôtre, s'inscrit dans un modèle auquel elle réfère: elle est reconnaissance. Elle incline à se donner des justifications coutumières; elle se brode sur une trame de croyances, d'habitudes mentales intériorisées constituant la mythologie du groupe, quel qu'il soit. Le discours de communication figure ainsi le contraire du discours scientifique décrit par J. F. Lyotard. Fortement connotatif, lié à tous les jeux du langage dont la combinaison forme le lien social, il tire sa validité et sa force persuasive moins de ce qu'il rapporte que du témoignage qu'il constitue, de sorte que le critère de vérité se dérobe au profit d'un autre, beaucoup plus flou: la communication est mémoire, souple, malléable, nomade et (grâce à la présence des corps) globalisante⁶.

Les civilisations ont, de diverses manières, fonctionnalisé ce caractère. Dans les sociétés même où une longue tradition d'écriture a dépouillé la voix de son autorité première, l'oralité de la communication reste liée à certaines situations de discours: le récit anecdotique, le « potin », les confidences faites au dépositaire des secrets du groupe, épicier ou bistrot; histoires drôles à sens politique, sous les régimes oppresseurs où elles occupent la dernière marge de liberté; la conversation, partout au monde objet de règles et de censures, et que plusieurs cultures ritualisèrent; l'exercice ludique et agonistique qu'est le marchandage... La poésie orale est l'une de ces situations: éminente certes, mais où l'on entend plus ou moins confusément l'écho des autres. De celles surtout qui prolongent parmi nous des coutumes aussi antiques sans doute que la voix humaine, à chaque mutation culturelle réadaptées aux circonstances. La consultation médicale, par ce qu'elle comporte de dialogue (et par les rôles qu'ainsi elle instaure) assume une situation et un discours dont le modèle premier relève des sorcelleries ancestrales: modèle que ranime de nos jours la cure psychanalytique. L'énonciation y redevient thérapeutique: par la vocalisation des affects, les pures associations sonores, le rythme du langage et la position même du locuteur. Dans le même lieu

⁶ J. F. Lyotard, *La condition post-moderne*, Paris, Minuit 1979, pp. 45-49.

mais non plus face à face, l'analyste pratique une écoute qui fait, de son propre corps, l'écho de la voix de l'autre, moins encore de son sens que de sa sonorité, surdéterminée de valeurs symboliques dans la scène qui se joue entre eux. L'enseignement, bon gré mal gré jusqu'aujourd'hui, tient pour une grande part du même modèle: moins en vertu de ce que la voix y communique, que du transfert qu'institue la relation enseignante. Peu importent les différences qui, d'un type de culture à l'autre, modifient le contenu de l'enseignement: ici, une science, et là, une sagesse; chez nous, des matières, dans d'autres sociétés une manière de vivre; tantôt visant à la promotion individuelle, tantôt à la maturation collective. Le trait fondamental demeure inchangé.

La diffusion des *media* entraîna l'élimination des pratiques scolaires traditionnelles: formules mnémotechniques incantatoires, rythmées, parfois versifiées, poésie médiocre et bien vivante que chantonnait avec le maître une classe entière, le *Barbara celarent* des scholastiques; et tant de textes lus à voix haute, régurgités de mémoire, les centaines de vers de Virgile ou d'Homère qui m'habitent encore, mais que seul le son de ma propre voix me permet aujourd'hui de retrouver... Pourtant, à peine rejetées ces vieilleries, voici que nous multiplions jusqu'au vertige séminaires, tables rondes, colloques et congrès, stratégies indispensables, dans notre monde, au progrès des connaissances: mais aussi, par delà le langage écrit que l'on y débite, longue quête universelle d'une restauration de la voix.

En revanche, la voix n'a, de sa fonction primitive, presque rien perdu dans les traditions religieuses... au sein desquelles, du reste, se constituèrent et se maintiennent plusieurs formes de poésie orale. Dans la relation dramatique, en effet, qui confronte au sacré l'*homo religiosus*, la voix intervient, de manière radicale, à la fois comme puissance et comme vérité. Comme puissance: voix au souffle de laquelle se réalisent les formules magiques et qui, dans la transe, chasse hors de lui l'initié en proie à son dieu: vaudou antillais, *macumba* brésilienne, mais aussi bien rites des Shakers, aux Etats-Unis du XIXe siècle, des Chlustes en Russie tsariste et, de manière moins véhémement, dans nos mouvements charismatiques. Cette voix-là s'exalte en glossolalie, posant, au-delà d'un langage où tout a été dit, la parole d'un absolument autre; fiction vocale, vidée de narrativité; remontée aux sources enfan-

tines de toute voix⁷. Comme vérité: non seulement moyen de transmission d'une doctrine; mais, dans son vécu, fondatrice d'une foi. La prédication des églises instituées en offre un exemple affaibli. L'effet le plus fort en éclate dans la marginalité: chez les convertisseurs illuminés, les hérésiarques errants comme, aujourd'hui encore, les prêcheurs sauvages, hantant les côtes du pays yoruba, au Nigeria, ou les *folk preachers* noirs américains, dont B. A. Rosenberg étudia l'art oratoire, qu'il rapproche de celui de chanteurs épiques.

En dépit de la vigueur que conservent parmi nous ces pratiques sociales, notre civilisation technologique, aux mythes encore dominés (en Europe du moins) par le modèle de l'écrit, tend à occulter les valeurs de la voix. Dans d'autres parties du monde, diffusée plus récemment et dans un sol moins propice à son rapide enracinement, cette même civilisation laisse mieux percevoir une réalité qu'à long terme elle condamne mais avec laquelle, provisoirement, elle compose. Les sociétés africaines en offrent le parfait exemple. Quoique, contrairement à un préjugé répandu, elles connaissent depuis des siècles l'usage de l'écriture, les cultures qu'elles élaborèrent au cours de leur histoire faisaient de la voix humaine l'un des ressorts du dynamisme universel et le lieu générateur des symbolismes cosmogoniques, mais aussi de tout plaisir. Cultures du verbe, aux traditions orales d'une incomparable richesse, répugnant à ce qui brise le rythme de la voix vive: où, dans de vastes régions (à l'Est et au Centre du Continent), ne se pratique d'art que la poésie et le chant. Le Verbe, force vitale, vapeur du corps, liquidité charnelle et spirituelle, se répand dans le monde en même temps que dans le groupe pour lequel il fut créé, et auquel il donne vie, dans lequel toute activité repose sur lui. Dans la parole s'origine le pouvoir du chef et de la politique, du paysan et de la semence. L'artisan qui façonne un objet prononce (et, souvent, chante) les paroles fécondant son acte. Verticalité lumineuse jaillissant des ténèbres intérieures, mais encore marquée de ces traces profondes, le mot proféré par la Voix crée ce qu'il dit. Il est cela même que nous nommons poésie. Mais aussi, il est

⁷ G. Rouget, *La musique et la transe*, Paris, Gallimard 1980, pp. 85-86, 127-128, 205-211, 231-232, 398.

mémoire vivante, à la fois pour l'individu (à qui l'imposition de son nom donna forme) et pour le groupe, dont le langage constitue l'énergie ordonnatrice. Dans les sociétés pré-coloniales, la louange du chef contribuait à maintenir l'identité de son peuple: on en confiait la pratique à des spécialistes; les formes en définissaient des genres poétiques reconnus⁸.

Pourtant toute parole n'est point Parole. Il y a le temps de la parole-jeu, ordinaire, banale ou superficiellement démonstratrice, et le temps de la parole-force. Mais cette dernière peut être destructrice: équivoque à la manière du feu, l'une de ses images. D'où une série d'ambiguïtés, sinon de contradictions, dans la pratique. On opposera, à la parole populaire, inconsistante et versatile, une parole plus réglée, enrichie de son propre fonds, archive sonore dont le maniement, dans certaines ethnies, est détenu par des « gens de la parole », socialement définis comme tels: ainsi les « griots » de l'Afrique occidentale. Mais en même temps, la parole est femelle, une connaturalité lui attache la femme; un anneau fixé dans la lèvre en assurera l'innocuité... C'est au cœur de ce monde fantasmagique que s'élève la voix de la poésie africaine: moins œuvre qu'énergie, « travail de l'être dans son éternelle répétition »⁹.

* * *

Reste qu'en cette fin du XXe siècle notre oralité n'a plus le même régime que celle de nos ancêtres. Eux, vivaient dans le grand silence millénaire, où leur voix résonnait comme sur une matière: le monde visible autour d'eux en répétait l'écho. Nous sommes submergés de bruits insaisissables où notre voix a du mal à conquérir son espace acoustique; mais il nous suffit d'une mécanique à la portée de toutes les bourses pour la récupérer et la transporter dans une valise.

Elle n'en reste pas moins une voix. Mais en quoi et jusqu'où changée par les *media*? L'oralité nouvelle, médiatisée, ne diffère

⁸ G. Calame-Griaule, *Ethnologie et langage: la parole chez les Dogon*, Paris, Gallimard 1965, pp. 253-260, 265-270, 320-321; S. Camara, *Gens de la parole*, Paris-La Haye, Mouton 1976, pp. 74-96, 115-125.

⁹ M. Heidegger, *Archeminement vers la parole*, Paris, Gallimard 1976, pp. 233-234.

de l'ancienne que par certaines de ses modalités. Par delà les siècles du livre, l'invention des machines à enregistrer et à reproduire la voix restituée à celle-ci une autorité qu'elle avait presque entièrement perdue, et des droits tombés en désuétude. Que ce détour par la quincaillerie industrielle ait modifié ses conditions d'exercice et la sphère d'application de ses droits, c'est l'évidence. Son autorité y gagne d'autant. Compromise dans l'appareil technologique, elle bénéficie de son statut de puissance. Rien, en quinze ans, n'a encore entamé sur ce point la thèse optimiste de W. Ong. Les *media* ont rendu, à la langue des messages qu'ils transmettent, sa pleine fonction impressive, par où le discours prend à partie, ordonne ou interdit, pèse de tout son poids sur l'intention de l'autre, sur sa situation même, pour déclencher en lui les ressorts d'une action¹⁰.

Le terme de *media* désigne plusieurs machineries aux effets distincts, selon que, d'une part, elles opèrent sur le seul espace de la voix, ou sur sa double dimension spatio-temporelle; que, d'autre part, elles s'adressent à l'ouïe seule ou à la sensorialité audio-visuelle.

Personne encore, à ma connaissance, n'a songé à utiliser le téléphone pour la transmission de poésie. Je m'en étonne. Imposant en effet, à l'individu retranché dans son existence propre, la voix d'un autre (à la fois corps et parole), le téléphone véhicule une charge érotique, latente ou manifeste, source d'une énergie langagière comparable de loin à celle qu'ailleurs s'asservissent l'incantation du chamane, le chant de l'envoûteur ou celui de l'amant. D'où les défenses de certains (« Je n'aime pas téléphoner »); d'où la répugnance qu'inspire à d'autres le répondeur automatique... Mais peut-être la destination première du téléphone suffit-elle à le rendre poétiquement inexploitable: fait pour la conversation et l'échange plutôt que pour l'affirmation commune, il ne comporte point d'*auditeur* au sens où je comprends ce terme, mais un *interlocuteur*, ce qui brouille la distribution des rôles!

Comme le téléphone, dans une bien moindre mesure, le micro accroît l'espace vocal et réduit les distances auditives. Maintenant la vue et la présence physique des corps, il améliore techniquement

¹⁰ W. Ong, *Presence of the word*, Cornell university press 1967, pp. 87-110; O. Burgelin, *La communication de masse*, Paris, SGPP 1970, pp. 265-270.

la performance sans en modifier aucun des éléments essentiels. D'où le succès universel de cet instrument, devenu (depuis qu'en 1937 un chanteur de faible voix l'emprunta aux orateurs politiques) le *medium* presque obligé de toute transmission poétique vocale. Grâce au micro, complété par l'amplificateur (sinon par les micros de contact fixés sur l'instrument), parole et musique deviennent véritablement publiques. A cette *publicité*, le commerce autant que les artistes trouvent leur compte. L'auditoire et son lieu s'agrandissent, jusqu'à des limites acoustiques loin repoussées, fût-ce au détriment (dans certaines circonstances) de la vision directe. D'où la possibilité de rassembler des foules: à la fois, d'étendre la puissance et l'autorité de l'interprète, et d'en permettre l'audition à un tel nombre d'individus que toute relation personnelle entre eux est suspendue: une passion collective s'y substitue, culminant dans l'admiration du héros. Dès les années 40, s'improvisèrent ainsi les *hootenannies* américains, avant même la grande vague des festivals rock. Dès 1961, l'usage du micro, avec Vince Taylor, était devenu un art, l'instrument lui-même revêtant une fonction quasi-sacrale, au sein d'un rituel exsudant les violences refoulées, parfois couronné par le saccage des lieux, universel anéantissement symbolique. Festival du *protest-song* à Cuba en 1967, de la « nouvelle chanson » chilienne à Santiago en 1969: 20.000, 50.000, jusqu'à 150.000 auditeurs participants! La violence, dans la crise qu'on dit (par euphémisme sans doute) économique, a fait long feu; la mode néanmoins des festivals perdure, certains ont été promus institution... ce qui n'est pas nécessairement un mal: le *Newport folk festival*, qui de 1959 à 1970 tint tumultueusement la vedette, fut en partie une affaire commerciale, mais aussi révéla Joan Baez et Bob Dylan¹¹.

Ceux des *media* qui permettent la manipulation du temps ressemblent en cela au livre — quoique la gravure du disque ou l'empreinte de la bande n'ait rien de ce qui définit (perceptivement et sémiotiquement) une écriture. Fixant le son vocal, elles en permettent la réitération indéfinie, à l'exclusion de toute variation. D'où un considérable effet secondaire: la voix s'affranchit des limitations spatiales. Les conditions naturelles de son exercice

¹¹ J. Vassal, *Folksong*, Paris, Albin Michel 1977, pp. 105-106, 138, 148-150; J. Clouzet, *La nouvelle chanson chilienne*, Paris, Seghers 1975, p. 39.

se trouvent ainsi bouleversées. La situation de communication, en revanche, est inégalement modifiée en performance.

Le trait commun de ces voix médiatisées, c'est qu'on ne peut y répondre. Leur réitérabilité les dépersonnalise, en même temps qu'elle leur confère une vocation communautaire. L'oralité médiatisée appartient ainsi, de droit, à la culture de masse. Cependant, seule une tradition savante écrite et élitiste en a rendu scientifiquement possible la conception; seule l'industrie en assure la réalisation matérielle; et le commerce, la diffusion. Tant de servitudes y limitent (si elles n'en éliminent) la spontanéité de la voix. La socialité que, dans le quotidien de l'existence, nourrit la voix vive, se mue en une hypersocialité circulant dans les réseaux de télécommunication, constitutifs d'un nouveau lien collectif: socialité de synthèse, opérant sur les éléments disjoints et fragmentés des groupes structurés traditionnels.

La mobilité spatio-temporelle du message accroît la distance entre sa production et sa consommation. La présence physique du locuteur s'est effacée; il reste l'écho fixe de sa voix et, à la télévision, au cinéma, une photographie. L'auditeur à l'écoute est bien entier présent; mais, lors de l'enregistrement, il ne faisait figure qu'abstraite et comme statistique. La sophistication des instruments, et le poids de l'investissement financier qu'ils exigent, jouent en faveur de cet éloignement. Le message, quant à lui, objet, se fabrique, s'expédie, se vend, s'achète, partout identique. Néanmoins, ce n'est pas un objet que l'on touche: les doigts de l'acheteur ne saisissent que l'outil transmetteur, disque, bande. Seuls restent concernés les sens servant à la perception éloignée, l'ouïe et, quant au cinéma ou à la télévision, la vue. Il se produit ainsi un déphasement, un déplacement de l'acte communicatif oral.

Disque, magnétophone, cassette ou radio, les médiateurs auditifs tendent à éliminer, avec la vision, la dimension collective de la réception. En revanche, ils touchent individuellement un nombre illimité d'auditeurs. C'est à leur usage qu'est due principalement la diffusion des musiques afro-américaines — donc, en partie, la « révolution culturelle » qui l'accompagna! Selon Collier, dans la seule année 1914 (avant même que fût gravé le premier disque de jazz), on vendit aux Etats-Unis vingt-sept millions de 78 tours; en 1921, cent millions...¹².

¹² J. L. Collier, *L'aventure du jazz*, Paris, Albin Michel 1981, pp. 82-89.

Un appareil aveugle et sourd tient lieu d'interprète. Certes, l'auditeur le rapporte à un être humain existant quelque part. Cependant, exposé à sa voix seule, il ne reçoit aucune autre invite à participer. Sans doute recrée-t-il en imagination (effort pour maîtriser cet univers purement sonore) les éléments manquants de la performance. Mais l'image qu'il suscite ne peut que lui être intimement personnelle. La performance s'est intériorisée. En dépit de l'usage que l'on en fait couramment en groupe (spécialement en vue de la danse), ces *media* s'accordent mieux ainsi à l'audition solitaire.

Encore faut-il distinguer entre eux. Disque, magnétophone, cassette laissent à l'auditeur une grande liberté sélective: le fabricant d'un microsillon m'impose son choix des dix ou douze chansons qu'il grava sur la même matrice; mais, globalement, je suis seul à décider d'entendre ce disque-là, puis tel autre, voire de modifier mon programme en cours d'exécution. Le magnétophone ou la cassette, à la portée de chacun et d'un maniement facile, m'affranchissent de cette dernière servitude: j'enregistre à mon gré.

La radio, en revanche, déroule un discours continu, entièrement programmé par d'autres: la même liberté négative m'est laissée qu'aux étalages d'un super-marché: accepter, changer de chaîne, ou presser le stop. La relative passivité requise ainsi de moi me dispose à croire que, ce que je reçois, c'est cela même que j'attends. Illusoire intériorité! Écoutée sur transistor, la radio accuse ses effets atomisants: léger, mobile et de faible coût, le poste individualise davantage encore la performance, sans nécessairement l'approfondir, se prête aux longues solitudes sans les pénétrer vraiment: jusqu'au fond des campagnes du Tiers Monde, c'est aujourd'hui un spectacle familial que celui du paysan courbé sur son champ, le transistor à portée de bras mais dont le bruit de l'outil couvre la voix. Avec des écouteurs, c'en est fait: tous liens sociaux tranchés, l'Auditeur intoxiqué zigzague parmi nous, les yeux vides. Intériorisation totale — dans quelle folie?

En dépit des distorsions qu'elle impose ainsi au fonctionnement de l'oralité, la radio s'est d'ores et déjà bien implantée dans les pays « en développement » qui, souvent, n'ont pas encore plein accès à la télévision. Adaptée à la demande de populations peu alphabétisées, elle est en train de relayer les chanteurs traditionnels, presque tous vieillissants. Néanmoins, elle altère peu la

forme externe de la poésie orale qu'ils nous ont transmise. D'où, inévitablement, une exploitation folkloriste: la radio des îles Salomon consacre aux chants et récits indigènes un quart d'heure d'antenne par semaine! Les stations du nord-est brésilien font place à des chanteurs de *cantorias*. Radio Yaoundé diffuse des *mvets*; Radio Dakar, le *Soundiata*; Radio Mogadiscio, des bardes somalis. L'importance relative du mouvement, en Afrique du moins, présage-t-elle l'émergence de formes nouvelles de poésie où la présence, réduite à ses éléments sonores, suspendue par la médiation mécanique, se rétablirait à quelque autre niveau? Déjà les partis politiques africains ont découvert l'efficacité, dans des pays sans presse, d'une propagande moulée dans les formes du chant héréditaire et transmise par transistors¹³.

Restituant l'image d'une présence, les *media* audiovisuels menacent moins leur usager de cet enfermement symbolique. L'univers qu'ils lui proposent possède l'apparence de l'intégrité et du vrai; il provoque un dépaysement potentiellement désaliénateur. Au cinéma, l'obscurité de la salle influe doublement sur les spectateurs-auditeurs d'un film. Elle les rend en apparence à leur solitude; pourtant ils se savent confusément être ensemble, — assez pour que parfois se dessine une réaction commune. L'image projetée, concentrant sa lumière, ses couleurs parmi nos ombres, se proclame différente, venue d'ailleurs, jaillie par quelle lézarde ouverte dans le mur de notre monde. *Ça s'adresse à moi. Je vois et j'entends. Mais les sonorités balaiant en moi un champ imaginaire plus large que la vue. Le jeu des sons in et off engendre une diégèse auditive dont la vision n'est que le support. Par la fenêtre de l'écran, voyeur d'objets et d'actions « grandeur nature », mon oeil ne perçoit qu'une découpe de réel, encadrée d'ombres. Mais le cadre n'enserme pas ce qu'entend l'oreille. Il semble que soit reconstituée la situation de performance directe.*

Nous savons cette apparence menteuse. Pourtant, dès l'origine, un lien étroit attachait au cinéma sonore les formes diverses de l'art vocal, en particulier la chanson. Dès l'époque du muet, bien des films s'illustrèrent de pots-pourris de chansons à la mode, accompagnées au piano: du *Jazz Singer*, avec Al Johnson, en 1927, premier « parlant » commercialisé, jusqu'à *Honeysuckle*

¹³ R. Finnegan, *Oral Poetry*, Cambridge university press 1977, pp. 155-158.

rose, de Jerry Schatzberg, présenté à Cannes en 1981, la chaîne ne s'interrompt pas. Une circulation vitale passe de l'un à l'autre des registres. La voix âpre de Marlène Dietrich, Lola de *L'Ange Bleu*, en 1929, fixa une tradition toujours vivante. Il y a bien peu chez nous de chansonniers qui n'aient composé pour le cinéma, ou aspiré à le faire. Le disque, la radio, la TV même, sont instruments de diffusion; le film est une *forme*.

La télévision ouvre un dialogue sans réponses: privée, intime, mais abolissant l'apparente distance où se tient le livre; illusoire conversation. Mais à quoi bon réagir? Cette voix porte une parole différée. Est-ce encore une voix? La zone de silence, qui l'entoure et la rend telle, se rétrécit jusqu'à disparaître. Sur le fond d'un discours continu se dessinent d'éphémères effets communicatifs, à peine réels. Si même d'aventure l'émission a lieu en direct et n'est pas archivée, la voix s'assure un espace planétaire mais perd toute dimension temporelle: fallacieux retour à la situation d'oralité première. Le poste-interprète, qu'on le dissimule dans un bahut bressan ou qu'il siège au centre de la pièce commune, s'impose, intrus, avec servilité ou mauvaise conscience. Même éteint, il demeure présent, signifiant symboliquement la technicité dont il est le fruit, et l'espèce de socialité qui l'a rendue possible: jamais réduit à sa seule fonction instrumentale. En user implique l'acceptation du langage qu'il tient (sinon du contenu de ce langage) et de la typologie des genres de discours qu'il propose. Or, parmi les mieux constitués de ces genres figure la chanson, intégrée ou non à un spectacle de variétés. D'où la fonction essentielle que remplit la télévision dans le maintien d'une poésie orale en notre fin de siècle: plus que le film, où la performance tend à se diluer dans une fiction narrative; beaucoup plus que le disque, qui laisse l'œil hors circuit.

Dans un monde d'oralité primaire, la puissance de la parole n'a pour limite que son impermanence et son inexactitude. En régime d'oralité mixte, l'écriture pallie, imparfaitement, ces faiblesses. L'oralité médiatisée assure exactitude et permanence, au prix d'un asservissement à la quantité et aux calculs des ingénieurs. Nous en sommes là, provisoirement. Déjà l'apparition d'outillages télématiques écrasant la distance, mais jouant avec l'espace sans l'aplatir et concrétisant l'objet, magnéto, vidéo, fournit à l'optimiste des raisons d'entrevoir, à l'horizon de son présent,

de nouveaux procès de perception, de sélection, d'inscription, d'intégration au terme desquels se retrouveraient à la fois le poids d'une présence non différée et la plénitude immédiate d'une voix.

N'est-ce pas cet espoir même (pour confus et trompeur qu'il soit) qui, de nos jours, partout au monde, pousse les semi-analphabètes, expulsés de leur oralité primaire vidée de contenu, malmenés par les puissances écrites, à s'acheter un transistor plutôt qu'à s'abonner au journal? Pousse, dans nos villes étourdissantes, ces paumés casqués d'écouteurs à cheminer solitaires parmi leurs voix? Pousse les Inuit du grand Nord canadien à s'intoxiquer d'auditions radiophoniques, qui d'ores et déjà dans la communauté assument le rôle traditionnellement imparti aux récits mythiques. Dans une grande partie du Tiers Monde, la rareté des appareils de radio et de télévision leur confère une apparente véridicité qu'ils n'eurent jamais pour nous. Elle met l'auditeur-spectateur en état de réceptivité plus active, sollicite davantage son imagination et la force de son désir, fascine ou bouleverse. Dans le village, dans le quartier, on se réunit en groupe autour du poste, propriété de quelque privilégié — comme on le faisait jadis, chez le lettré local, pour l'écouter lire un livre. De la sorte, loin d'émettre (comme parfois on l'en accuse) la collectivité, le *medium*, en un premier temps du moins, la cimenter. Dans nos campagnes, dans les faubourgs de nos villes hier encore, on regardait ensemble, rituellement, au bistrot la TV: aujourd'hui chacun la possède à domicile, on a perdu cette communauté-là.

Pourtant, contrairement à une opinion répandue, le public des *media* ne constitue pas une masse indifférenciée. Il exerce, plus qu'on ne l'admet en général, sa liberté de choix. Il accepte aisément ce qu'on lui offre, il en contracte sans grande résistance l'habitude. Mais soudain tout peut craquer. Globalement, les médiats poussent au conventionnel, régénérant ainsi, paradoxalement, un traditionalisme qui passait pour propre aux sociétés archaïques. L'homme auquel ils s'adressent n'est pas fondamentalement autre que ses lointains ancêtres, même s'il est spécifié par tout ce qui fait la grisaille, la médiocrité, l'étroitesse d'esprit des sociétés contemporaines, en même temps que le gigantesque défi qu'elles se portent à elles-mêmes. Ce qui est en cause, c'est le rapport entre réalité et conscience. L'usage des *media* l'a-t-il modifié? ou est-ce lui, modifié, qui a rendu possible les *media*?

A l'intérieur de limites techniquement (semble-t-il) indéplaçables, les modalités de réception peuvent différer beaucoup selon la nature du milieu culturel. L'auditeur qu'atteignent les *media* est un être singulier et historique; quelques techniques de décervelage qu'on lui applique, c'est à travers son histoire qu'il perçoit, en vertu d'elle qu'il réagit.

Entre lui et ce qu'il écoute s'interpose, il est vrai, le programme: personnage nouveau du scénario de performance, organisateur commercial qui ne connaît sa clientèle qu'au moyen de coupes sociologiques et d'études de marché. On a souvent dénoncé les conséquences d'un tel système, fonctionnant au seul profit des vedettes. Pourtant la passivité que l'on reproche au public télévore tient moins au *medium* qu'à des causes sociales: absence d'éducation appropriée; critères de rentabilité (commerciale ou idéologique) introduits dans la programmation. A l'auditeur est ainsi ravie toute possibilité, en réagissant sur l'œuvre qu'on lui transmet, de concourir à sa « création ». Plusieurs tentatives, jusqu'ici marginales, prouvent néanmoins l'existence de cette possibilité.

La poésie orale directe, théâtralisée, engage l'auditeur, par son être entier, dans la performance. La poésie orale médiatisée laisse insensible quelque chose de lui. Le passage d'un mode à l'autre de réception représente une mutation culturelle considérable. On m'assurait, en 1980, en Haute-Volta, que les émissions radiodiffusées de griots n'ont eu en brousse qu'une très faible écoute. Il y manque la sensualité d'une présence. Une société relativement homogène interiorise cet effet de mutation, sans en perdre la conscience. En quoi diffèrent pour un mélomane le disque et le concert en salle? Au premier, on reconnaît une perfection technique aujourd'hui presque absolue, ainsi que l'avantage d'une écoute solitaire, plus intime. Mais le second, imposant et particularisant sa dimension spatiale, mobilise plus totalement l'attention et, par suite de l'unicité de la performance, met en valeur à l'audition les éléments d'invention personnelle.

Les *media* audio-visuels restituent à l'œil sa fonction. Mais la *tactilité* reste perdue... en dépit des trucs inventés jadis par Griffith et Abel Gance, gros plans et les yeux dans les yeux. Le regard que je porte sur l'écran ne peut être le même que celui dont je caresse les choses. Plus abstrait, dépourvu d'érotisme... D'où,

peut-être, la tentation des programmeurs, d'exhiber à l'écran les signes tout externes d'une exaltation du corps, incitation à un narcissisme de salle de bain.

C'est ainsi que, dans la performance médiatisée, la participation proprement dite — identification collective avec le message reçu, sinon avec son émetteur —, tend à faire place à une identification solitaire avec le modèle proposé... quitte à ce que par la suite (comme on le constate chez les jeunes) ces solitudes se conjoignent massivement. Le Modèle, c'est le savoir-faire ou le comportement d'un Héros. Le vedettariat constitue, dans notre monde, un facteur indispensable au fonctionnement des *media*... comme l'« héroïsme » à celui de l'antique épopée.

Film et TV s'exposent à un œil omniprésent et impitoyable. Leur technologie tend à accuser des imperfections qu'estompe la performance directe. On en arrive à dissocier l'enregistrement du vocal et du gestuel: en *play-back*, le chanteur ou l'acteur ouvre la bouche devant la caméra, mais c'est un disque que l'on entend... Certes, la perfection du produit n'est pas toujours atteinte, on le sait de reste. Mais, intégrée au projet même du *medium*, elle oriente les recherches techniques et les investissements financiers qu'il exige. Nul doute que cela ne soit (obscurément mais efficacement) perçu par les usagers. C'est là, me semble-t-il, l'une des causes de la fascination exercée par la télévision sur les enfants, et de son intrusion dans leur univers fantasmagorique. Le bébé sur les genoux de sa mère se détourne d'elle pour regarder le poste, même éteint. Je renvoie aux belles pages de R. Berger, évoquant la nouvelle naissance, aussi traumatisante que la première, qu'est pour le petit de l'homme sa soudaine immersion dans le télévisé¹⁴.

Assis dans un fauteuil de cinéma ou devant sa télé, l'auditeur-spectateur consomme des images et des sons. Nécessairement, il en fabrique quelque chose. Si le monde où il existe lui offrait des vides où les caser, sans doute en ferait-il des objets, à la manière des bricoleurs du dimanche. Mais il n'y a plus de place aujourd'hui pour des objets. Images et sons tombent, apparemment inutiles, dans le contexte micro-sociologique de chacun, s'y coulent dans les matrices de l'imaginaire servant au mixage d'une mythologie au jour le jour. Tout est devenu spectacle — « en

¹⁴ R. Berger, *La téléfession*, Paris, Castermann 1976, pp. 44-50.

direct ». L'actualité remplace le Temps Primordial; l'Actuel, l'originel. Nous n'avons pas moins que nos ancêtres besoin de mythes pour survivre, prostrés comme les hommes de Platon dans leur caverne. Des formes venues d'ailleurs se projettent sur le mur. Certes, nous ne confondons pas entièrement le réel extérieur avec ces ombres; simplement, nous préférons les ombres. Pourtant, il arrive que l'image frappe si fort qu'il faut se lever et aller voir. Un message s'ébauche, là-dehors. La Voix d'un poète y retentit.

Paul Zumthor

PER UNA LETTURA VERBO-VISIVA DEL TESTO
LETTERARIO: BATTAGLIA RACCONTA MAUPASSANT

Les contes traduisent le plaisir de *dire*. Ils manifestent l'amour d'une parole par laquelle se transmet au public la vision qu'un narrateur a du monde.

Louis Forestier¹

Les « langages » visuels entretiennent avec les autres des liens systématiques qui sont multiples et complexes (...) on s'abstiendra de tout *irrédentisme de l'image*. Le travail, aujourd'hui, consiste bien plutôt à replacer l'image parmi les différentes sortes de *faits de discours*; c'est sans doute cela, « étudier l'image »: et il est vrai qu'il faut l'étudier.

Christian Metz²

1. Benché il Maupassant dei racconti desse di sé un giudizio molto severo rispetto al Maupassant di *Bel-Ami* e di *Une Vie*, sono proprio i racconti, chiamati da lui stesso ironicamente e indifferentemente « contes ou nouvelles, voire historiettes! »³, a darci un'immagine dello scrittore-giornalista variegata e complessa, perché costituiscono una spia abbastanza fedele di un decennio di vita francese all'indomani della *débâcle* del '70.

¹ Ci riferiamo alla *Introduction* scritta da Louis Forestier per la raccolta di Guy de Maupassant, *Contes et nouvelles*, vol. I, Paris, Gallimard, 1974, p. XXI. Per lo stesso testo, Armand Lanoux ha curato la *Préface*.

² Ch. Metz, *Au-delà de l'analogie, l'image*, in « Communications » 15, 1970, pp. 5-6.

³ Cfr. *Introduction* in *Contes et nouvelles*, *op. cit.*, p. XXV. Per quanto Maupassant non si ponga il problema di una distinzione tra *contes* e *nouvelles*, L. Forestier precisa che « Il est bien vrai, pourtant, que cette bataille sur des termes correspond au désir de marquer, par le vocabulaire, deux types de narration différenciés. Dans l'un, narrateur et écrivain se confondent, tandis que le lecteur est constitué en public. Dans l'autre, l'écrivain délègue explicitement à un personnage particulier le soin de raconter un événement à un public précisément déterminé » (p. XXXV). Su questo problema cfr. A. Vial, *Guy de Maupassant et l'art du roman*, Paris, Nizet; in particolare il III cap. della seconda parte: *Conte, nouvelle et roman. Définitions et rapports successifs*, pp. 435-506.

Questo suo giudizio nasceva dal fatto contingente di avere come destinatario del suo « papier »⁴ il lettore di « Gil Blas » e di « Le Gaulois » ed era dunque conseguenza di un inevitabile tallonamento che il giornalista Maupassant subiva nella sua produzione e che riguardava, soprattutto, l'orientamento politico, letterario e sociale del giornale.

Al centro dei racconti, firmati spesso con lo pseudonimo *Maufri-gneuse*, preso in prestito da Balzac, quasi a sottolineare una sorta di distacco da questo genere di scrittura, si incontrano « familles d'inspirations diverses »⁵: racconti fantastici, quadretti della pubblica amministrazione, storie di prostitute, teneri ed efficaci acquarelli di gentili signore a corto di cervello.

I racconti che si ispirano alla guerra franco-prussiana del 1870 emergono nettamente da queste diverse angolature di narrativa, per una serie di motivazioni messe in evidenza dalla critica più attenta e tutte pressoché riconducibili ad una sorta di *naturalisme satirique*⁶ presente nel giovane allievo di Flaubert.

A dare il via alla tematica dei racconti sulla guerra franco-prussiana è Zola, intorno al quale si ritrovano Huysmans, Céard, Alexis, Léon Henrique e Maupassant, naturalmente. Il titolo della raccolta sarà *Les Soirées de Médan*, per la quale Maupassant scrive *Boule de Suif*⁷ che si rivela essere un autentico, inaspettato successo: successo che conferma e, in qualche modo, inaugura una scrittura bifocale del giovane autore, centrata sull'analisi dell'oggetto e sulla penetrazione psicologica, ma con una prevalenza della prima caratteristica sulla se-

⁴ Anche su questo termine L. Forestier precisa: « Maupassant est un journaliste, talonné par la nécessité du 'papier' à fournir. En dix ans, il publiera ainsi, essentiellement dans deux quotidiens, plus de trois cents contes et deux cents chroniques, sans préjudice des romans, récits de voyage et œuvres dramatiques... », in *Contes et nouvelles*, op. cit., p. XXXIII.

⁵ Cfr. *Préface* d'A. Lanoux in *Boule de Suif et autres nouvelles*, Paris, Presses Pocket, 1977, p. 8.

⁶ Cfr. A. Vial, *Guy de Maupassant et l'art du roman*, op. cit., p. 261; su tutto questo problema cfr. il cap. III della prima parte: *L'empreinte du Naturalisme*, pp. 251-341.

⁷ Al successo di *Boule de Suif* (1880), seguiranno altri racconti che si rifanno allo stesso motivo tematico della guerra del '70: *Mademoiselle Fifi* (« Gil Blas », 23 marzo 1882); *Deux Amis* (« Gil Blas », 5 febbraio 1883); *Le Père Milon* (« Le Gaulois », 22 marzo 1883); *Saint-Antoine* (« Gil Blas », 3 aprile 1883); *L'Aventure de Walter Schnaffs* (« Le Gaulois », 11 aprile 1883); *La Mère Sauvage* (« Le Gaulois », 3 marzo 1884); *Un Coup d'État* (nel volume *Clair de lune*, 1884).

conda, anticipando quella che sarà la futura affermazione della *école du regard*. A questo proposito Armand Lanoux scrive:

Quand il adopte cette technique du regard, il préfère montrer ses personnages en action, dans une psychologie du comportement, neuve alors. La part qu'il fait, dans ses meilleures pages, à la révélation du personnage par l'objet lui est bien personnelle⁸.

Alberto Savinio ha visto nella produzione migliore di Guy de Maupassant un'influenza profonda della *débâcle* del '70 e uno stretto collegamento esistenziale con la dicotomia PACE/GUERRA. Egli scrive:

Altamente e profondamente la guerra ispira Maupassant. Non la guerra a dir vero ma la disfatta. Nella tragedia della *débâcle*, quest'uomo del tutto privo di sublimità s'innalza al sublime. Nessun romanzo, nessun racconto di Maupassant raggiunge l'alta carica di passione, la tragica condensazione di alcuni suoi racconti della disfatta⁹.

Da questi racconti emerge un conflitto permanente (presente nell'autore, ma presente altresì nella Storia), tra pace e guerra, tra amico e nemico, tra amore e odio, tra vita e morte.

Il Maupassant dei racconti della *débâcle* è forse più vicino al lettore comune, quello che abitualmente legge i giornali, perché racconta storie vecchie come il mondo e di universale attualità. Il suo è il periodo della descrizione « oggettiva », in cui temi e contenuti della narrativa naturalista assumono caratteristiche diverse e nuove, rispetto a quelle della letteratura del momento.

La stessa « descrizione », da intendersi nella sua accezione più recente, non lascia alcun spazio a questa o a tal'altra occasione deviante rispetto al tema centrale, bensì è *un costante crescendo verso l'obiettivo narrativo che l'autore intende raggiungere*. È un obiettivo, senza alcun dubbio, squisitamente esistenziale: narrare la ricerca della pace, nonostante il clima dominante della guerra.

⁸ Cfr. *Préface*, in *Contes et nouvelles*, op. cit., p. XIII.

⁹ A. Savinio, *Maupassant e « l'Altro »*, Milano, Adelphi, 1975 (sec. ed. 1982), pp. 26-27.

¹⁰ Ci riferiamo in modo particolare al saggio di Philippe Hamon, *Che cos'è una descrizione?* e alla voce *Descrizione*, ambedue in *Semiologia, lessico, leggibilità del testo narrativo*, Parma-Lucca, Pratiche Editrice, 1977, pp. 53-83 e pp. 143-144; dello stesso autore, *Introduction à l'analyse du descriptif*, Paris, Hachette Université, 1981.

2. Dino Battaglia, disegnatore e *cartoonist* di vecchia tradizione, appartenente alla « scuola veneziana » con Sergio Toppi e Hugo Pratt, ha colto con le sue immagini la centralità tematica dei racconti della *débâcle* di Guy de Maupassant¹¹. La nostra riflessione riguarderà quei racconti della disfatta — i più noti, i più belli — disegnati da Battaglia¹².

Paradossalmente la guerra, ma ancor più la *débâcle* covano in segreto la pace; l'odio cerca affannosamente un'occasione favorevole per tramutarsi in riconciliazione. La storia è lì, il personaggio è lì, il co-testo è lì a dirci di guerre, di morte, di ingiustizie, che non passano nell'anonimato bensì — stranamente per una guerra — attraverso nomi: M. Morissot, M. Sauvage, Saint-Antoine, Walter Schnaffs, Massarel, Rachel, Mère Sauvage, Père Milon; e attraverso fatti, circostanze, come il ritrovarsi per andare a pesca, nonostante i pericoli della guerra¹³; il ritrovarsi a brindare con tutto il paese per far mostra dell'ospite-nemico, chiamato familiarmente *cochon*¹⁴; il ritrovarsi inaspettatamente « felice » perché sbattuto nelle carceri nemiche¹⁵; il ritrovarsi

¹¹ Facciamo riferimento ai racconti già citati (cfr. nota 7) e pubblicati in *Contes et nouvelles*, op. cit..

¹² Battaglia racconta Maupassant, Milano, Milano libri, 1978.

¹³ Per i *Deux Amis*, la pesca è un'occasione ambita, sofferta e realizzata perché rispetto alla situazione « esterna » — quella che vede due popoli in guerra — essa costituisce un momento di ritrovata serenità, di « ricucita » solidarietà. Per realizzare questo spazio segreto di PACE, da salvaguardare a tutti i costi, rischiando la stessa vita, è necessario andare oltre gli avamposti del nemico; e questo costerà caro ai due amici. Essi saranno catturati e uccisi, essendosi rifiutati di rivelare al nemico, la parola d'ordine che permette loro di rientrare in città. (pp. 732-738).

¹⁴ Da *Saint-Antoine*, signore bonaccione del paese alla ricerca ansiosa, ma inutile — perché egli stesso l'ha ucciso — del suo *cochon*, il bravo ragazzo prussiano affidato alle sue cure dopo la cattura, emerge un esempio paziente e minuzioso di povertà di spirito di un uomo. *Saint-Antoine*, infatti, mostra davanti all'intero paese una accondiscendenza paterna e generosa verso il nemico, portandoselo dietro per farlo conoscere a tutti, ma nascondendo, in realtà, un odio profondo, viscerale e ripugnante verso un altro uomo, non tanto nella sua individualità, quanto per la sua appartenenza ad un'entità presente e dominante nella storia: il nemico. Questo suo ambivalente agire costerà la vita ad un altro uomo — un *vieux gendarme en retraite* — che verrà accusato e fucilato al posto di *Saint-Antoine*, essendo in quel momento una figura sociale più vulnerabile, perché padrone di un alberghetto in un paese vicino, ma soprattutto perché padre di una *jolie fille* (pp. 772-779).

¹⁵ *L'avventura di Walter Schnaffs*, è una lettura della PACE « dalla parte » del nemico. Il protagonista, infatti, è un soldato prussiano, uno qualunque che fa di tutto, paradossalmente, per essere catturato dai francesi. La sua indole è di segno opposto alla violenza e all'odio. È un'ambizione proibita, da tenere se-

di fronte a « un colpo di stato » fallito nei fatti, perché la popolazione di un lontano paese di provincia non sa cosa vuol dire¹⁶; il ritrovarsi in viaggio in compagnia di gente « bene » che sa giudicare, condannare, mentire e usare al momento giusto chi è più fragile, più debole, più generoso, per raggiungere i propri obiettivi¹⁷; il ritrovarsi con un fucile ed un mazzo di fascine sulle spalle in difesa della propria solitudine, divenuta sempre più profonda dopo la morte del figlio, ucciso dai prussiani¹⁸; il ritrovarsi, con altre compagne di vita, nella casa del nemico al quale non si concederà niente di più che vada al di là del proprio corpo¹⁹; il ritrovarsi travestito da prussiano a tendere per

greta, quella di sognare la PACE? Ed è proibito, *épouvantable*, l'atteggiamento di un uomo di lettere come quello del giovane Maupassant che presenta ai suoi lettori un'immagine di nemico assolutamente innocua, anzi, appartenente alla gente comune? Un « nemico » che esterna l'essere divenuto prigioniero in una maniera che appartiene più ad un costume di convivialità, di festa, che non a quello di una situazione di GUERRA. Ma Maupassant forse vuol dirci che, se il prussiano Walter Schnaffs è *sauvé*, è salva con lui anche una dimensione di vita, che è quella dominante in tutto il racconto, quando si trattano gli aspetti positivi del nemico, o meglio, dell'uomo Walter Schnaffs, soldato prussiano. (pp. 793-801).

¹⁶ *Un Coup d'État*, è il titolo della narrazione di una ridicola vicenda di « riconquista » del potere da parte del nemico del paese, il massone Massarel, non appena si apprende della sconfitta di Sedan e, dunque, della caduta dell'imperatore Napoleone III. Ma tutto si rivela una beffa, perché gli abitanti del paese rimangono impassibili di fronte ai tentativi del medico che intenderebbe destituire, *d'emblée*, il Visconte di Varnetot, il sindaco in carica. (pp. 1004-1014).

¹⁷ Si tratta di *Boule de Suif*: la descrizione di un profilo di donna — una prostituta — attraverso cui si inaugura la fortuna letteraria di Maupassant. Questo racconto, infatti, supera i racconti degli altri « naturalisti » delle *Soirées de Médan*; la protagonista è solo un pretesto per narrare la dimensione prismatica della società del tempo fatta dagli egoismi e dalle ottusità dei rappresentanti del ceto aristocratico, della classe industriale, dei commercianti, delle suore di carità: i compagni di viaggio della diligenza di Dieppe. (pp. 83-121).

¹⁸ *La Mère Sauvage* e *Le Père Milon* sono due situazioni narrative abbastanza simili perché legate al medesimo protagonismo, autero e implacabile, della figura sociale del genitore. Maupassant esaspera in questi racconti il tema della vendetta, articolandolo in una descrizione lucida e puntuale che mira, però, alla ricerca affannosa di una giustificazione tendente a separare i protagonisti dalle vicende ineluttabili della guerra. (pp. 1217-1224 e pp. 833-829).

¹⁹ A proposito di *Mademoiselle Fifi*, Savinio nota: « Il dolore e l'avvilimento della Francia innalzano il cuore e la mente peraltro così bassa di Maupassant. C'è una battuta in *Mademoiselle Fifi* nella quale risuona l'accento dell'epos. È quando il marchese Wilhem d'Eyrrik che sta per possedere una meretrice di Rouen

bèn sedici volte un tranello al nemico nella logica stringente, ma lacerante, della vendetta per l'uccisione del proprio padre e del proprio figlio²⁰.

C'è un filo segreto che lega queste storie ed è una ricerca affannosa, profonda, anche se non chiaramente esplicitata, da parte del giovane Maupassant: la celebrazione della vita attraverso la logica delle cose giuste. Ma quali sono le « cose giuste »? Maupassant non lo dice esplicitamente, ma racconta, commenta, riflette.

Nel raccontare Maupassant, il disegnatore Battaglia non traduce passo passo il testo di partenza, bensì enuclea — concentrando prevalentemente nella *prima pagina* dove compare, evidentemente, anche il *titolo* — tutta la tematica di questi racconti.

È una tematica — si è già detto — che sembrerebbe a prima vista dar luogo a narrazione, a descrizioni, a personaggi, legati unicamente al dramma della SCONFITTA. Battaglia invece ha colto in profondità il messaggio lungimirante del giovane autore che narra, nonostante tutto, la PACE da scoprire tra le pieghe di un racconto austero, perché austera, difficile, critica è la situazione « referenziale » in cui si collocano tutte le vicende raccontate. Esse lasciano nel lettore « qualcosa » in sospeso, qualcosa in più, difficile da definire, perché incerta, laboriosa, « sospesa » è la costruzione della pace che oltrepassa lo stesso racconto introducendo, come direbbe Greimas, una *isotopia* ad un livello più profondo e conformemente ad un percorso generativo.

In particolare stiamo pensando all'operazione di *Débrayage/Embrayage* analizzata da Greimas nel racconto *Deux Amis*, all'interno della seconda sequenza dal titolo « L'Amitié »²¹. Per *Débrayage* s'intende:

... le mécanisme qui permet la projection hors d'une isotopie donnée de certains de ses éléments, afin d'instituer un nouveau "lieu" imaginaire et, éventuellement, une nouvelle isotopie (p. 40).

e si vanta che così lui e i suoi compagni possederanno tutte le donne di Francia, Rachele la meretrice ribatte: « No, le donne di Francia ... *Moi je ne suis pas une femme, je suis une putain* » (in *Maupassant e l'« Altro »*, op. cit., pp. 27-28). Anche in questo racconto, come in *Boule de Suif*, la figura sociale della prostituta ricoprirà un ruolo decisivo all'interno della tematica Pace/Guerra, quale risultante di uno scontro vivo e attuale tra oppressi e oppressori. (pp. 385-397).

²⁰ Cfr. nota 18).

²¹ A. J. Greimas, *Maupassant, Le sémiotique du texte ...*, Paris, Seuil, 1976, pp. 39-64. Sullo stesso problema di « isotopia semantica » cfr. W. Dressler, *Introduzione alla linguistica del testo*, Roma, Officina, 1974, p. 148. —

Per *Embrayage* s'intende l'operazione inversa:

Ainsi projetée hors du texte, la séquence intercalaire se trouve récupérée par le mécanisme d'*embrayage* qui la rattache de nouveau au continu discursif (p. 41).

Il tema della PACE e, dunque, dell'amicizia, ricorre puntualmente nel racconto che è, invece per così dire, 'temporalizzato' sulla GUERRA, dando al lettore la possibilità di osservare questo continuo alternarsi narrativo del tema della pace (che appartiene al passato o, forse, al futuro → *Débrayage*) e del tema della guerra (che appartiene al presente → *Embrayage*).

Greimas fa inoltre notare che, nel testo, questa sequenza *passato/presente, pace/guerra*, è inglobata in un lessema predicativo situato ai due limiti dell'inserzione dedicata ad una estrapolazione sul passato, cioè al tempo di pace. I limiti di questa inserzione sono i seguenti:

a) le marqueur antécédent: « ... qu'il *reconnut* pour un ami ».

b) le marqueur subséquent: « *Dès* qu'ils se furent *reconnus*... » (p. 41).

Ci sembra che l'operazione suggerita da Greimas per il racconto *Deux Amis* sia estendibile a tutti gli altri racconti della *débâcle* poiché il lettore è messo continuamente di fronte a questo fenomeno di inserimento alternato, a livello narrativo, del tema della pace all'interno del tema della guerra. In altra maniera, lo stesso Savinio direbbe:

La guerra serve oltre a tutto a mettere 'in luce' ciò che 'in segreto' la pace precedente preparava. S'intende che la messa in luce di queste segrete cose si compie nel periodo di pace seguente l'avventura guerra, ma la guerra quanto a sé 'apre la porta' alle segrete cose della pace. Così la guerra del 1870 'apre la porta' a ciò che il secondo Impero in segreto preparava, e le segrete cose del secondo Impero fioriscono apertamente nella Francia che comincia alla fine della guerra del Settanta e finisce alla prima cannonata del Quattordici e che per quello che riguarda la vita dell'intelletto (la sola che noi pratichiamo) sono l'impressionismo, il naturalismo, il cézannismo, ecc., ecc. Del pari la guerra del 1914 'apre la porta' a ciò che in segreto preparava il periodo di pace tra il 1871 e il 1914, e queste segrete cose fioriscono apertamente nel periodo di pace che va dalla fine della Grande Guerra al principio della seconda Guerra Mondiale, e che per quello che riguarda la vita dell'intelletto (la sola che noi pratichiamo), sono il cubismo, il dadaismo, l'arte metafisica, il proustismo, la psicanalisi, il surrealismo, ecc., ecc.²².

²² A. Savinio, *Maupassant e l'« Altro »*, op. cit., pp. 29-30.



Fig. 1
da: Battaglia racconta Maupassant

3. Aspetti formali del linguaggio visivo: il titolo e la prima pagina. — « Étudier l'image ». La sollecitazione di Metz ci spinge a ipotizzare una griglia di analisi che ci permetta, a partire dal testo letterario, di individuare nelle immagini di Battaglia dei « segni », di ricercare delle « costanti », al fine di leggere quel messaggio specifico, quelle informazioni particolari che ci consentono un diverso approccio — quello visivo, appunto — ai racconti di Maupassant.

Il titolo e la prima pagina del testo Battaglia racconta Maupassant sono i « segni » visivi²³, oggetto della nostra attenzione, attraverso i quali pensiamo che venga sufficientemente esplicitato il nucleo tematico Pace/Guerra dei racconti della guerra del '70.

3.1. Il titolo « visualizzato ». — All'inizio di un racconto, nel nostro caso all'interno della prima pagina di una storia a fumetti, il titolo sembrerebbe non avere una sua funzione specifica rispetto, invece, a quella ricoperta dal rapporto testo/immagine, all'interno della medesima pagina.

Nella dimensione, nella collocazione e nella diversità dei caratteri grafici del titolo, il disegnatore coglie la tematica ma ancor più la meta²⁴ che, con il racconto, l'autore si propone di raggiungere.

Nel racconto *Due Amici* (cfr. fig. 1) la diversa dimensione delle due parole, la loro collocazione in alto sull'estrema destra della pagina

²³ Sul problema dell'analisi e della lettura dell'immagine cfr. R. Escarpit, *Teoria dell'informazione*, Roma, Editori Riuniti, 1979; in particolare, egli scrive: « Apparentemente l'immagine offre minor resistenza della scrittura alla domanda di informazione o all'aggressività nei confronti del destinatario. O è figurativa e rinvia quindi senza ambiguità a un referente, oppure non è figurativa e costituisce un insieme di stimoli più o meno confusi (...) Per leggere veramente l'immagine, invece, bisogna identificarne ciascun elemento come un segno e vedere come questo può essere correlato agli altri. Ogni identificazione si manifesta attraverso un enunciato ». (p. 153 e/seg.). Sul problema dei « segni » visivi, cfr. R. Barthes, *La peinture est-elle un langage?*, in « La Quinzaine Littéraire », 1969, ora in R. Barthes, *L'Obvie et L'Obtus*, Paris, Seuil, 1982, pp. 139-141.

²⁴ Cfr. D. Parisi, (a cura di), *Per una educazione linguistica razionale*, Bologna, Il Mulino, 1979; in particolare il capitolo III, *Che cos'è un titolo?*, pp. 95-123, dove leggiamo: « a) un titolo è un atto comunicativo linguistico che informa il suo destinatario sulla meta della gerarchia degli scopi che governa il brano che segue il titolo; b) (...) il titolo dà informazioni, direttamente o attraverso il contesto, sul tipo di meta del brano (classificazione del brano) e, direttamente, su una parte, almeno, del contenuto specifico della meta; c) un titolo viene riconosciuto come titolo in base ad una serie di indici contestuali e grafici ». (p. 105).



Fig. 2
da: Battaglia racconta Maupassant

la ridondanza del carattere grafico a confronto, come si vedrà più avanti, con la tipologia diversificata dei caratteri grafici usati negli altri titoli, suggeriscono una concentrazione di attenzione sulla parola *Amici*. Il titolo sovrasta una situazione a cui Maupassant ci aveva introdotto usando un alessandrino: *Paris était bloqué, affamé et râlant*²⁵.

La meta del titolo consiste nel mettere in evidenza il rapporto d'amicizia, solido e sicuro nel tempo, che darà coraggio ad entrambi nel momento più difficile quando, *insieme*, dovranno fare una scelta definitiva e coraggiosa. Nel testo leggiamo:

Ils se retrouvèrent côte à côte.

Et l'officier se mit à commander. Les soldats élevèrent leurs armes. Alors le regard de Morissot tomba par hasard sur le filet plein de goujons, resté dans l'herbe, à quelques pas de lui.

Un rayon de soleil faisait briller le tas de poissons qui s'agitaient encore.

Et une défaillance l'envahit. Malgré ses efforts, ses yeux s'enlèrent de larmes.

Il balbutia: « Adieu, monsieur Sauvage ».

M. Sauvage répondit: « Adieu, monsieur Morissot ».

Ils se serrèrent la main, secoués des pieds à la tête par d'invincibles tremblements²⁶.

In *Saint-Antoine*, il titolo « personalizza » la tematica del racconto affiancando il protagonista e riservandosi una funzione centralizzata e predominante. Se si considera lo spazio occupato e la dimensione delle singole lettere legate tra di loro in un *continuum* spaziale senza alcuna interruzione grafica, si comprende come e perché l'immagine di un uomo solido, imponente e gioviale, circondato da animali di una proprietà (cfr. fig. 2), traduca perfettamente la descrizione che Maupassant fa del personaggio:

C'était un grand paysan du pays de Caux, haut en couleur, gros de poitrine et de ventre, et perché sur de longues jambes qui semblaient trop maigres pour l'ampleur du corps²⁷.

Anche in *L'avventura di Walter Schnaffs* il titolo è 'personalizzato'; ma c'è qualcosa in più. Si tratta di una «avventura» che confe-

²⁵ Maupassant, *Contes et nouvelles*, vol. I, op. cit., p. 732.

²⁶ *idem*, p. 737.

²⁷ *idem*, p. 772.

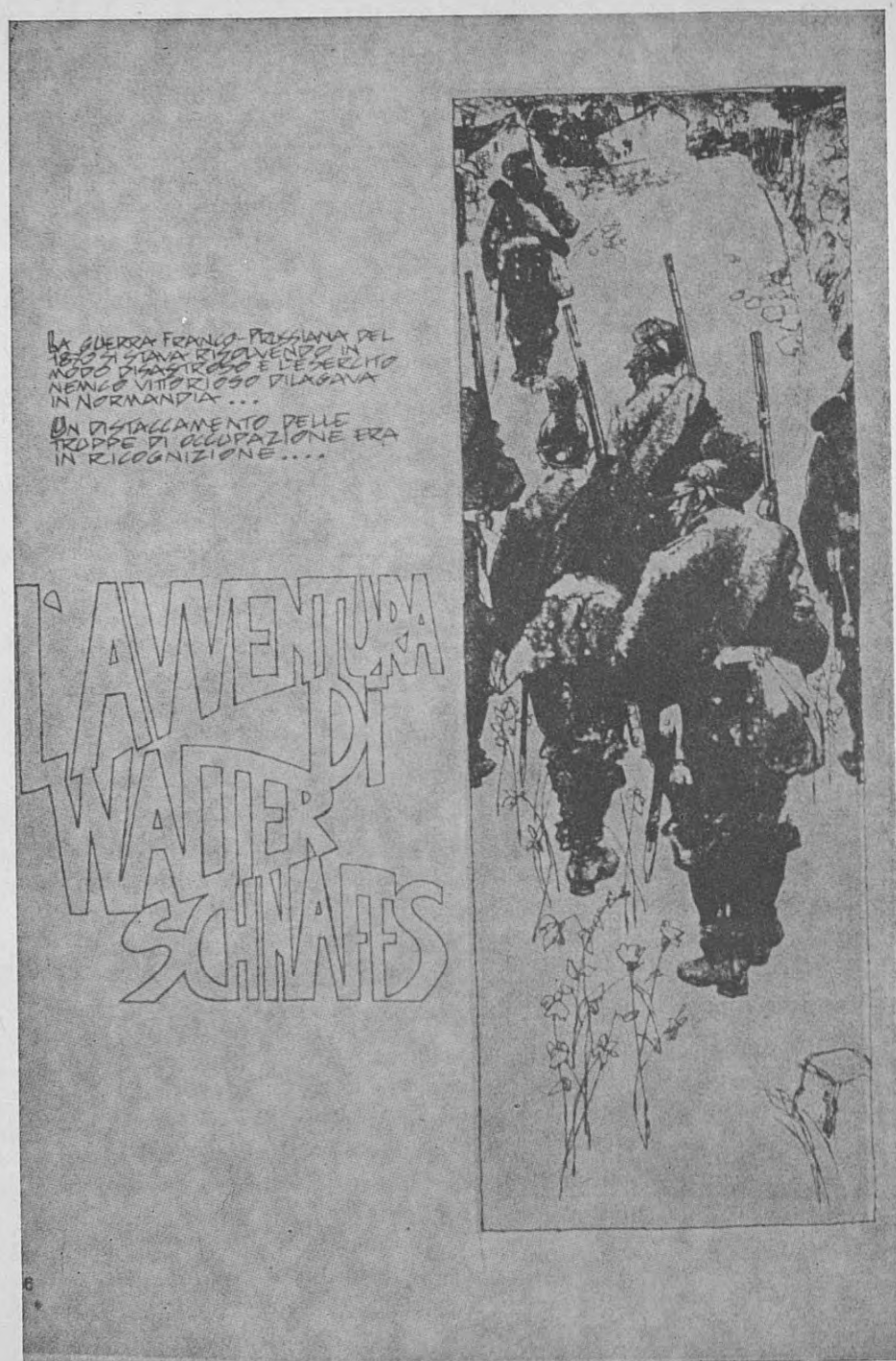


Fig. 3
da: *Battaglia racconta* Maupassant

risce al personaggio un alone di curiosità. L'obiettivo del titolo è introdurre il lettore a qualcosa che sta in sospenso, che verrà svelato nel racconto.

È anche un titolo fortemente « contrastivo » perché è affiancato da un'unica vignetta di dimensioni rettangolari (cfr. fig. 3) dove, al posto del protagonista, il lettore vede « un distacco delle truppe di occupazione » tra le quali, sollecitato da una lettura « immaginifica » del testo, immagina presente, nell'anonimato, il protagonista. Più esattamente, Fresnault-Deruelle per *funzione immaginifica* del testo intende il contorno tremolante delle lettere (e/o del *balloon*) che denotano la paura o l'orrore, facendo assumere al testo una nuova dimensione — immaginifica, appunto — nel momento in cui lo si vuole caricare di un particolare messaggio²⁸. Si può prendere in prestito da Fresnault-Deruelle questo concetto e applicarlo nella sua globalità alla pagina di Battaglia dove, anche se non è inizialmente disegnato, il lettore è sollecitato dal titolo a « immaginare » il protagonista: Walter Schnaffs.

In questo caso la *funzione immaginifica* del testo è assicurata non tanto dalla tipologia dei grafemi, quanto dal contrasto evidente tra testo e immagine, tra titolo e vignetta. Questo contrasto, originale ed efficace, ci viene confermato da Maupassant che inizia con un *flash* sul protagonista:

Depuis son entrée en France avec l'armée d'invasion, Walter Schnaffs se jugeait le plus malheureux des hommes. Il était gros, marchait avec peine, soufflait beaucoup, et souffrait affreusement des pieds qu'il avait fort plats et fort gras. Il était en outre pacifique et bienveillant, nullement magnanime ou sanguinaire, père de quatre enfants qu'il adorait et marié avec une jeune femme blonde, dont il regrettait désespérément chaque soir les tendresses, les petits soins et les baisers²⁹.

A partire dal titolo, tutta la vicenda narrata in *Un Colpo di Stato* è continuamente scandita da una triste, dispettosa ironia.

La stessa collocazione del titolo in basso al *tableau* (cfr. fig. 4), privato di qualsiasi ruolo predominante rispetto al suo valore intrinseco, aumenta il peso ironico in quanto allude alla situazione di fallimento seguita alla sconfitta di Sedan:

²⁸ P. Fresnault-Deruelle, *Il linguaggio dei fumetti*, Palermo, Sellerio, 1977, p. 55. Su questo stesso problema cfr. B. Toussaint, *Idéographie et bande dessinée*, in « Communications » 24, 1976, pp. 81-93.

²⁹ Maupassant, *Contes et nouvelles*, op. cit., p. 793.

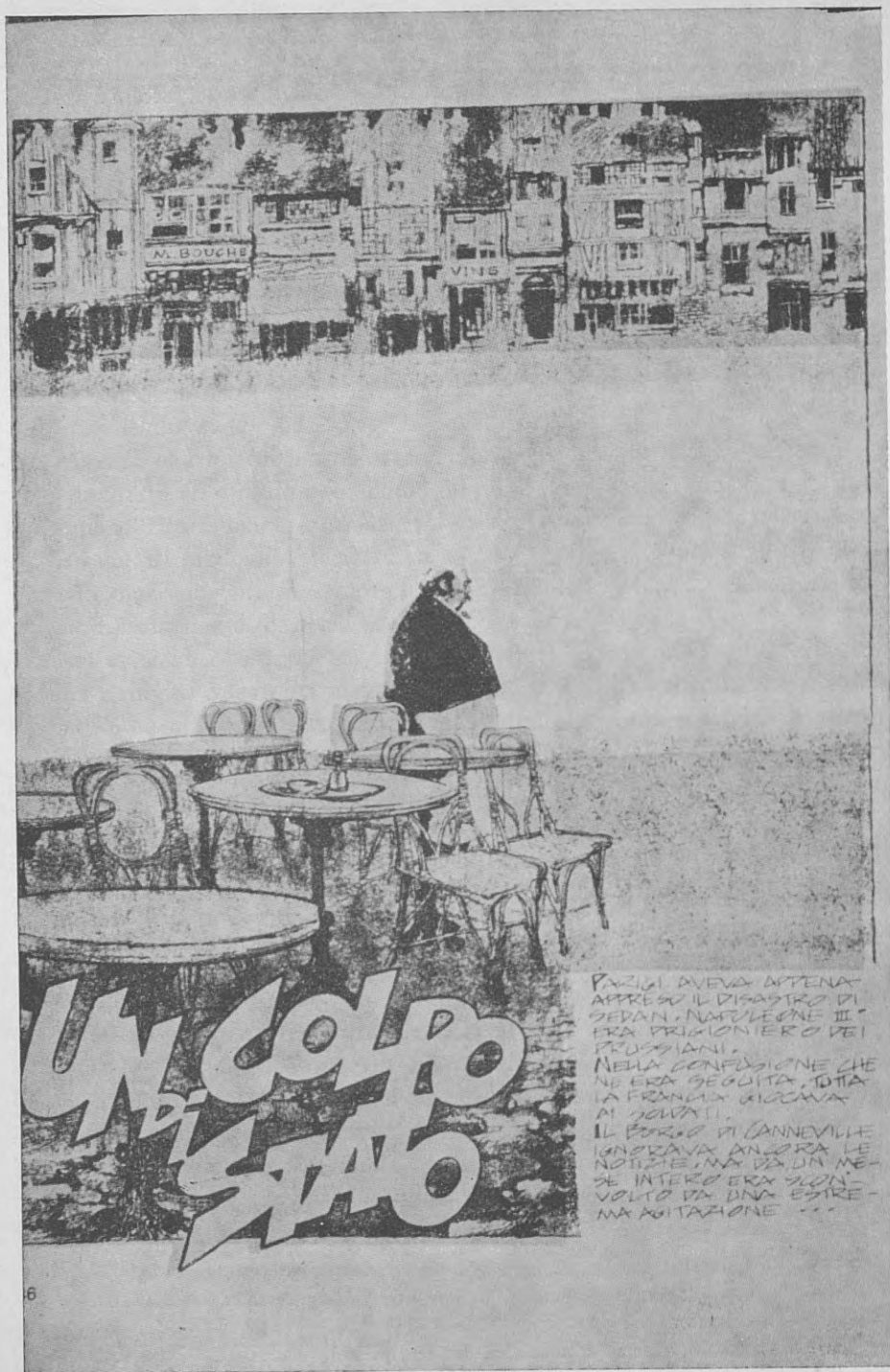


Fig. 4
da: Battaglia racconta Maupassant

Le bourg de Canneville ignorait encore les affolantes nouvelles de l'armée et de la capitale³⁰.

M. Massarel viene riconosciuto unicamente nelle sue funzioni di medico e uno dei pazienti, in attesa del suo turno, scandisce più volte con una frase, durante la narrazione, il destino « sociale » di M. Massarel:

« Ca a commencé par des fourmis qui me couraient censément le long des jambes ».

« Fare il medico », è l'unico potere e riconoscimento pubblico che Massarel può aspettarsi dalla sua gente. Il « colpo di Stato » non si realizzerà mai per Massarel; e i fatti sono quelli che contano in questo lontano paese di provincia, dove arriva solo di rimando l'eco della capitale.

In *Palla di Sevo* il disegnatore ha « ritagliato » una parte del *tableau* al fine di inserirvi il titolo e il recitativo, come elementi facenti parte dell'immagine (cfr. fig. 5). Forse si potrebbe cogliere, in questa operazione di incastro, il tentativo di rappresentare quel che Louis Forestier acutamente nota come tecnica di Maupassant:

Une des réussites de Maupassant, dans *Boule de suif*, est d'avoir su concilier une anecdote « réaliste », la peinture d'une époque et de classes sociales, avec une profonde vérité humaine. Maupassant oppose à une femme dite « immorale » les représentants — nobles, gros bourgeois, religieuses — de ce qui va devenir bientôt l'ordre moral. Il est clair qu'en ce cloaque d'hypocrisies intéressées et d'égoïsmes sans pudeur, ce n'est pas *Boule de suif*, coupable aux yeux d'une certaine morale (et « sacrifiée » à ce titre sans hésitation), qui est condamnée³¹.

La meta del titolo, apparentemente ironico, che serve da copertura al vero nome della protagonista, è quella di amplificare la rottura netta esistente tra due classi sociali costrette, tuttavia, a misurarsi all'interno inevitabile delle vicende di una guerra.

« Inevitabile » è la legge del più forte, sempre pronta ad emergere e a fare violenza sul più debole che paga, in prima persona, anche un gesto di pace. Leggiamo:

³⁰ *idem*, p. 1004.-

³¹ *idem*, p. 1299.



Fig. 5
da: Battaglia racconta Maupassant

« Boule de suif, dans la hâte et l'effarement de son lever, n'avait pu songer à rien; et elle regardait exaspérée, suffoquant de rage, tous ces gens qui mangeaient placidement. Une colère tumultueuse la crispa d'abord, et elle ouvrit la bouche pour leur crier leur fait avec un flot d'injures qui lui montait aux lèvres; mais elle ne pouvait pas parler tant l'exaspération l'étranglait. Personne ne la regardait, ne songeait à elle. Elle se sentait noyée dans le mépris de ces gredins honnêtes qui l'avaient sacrifiée d'abord, rejetée ensuite, comme une chose malpropre et inutile. Alors elle songea à son grand panier tout plein de bonnes choses qu'ils avaient goulûment dévorées, à ses deux poulets luisants de gelée, à ses pâtés, à ses poires, à ses quatre bouteilles de bordeaux; et sa fureur tombant soudain, comme une corde trop tendue qui casse, elle se sentit prête à pleurer »³².

Nello scrivere il titolo, *Mademoiselle Fifi*, il disegnatore ci propone una collocazione centrale, tra due vignette, con un tratto grafico che, sul momento, ci farebbe pensare a quello di ragazze « bien élevées ». Ma forse il titolo non è realizzato con la penna d'oca, ma col filo spinato! (cfr. fig. 6).

La realizzazione « iconica » del titolo è ancora una volta indicativa e si commenta da sé, introducendo efficacemente il personaggio di cui stiamo parlando. *Mademoiselle Fifi* è:

... le marquis Wilhem d'Eyrik, un tout petit blondin fier et brutal avec les hommes, dur aux vaincus, et violent comme une arme à feu.

Depuis son entrée en France, ses camarades ne l'appelaient plus que Mil. Fifi. Ce surnom lui venait de sa tournure coquette, de sa taille fine qu'on aurait dit tenue en un corset, de sa figure pâle où sa naissante moustache apparaissait à peine, et aussi de l'habitude qu'il avait prise, pour exprimer son souverain mépris des êtres et des choses, d'employer à tout moment la locution française — *fi, fi donc*, qu'il prononçait avec un léger sifflement³³.

Dunque, il tipo di « visualizzazione » del titolo utilizzato da Battaglia, accostato al suo valore referenziale, anticipa nel lettore un'immagine, in qualche modo, « contraddittoria » del protagonista, che andrà via via sciogliendosi nella narrazione man mano che emerge quel che si nasconde sotto le sembianze di una « tournure coquette ».

Il tema dell'amore materno e paterno propostoci da Maupassant in *La Mère Sauvage* e *Le Père Milon*, è realizzato dal disegnatore se-

³² *idem*, pp. 119-120.

³³ *idem*, pp. 386-387.

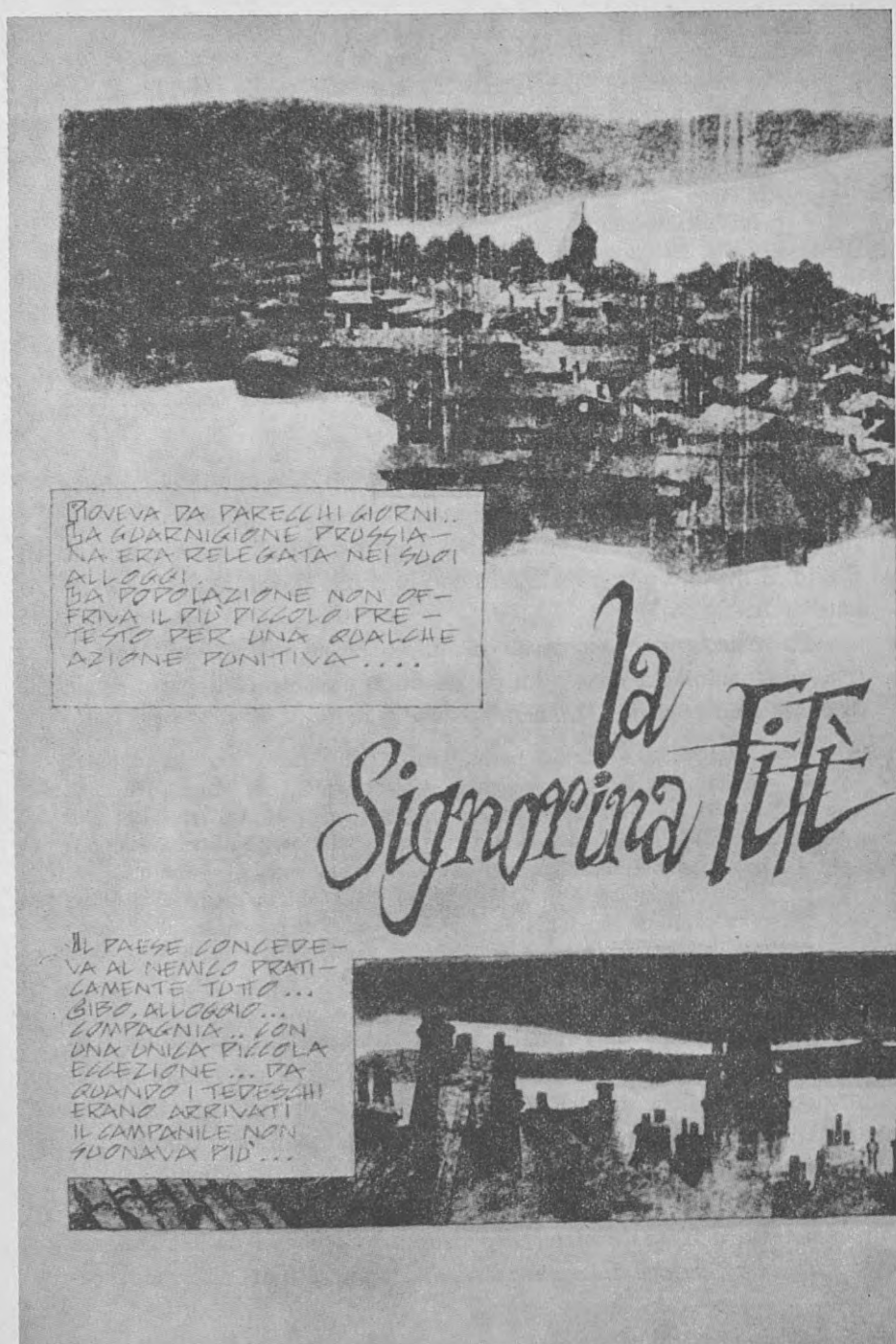


Fig. 6
da: Battaglia racconta Maupassant

guendo due percorsi differenti, non tanto perché diversi sono i protagonisti dei due racconti, quanto perché ci pare che si voglia mettere in luce, da due diverse angolature, uno stesso problema legato ad un medesimo *status* sociale: quello del genitore rimasto solo nel suo dramma umano e sociale per aver avuto un figlio ucciso in guerra.

In *Mamma Sauvage*, Battaglia visualizza alcune lettere del titolo ricorrendo al chiaro-scuro³⁴ che richiamano, anticipandola, l'immagine della cortina fumogena dell'incendio finale (cfr. fig. 7). Sarà questa, infatti, la conclusione di un racconto centrato su un personaggio austero, irremovibile, che vive il dramma della guerra accogliendo prima, uccidendo poi, degli innocui e indifesi ragazzi nemici. L'incendio della casa in cui dormono i « quatre gros garçon à la chair blonde », ha un valore totalizzante nella vita di *La Mère Sauvage*, e che Maupassant definisce « héroïsme atroce ». Leggiamo:

« Où sont vos soldats? ».
Elle tendit son bras maigre vers l'amas rouge de l'incendie qui s'éteignait, et elle répondit d'une voix forte:
« Là-dedans! ».
On se pressait autour d'elle. Le Prussien demanda:
« Comment le feu a-t-il pris? ».
Elle prononça:
« C'est moi qui l'ai mis ».
On ne la croyait pas, on pensait que le désastre l'avait soudain rendue folle. Alors comme tout le monde l'entourait et l'écoutait, elle dit la chose d'un bout à l'autre, depuis l'arrivée de la lettre jusqu'au dernier cri des hommes flambés avec sa maison³⁵.

Nel titolo dell'altro racconto, Battaglia si limita a *Milon* e probabilmente questa riduzione è stata sollecitata dal doppio ruolo ricoperto dal protagonista (cfr. figg. 8/9); egli, infatti, ucciderà sedici nemici seguendo una logica stringente di vendetta: otto per la morte del padre e altrettanto per la morte del figlio.

Come in *La Mère Sauvage*, dietro la logica che guida *Le Père Milon* c'è la rudezza del contadino normanno che va fino in fondo amaramente, ma coerentemente, con una tradizione di vita, di co-

³⁴ Sull'uso del bianco e nero cfr. P. Fresnault-Deruelle, *La couleur et l'espace dans les Comics*, documents de travail et pré-publications, Università di Urbino, n° 40, gennaio 1975, serie F, p. 15 e segg. A proposito di Maupassant fotografo e dell'elemento della natura trasposto in bianco e nero, cfr. Savinio, *Maupassant e l'« Altro »*, op. cit., pp. 35-39.

³⁵ Maupassant, *Contes et nouvelles*, op. cit., p. 1223.



Fig. 7
da: Battaglia racconta Maupassant

stumi, di comportamenti, che l'appuntamento con la guerra ha fatto emergere interamente. Perché il lettore sappia, perché il lettore rifletta, e non giudichi da spettatore assente.

Maupassant lo chiama *le bonhomme*. E noi capiamo da che parte egli si colloca in questa inutile, atroce guerra:

En moins d'une minute, le bonhomme, toujours impassible, fut collé contre le mur et fusillé, alors qu'il envoyait des sourires à Jean, son fils aîné; à sa bru et aux deux petits, qui regardaient, éperdus³⁶.

Per concludere queste nostre riflessioni sul titolo « visualizzato », ci sembra di poter dire che l'individuazione di « indici contestuali e grafici »³⁷ che permettono il riconoscimento della *meta* di un determinato titolo o anche di una *gerarchia di scopi*, conferiscono al testo, nel suo complesso, elementi nuovi di maggiore comprensibilità in quanto non sono legati, per così dire, allo « stile » del disegnatore, ma sono la risultante di una lettura « ragionata » del testo di partenza e, quindi, di una « ri-scrittura » di Maupassant.

Il risultato è, quello, anche a livello di titolo, di un altro « testo », con caratteristiche a sé stanti, che suggeriscono altri criteri, altri strumenti di analisi. Tra questi, quella che ci sembra rafforzata è la *funzione immaginifica* del testo, nella misura in cui non solo ci pone nuovi interrogativi, ma ci permette di individuare e classificare quei *segni* che conducono ad una lettura contestuale e non arbitraria del visivo e del verbale.

3.2. La prima pagina. — Nel chiedersi quali sono le funzioni del messaggio linguistico in rapporto al messaggio iconico e nell'ambito degli strumenti di comunicazione di massa, Barthes ne mette in evidenza due: la funzione di *ancrage* e la funzione di *relais*, ambedue strettamente finalizzate ad una esplicitazione « guidata » del senso dell'immagine, di per sé polisemica; dunque, inizialmente aperta a qualsiasi interpretazione. Nella pubblicità, il linguaggio serve a chiarire, a delucidare il significato dell'immagine (*fonction d'ancrage*), cioè:

... le texte dirige le lecteur entre les signifiés de l'image, lui en fait éviter certains et en recevoir d'autres; à travers un *dispatching* souvent subtil, il le téléguidé vers un sens choisi à l'avance³⁸.

³⁶ *idem*, p. 829.

³⁷ Cfr. Nota 24.

³⁸ R. Barthes, *Rhétorique de l'image*, in « Communications » 4, 1964, p. 44; ora in *L'Obvie et L'Obtus*, *op. cit.*, p. 32.



Fig. 8
da: *Battaglia racconta Maupassant*



Fig. 9
da: *Battaglia racconta Maupassant*

Nel fumetto, dove è più ricorrente la funzione di *relais*, testo e immagine sono in un rapporto complementare. *Paroles e images* sono:

... des fragments d'un syntagme plus général (...) et l'unité du message se fait à un niveau supérieur: celui de l'histoire, de l'anecdote, de la diégèse...³⁹.

Senza voler ridurre la vignetta ad equivalente della parola, sappiamo che essa svolge « funzione di sintagma complesso »⁴⁰. Come se leggessimo un libro, la lettura della vignetta avviene in un modo lineare, all'interno della stessa pagina, poiché assistiamo ad una successione regolare di sintagmi organizzati in un concatenarsi di funzioni legate le une alle altre.

Le tecniche di « visualizzazione », come — cioè — si realizza concretamente il *découpage* della storia in singole, differenti e articolate vignette, o in un unico *tableau*, sono strettamente legate al testo di partenza. Fresnault-Deruelle scrive:

Ogni vignetta veicola un gesto o un'azione relativi al filo dell'intreccio⁴¹.

In questo paragrafo rifletteremo sulla « visualizzazione » del filo narrativo realizzata da Battaglia, a partire dai racconti della *débâcle*, limitandoci alla prima pagina che ci sembra estremamente indicativa — anche per la presenza del titolo — in quanto espressione del nucleo tematico PACE/GUERRA.

³⁹ *idem*, p. 45 e p. 33. Su questo stesso problema cfr. U. Eco, *Apocalittici e integrati*, Milano, Bompiani, 1964, (« tascabili Bompiani » 1977), p. 147. Leggiamo: « Nell'ambito dell'inquadratura poi i fattori semantici si articolano in una serie di relazioni tra parola e immagine: si ha così il livello minimale di una complementarietà per difetto (la parola esprime un atteggiamento che il disegno è inabile a rendere in tutte le sue implicazioni); l'eccedenza pleonastica del parlato, che interviene a chiarire continuamente quello che di fatto è già esplicito (...); una sorta di indipendenza ironica tra parola e immagine (...) mentre in primo piano si svolge una vicenda, appaioni in secondo piano trovate di gusto surreale ».

⁴⁰ Cfr. P. Fresnault-Deruelle, *Il linguaggio dei fumetti*, op. cit., p. 94. Dello stesso autore, su questo problema, cfr. *De la vignette à la page, ou l'espace comme signifiant*, in *Récits et discours par la Bande*, Paris, Hachette, 1977, pp. 53-71.

⁴¹ *Id.*, *Il linguaggio dei fumetti*, op. cit., p. 95. Sul problema della « complementarietà » tra la struttura della storia narrata e le tecniche visive impiegate cfr. anche L. Costa, *Dalla storia a immagini alla storia dell'immagine ...*, in *Quaderno di lingua e letteratura francese - I*, I.U.O., Napoli, 1979, pp. 378 e segg.

Tutta la prima pagina del racconto *Due Amici* è focalizzata sull'incontro dei due personaggi; anzi nella seconda vignetta, i due amici e il loro dialogo, travalicano i limiti stessi della vignetta, quasi a voler sottolineare, da parte del disegnatore, la « ristrettezza » visiva rispetto all'evoluzione e allo spessore narrativo dell'evento *Incontro* inteso come nucleo del racconto, perché esso non ha un carattere fortuito, bensì totalizzante nella vita dei due amici. A questo *Incontro*, infatti, seguiranno azioni impegnative e decisive per la vita dei due.

In testa alla pagina, Greimas farebbe notare che Battaglia sente la necessità di esplicitare con una data (1870) legata alla temporalizzazione di un avvenimento storico (la guerra franco-prussiana), l'inizio del racconto, ricorrendo perciò a un *ancrage historique*, laddove Maupassant, dando per scontato sin dall'inizio *la guerre comme un mal universal et absolu*⁴², si limita a introdurre la parola *guerre*. Questo avviene soltanto all'inizio del terzo paragrafo dove si raccontano avvenimenti situati *avant la guerre*, cioè riguardanti il passato rispetto al presente della narrazione.

Con *Saint-Antoine* l'obiettivo dell'autore e del disegnatore è comunicare, sin dalla prima pagina, un'immagine del signorotto di Caux, sorridente e solido, che sa usare fino in fondo, anche in maniera strumentale, queste sue caratteristiche sino ad uccidere il suo *cochon* e, ancor di più, sino a fuggire qualsiasi dubbio sulla sua colpevolezza, facendo uccidere un altro uomo. Elementi « visivi », questi, utilizzati dal disegnatore per evidenziare, dall'interno della narrativa maupassantiana, la cocente pesantezza della *dérivoire ironie de la guerre*.

Come si è già notato a proposito del titolo, in *L'Avventura di Walter Schnaffs* il « punto di vista » da cui si colloca l'immagine di Battaglia, non è casuale o arbitrario; esso mette in rilievo la situazione di « anonimato » in cui il nostro eroe verrà a trovarsi in tutto il racconto e che Maupassant utilizzerà per farci misurare continuamente lo scarto tra la dimensione psicologica del protagonista e la situazione « altra » che lo circonda, senza toccarlo nella compattezza della sua indole pacifica di uomo saggio. La guerra con i francesi, per Walter Schnaffs, è una cosa « altra »; il distacco delle truppe di occupazione, a cui egli appartiene, è un affare « altro ».

⁴² A. I. Greimas, *Maupassant, la sémiotique ...*, op. cit., p. 20.

Il « campo medio » della vignetta iniziale serve d'entrata al narratore:

Or, les Prussiens descendaient avec tranquillité dans une petite vallée...⁴³

e permette al disegnatore di « saltare » la lunga descrizione iniziale sul protagonista, facendo misurare al lettore lo spessore referenziale della situazione di « anonimato » in cui si trova Walter Schnaffs. Paradossalmente, la sua « liberazione » avverrà quando sarà fatto prigioniero. È una celebrazione dell'ironia della vita « dall'interno » della prigione che restituisce a Walter Schnaffs gioia e felicità: quella che un uomo « normale » ha sempre sognato e di cui il « distacco delle truppe di occupazione », a cui egli apparteneva, non può godere.

L'assenza di vignette, ma la rappresentazione di un unico piano raffigurante una strada, delle case, tavoli e sedie di un caffè, un cameriere e, in basso, il titolo, costituiscono gli elementi della prima pagina di *Un Colpo di Stato*. È la celebrazione, scandita in tutto il racconto, di una sorta di immobilismo, di una visione della vita per nulla turbata dalla sconfitta di Sedan.

Così la tecnica dei *tableaux vivants* usata dal disegnatore in questa prima pagina, rafforza lo stridente contrasto tra lo scorrere degli avvenimenti storici e la vita della gente di un paese lontano. Un paese che « gestisce » l'organizzazione dei suoi tempi storici addirittura « personalizzandoli » nelle figure di M. Massarel, di M. le vicomte de Varnetot, del luogotenente Picart e della paziente, anonima, piccola folla che fa la fila nello studio del medico. Il resto non conta.

Palla di Sevo si apre e si chiude con immagini di gente in movimento. E tutto il racconto vedrà gente in viaggio, tra cui la protagonista, diretta in luoghi ancora in mano ai francesi, allo scopo di mettere al sicuro i propri averi.

All'inizio si tratta di *lambeaux d'armée en déroute*; alla fine si tratta degli occupanti la carrozza su cui viaggia anche *Boule de Suif*, in lacrime. I suoi singhiozzi sono « raccolti » e coperti dalla Marsigliese fischietata da Cordunet ed hanno un significato profondo in difesa della protagonista, la quale è stata « usata » al momento opportuno da chi è espressione di una morale sterile e beghina, di principi vuoti e inusi-

⁴³ Maupassant, *Contes et nouvelles*, op. cit., p. 794.

tati; quegli stessi principi di gente di « buona famiglia » che butta alle ortiche il giocattolo quando si è rotto o quando non serve più.

Queste immagini di gente in movimento, ma soprattutto la prima pagina dove, ancora una volta, l'« anonimato » di una guerra si fa sentire in tutta la sua profondità e ampiezza, costituiscono la cornice reale, oggettiva, veritiera, di una storia che ha molti profili umani come *Palla di Sevo* e che suggerisce, proprio per l'emarginazione sociale della protagonista, un confronto sempre più attuale con i suoi compagni di viaggio.

Nella prima pagina di *Mademoiselle Fifi* predominano due elementi: il *mal tempo*, che costringe i prussiani a stare in casa e che li spinge ad organizzare una festa con le prostitute del luogo, e il *silenzio* del campanile, che denuncia la presenza in città di un ospite sgradito, i prussiani. Quest'ultimo elemento viene ripreso alla fine quando apprendiamo che la campana ricomincia a suonare, in segno di lutto, per i funerali di *Mademoiselle Fifi*, ucciso da Rachel. Ma stranamente:

... pour la première fois la cloche tinta son glas funèbre avec une allure allègre, comme si une main amie l'eût caressée⁴⁴.

È un segno di pace, di gioia e non di lutto. Qualcuno ha appreso dell'allontanamento del nemico. « Qualcuno » è Rachel.

C'è un legame stretto tra questi elementi — il mal tempo e il silenzio del campanile — con tutto il resto del racconto. Stranamente sono segni di pace che rivelano altresì da che parte si colloca il narratore, alla stessa maniera — a ben ripensare — del « ruolo » ricoperto dai pesci, ancora vivi, ritrovati dal nemico nella reticella dei *Deux Amis*. Nonostante la drammatica conclusione, i pesci sono l'unico elemento di speranza che va al di là della situazione contingente, come proposta di pace dei due amici che hanno rischiato tutto pur di stare alcune ore lontani dalla guerra. A pescare.

In *Mamma Sauvage* la prima pagina raffigura la stessa persona in due diversi atteggiamenti. La vignetta sotto il titolo è una immagine fissa: una donna dall'espressione dura e austera che abbraccia un fucile; l'altra è un'immagine in movimento: ce lo dice la profondità di campo della vignetta che raffigura una donna con sulle spalle un mazzo

⁴⁴ *idem*, p. 396.

di fascine, mentre avanza verso il lettore, in un campo di sterpi e di fiori che sta di fronte a lei.

Questa pagina coglie pienamente il nucleo tematico del racconto. L'immagine fissa è segno di austerità, di solidità, di irreversibilità, persino di morte (il fucile), perché con la morte è come mettere un punto fermo a tutto. L'altra immagine è segno di vita perché si cammina in avanti, con le fascine sulle spalle, misurando, passo dopo passo, le proprie capacità, la propria solidità. Ma è anche espressione di laceranti contraddizioni che emergono puntualmente quando occorre scegliere, quando occorre schierarsi dalla parte della pace o dalla parte della guerra.

Nelle prime due pagine di *Milon* il disegnatore anticipa ciò che il protagonista confesserà più avanti, nel racconto, ai prussiani. Si tratta del modo in cui attirava il nemico in un tranello, travestito da prussiano, per ucciderlo.

La tecnica di Battaglia si rivela estremamente acuta e attenta ad introdurre il lettore al nodo tematico della narrazione ricorrendo ad un *flash-back* iniziale che ritrae, nei particolari, il racconto di Père Milon ai prussiani: egli narra le varie fasi riguardanti le modalità del tranello.

La sequenza delle immagini, perfettamente scandite e realizzate attraverso inquadrature differenziate ora sul prussiano, ora su Milon, ora su entrambi, ora sui particolari (la mano con la spada che colpisce il nemico), scandisce tutta l'azione con tempi di narrativa cinematografica. La scelta di questa tecnica descrittiva, da parte del disegnatore, privilegia doppiamente la messa in evidenza immediata del nucleo tematico del racconto. Infatti *Le Père Milon* inizia con un presente narrativo focalizzato su un'immagine successiva a quella del racconto e che vede una famiglia contadina riunita per il pranzo all'aperto, di fronte alla vigna:

... restée nue, et courant, tordue comme un serpent, sous les volets, tout le long du mur⁴⁵.

Il luogo dove è stato ucciso Milon.

Quest'immagine introduce il racconto al cui interno, il protagonista, narra a sua volta, le varie fasi del tranello⁴⁶.

⁴⁵ *idem*, p. 823.

⁴⁶ In entrambi i casi, l'autore introduce il racconto attraverso una collocazione

Dalla lettura in « parallelo » dei racconti di Maupassant, disegnati da Battaglia, siamo stati sollecitati a riflettere sulle capacità rispettive delle parole e delle immagini, di rendere visibile la realtà e sulla valutazione che da questo confronto, da queste combinazioni, se ne può dare sul piano didattico.

Siamo partiti dalla intuizione che esiste una « memoria collettiva » emergente con una domanda reale, nuova e diversificata, a cui occorre dare una risposta altrettanto articolata e specifica.

Cesare Segre, citando Lotman, ne ricorda la visione della cultura come « autocoscienza » e le contraddizioni tra il modello che la cultura si autoconferisce e la varietà di testi⁴⁷.

Nella varietà di testi rientrano le immagini o, meglio:

... tutte le enunciazioni pubbliche e rilevanti. Articoli di giornali, frasi di comizio, pronunciamenti giuridici, slogan televisivi ecc. ecc., sono tutti testi che arricchiscono, o possono arricchire, i depositi della cultura⁴⁸.

Le immagini rientrano in questa varietà di testi e costituiscono, anzi, il *media* più diffuso e articolato: ad esse viene affidato anche il messaggio letterario, senza temere di infrangere la « sacralità » del testo di partenza.

Ripensiamo alla prima pagina di *Un Colpo di Stato*.

Fatte le dovute distinzioni circa l'analisi dello stile dei due disegnatori, questa pagina di Battaglia richiama sotto certi aspetti la tecnica fantasmagorica di Philippe Druillet che ricorre spessissimo al *tableau* privo di vignette, ma carico di colori stridenti e di paesaggi lunari, allo scopo di « bruciare » e anticipare tutto il contenuto del racconto in « un vaste bruit (au sens de la théorie de l'information) »⁴⁹.

Il Druillet di *Lone Sloane*, ma ancor di più il Druillet di *Salammbô* di Flaubert, riesce ad inchiodare su *tableaux vivants* di fantascienza una storia appartenente al passato. Un modo diverso di raccontare, interprete del momento particolare in cui Flaubert scrisse *Salammbô*.

In una lettera datata 18 marzo 1857, l'Autore scrive:

spaziale di quanto sta per dire, e che sarà articolato in una duplice descrizione: quella della vigna e quella del *flash-back*, operata dal protagonista. Su questo problema cfr. R. Bourneuf-R. Ouellet, *L'universo del romanzo*, Torino, Einaudi, 1976, pp. 94-121.

⁴⁷ C. Segre, *Semiotica, storia e cultura*, Padova, Liviana, 1977, p. 20.

⁴⁸ *idem*, p. 21.

⁴⁹ P. Fresnault-Deruelle, *Récits et discours ...*, op. cit., p. 110.

Je vais écrire un roman dont l'action se passera trois siècles avant Jésus-Christ, car j'éprouve le besoin de sortir du monde moderne, où ma plume s'est trop trempée et qui d'ailleurs me fatigue autant à reproduire qu'il me dégoûte à voir.

Il *tableau* con cui Battaglia introduce il lettore al racconto, non è altro che una estrapolazione nel passato ben definito, statico, tranquillo, che serve a comunicare con chiarezza il messaggio di Maupassant: l'assoluta estraneità della vita della gente del villaggio di fronte agli avvenimenti dirompenti della capitale. Un colpo di Stato. Ma che cos'è?

La prima pagina di questo racconto disegnata da Battaglia, come tutte le altre dei racconti della *débâcle*, rappresenta un modo originale di leggere il testo e di trasporlo in spaccati visivi che, come direbbe Oreste del Buono, privilegiano « i chiaroscuri piuttosto che i contrasti »⁵⁰. Eppure i contrasti — e non solo quelli di luce, di ombra, di prospettiva — ci sono, e sono quelli di una guerra, di una sconfitta, vissuta attraverso la storia dei protagonisti che svelano l'« occhio » di un Maupassant attento, acuto, austero, come non si è soliti leggere.

Il disegnatore ha colto l'austerità di quest'« occhio », talvolta lontano e distaccato da quello che è, invece, la centralità del « protagonismo » di questi racconti, per cui la visualizzazione delle prime pagine potrebbe risultare altrettanto distaccata, generica, lontana, da quello che è il filo della narrazione. È il caso, come si notava, di *Un Colpo di Stato*, ma anche di *L'Avventura di Walter Schnaffs*, di *Palla di Sevo*, di *Mademoiselle Fifi*. Oppure si verifica il caso contrario e, cioè, la presenza di un « occhio » focalizzato sul protagonista nelle sue caratteristiche più salienti, che esplicitano al lettore un « senso » univoco della narrazione; la solitudine di *Mamma Sauvage*, la calcolata e ridicola ironia di *Saint-Antoine*, la profondità di un rapporto solidale e totalizzante di *Due Amici*, la logica cieca di *Milon, le bonhomme*.

In entrambi i casi, la funzione di *relais* tra la parola e immagine risulta pienamente realizzata.

Lorelisa Costa

⁵⁰ Cfr. Prefazione di Oreste del Buono in *Battaglia racconta Maupassant*, op. cit.

L'ULTIMA PRODUZ. TEATRALE DI MIGUEL HERNANDEZ («TEATRO EN LA GUERRA», «PASTOR DE LA MUERTE»)

Tra l'ultima produzione teatrale di Miguel Hernández (*Teatro en la guerra, Pastor de la muerte*) e quella anteriore (*Los hijos de la piedra, El labrador de más aire*) vi è un'immediata distinzione da fare: l'anteriore sta al di qua dello spartiacque rappresentato dalla guerra civile ed ha indubbie caratteristiche comuni, soprattutto in rapporto ai contenuti (ad esempio l'esaltazione del lavoro e il ricorrente motivo sociale), l'ultima nasce nel periodo di guerra, porta chiari i segni dell'atmosfera in cui ebbe gestazione ed è contraddistinta dagli obiettivi politico-propagandistici che l'autore si proponeva di conseguire. Va detto, tuttavia, che tra le due non si avverte una sostanziale frattura.

Nel panorama spagnolo di quegli anni, Hernández non fu certo l'unico autore teatrale a passare attraverso una simile evoluzione. Si pensi ad esempio, solo per citare due nomi tra i maggiori, a Rafael Alberti e a Max Aub. Il primo, partendo da *El hombre deshabitado*, suo primo lavoro teatrale significativo, scritto tra il 1928 e il 1931¹, giunge ad opere dai chiari intenti politici, quali *Fermín Galán* (rappresentato per la prima volta a Madrid nel 1931), le due farse rivoluzionarie *Bazar*

¹ In un'intervista rilasciata a Manuel Bayo e pubblicata in «Primer Acto» (n. 150, nov. 1972) e poi anche in A. C. Isasi Angulo, *Diálogos del teatro español de la postguerra*, (Madrid Editorial Ayuso, 1974, pp. 23-43), Alberti, riferendosi a *El hombre deshabitado*, dichiarava: «Entre el 28 y el 29 escribí los dos actos y después el epílogo, demasiado breve quizás, cuando se iba a estrenar». (cf. l'ediz. Ayuso, p. 29). Successivamente, nella stessa intervista, Alberti precisava d'aver scritto l'epilogo «en una semana o por ahí» (ivi, p. 30), mentre erano in corso le prove dell'opera al teatro madrilenò della Zarzuela. Poiché il debutto avvenne nel '31 (cfr. R. Doménech, *Introducción al teatro de Rafael Alberti*, in «Cuadernos Hispanoamericanos», Madrid, n. 259, (Enero 1972), p. 96 e R. Alberti, *Teatro*, Buenos Aires, Losada, 1950, p. 8), è da ritenere che la stesura dell'opera abbia avuto luogo nell'arco di tempo indicato.

Nel mio articolo *Note sull'auto sacramental di Miguel Hernández* (in «Quaderni di lingue e letterature», Istituto di lingue, Fac. di Economia e Comm., Univ. di Padova, n. 3-4, 1978-79) ho segnalato qualche affinità tra l'auto di Alberti e quello di Hernández (cf. p. 285). —

de la Providencia e Farsa de los Reyes Magos, entrambe del '34, la versione libera della Numancia cervantina (1937), nonché il dramma *De un momento a otro*, ultima opera scritta nel periodo bellico, ma pubblicata nel 1942². Il secondo, similmente, passa da una prima fase di teatro di avanguardia, che dura sino alla vigilia della guerra civile, ad una successiva di coraggioso impegno politico, culminante nell'auto *Pedro López García*, scritto nel '36, per cui giustamente si è osservato che nella sua opera drammatica l'« eje — causa y, a la vez, raíz de los cambios temáticos y formales — es la guerra civil española »³.

Sotto questo aspetto dunque Hernández percorre un cammino simile a quello di altri drammaturghi della sua epoca; semmai si può dire che nella sua produzione teatrale la frattura tra le opere delle fasi immediatamente prebellica e bellica è certamente meno sensibile di quella, ad esempio, che denuncia la produzione di Aub. Il motivo è chiaro: Hernández aveva già compiuto una coraggiosa scelta politica, con ovvie conseguenze sul piano letterario, qualche tempo prima, vale a dire nel '35, anno in cui scrisse *Los hijos*, dramma ispirato alla rivolta dei minatori asturiani dell'anno precedente. La frattura maggiore nel suo teatro si coglie piuttosto tra l'auto *sacramental*, appartenente alla fase cattolica dell'autore, ma che presenta segni abbastanza chiari di ricerca d'un nuovo orizzonte politico⁴, e *Los hijos*, ove quella ricerca ha avuto ormai un sicuro approdo.

Nei quattro quadri unici in prosa di *Teatro en la guerra* (*La cola*, *El hombrecito*, *El refugiado*, *Los sentados*), composti nel 1937, chiaramente emergono gli intenti propagandistici ai quali debbono la ragione prima della loro esistenza. All'atto di pubblicarli presso le edizioni « Nuestro Pueblo » l'autore premise loro una nota introduttiva interessante⁵, destinata purtroppo, a causa di certe affermazioni che contiene, a pesare negativamente sul processo cui Hernández fu sottoposto alla

² Sulla produzione teatrale di Alberti si può consultare utilmente il già citato lavoro di R. Doménech, nonché F. Ruiz Ramón, *Historia del teatro español 2, Siglo XX*. Madrid, Editorial Alianza, 1971, pp. 227-45.

³ Cf. F. Ruiz Ramón, op. cit., p. 269. Sul teatro di Aub ispirato alla guerra, si vedano in particolare le pp. 277-78, dedicate essenzialmente a *Pedro López García*. In rapporto allo stesso auto si veda anche il lavoro di A. A. Borrás, *El teatro del exilio de Max Aub*, Universidad de Sevilla, 1975, pp. 45-50, 83-86 e 157-58.

⁴ Si veda il mio articolo citato, alla p. 293.

⁵ « ... pur tenendo conto dei suoi limiti di testo emotivo e improvvisato, non esitiamo a considerarla una pagina abbastanza importante per la storia dell'evoluzione de suo teatro ». (cf. R. Innocenti, *Il teatro di Miguel Hernández*, in « Lavori Ispanistici ». Firenze-Messina, D'Anna, 1973, pp. 160-61).

fine della guerra⁶. La nota manifesta, innanzi tutto, un'ulteriore presa di coscienza in senso politico: Hernández, che non era stato — secondo quanto egli afferma — « hasta ese día (cioè sino al giorno dello scoppio della guerra civile) un poeta revolucionario en toda la extensión de la palabra », pur avendo scritto drammi « de condenación del burgués », sostiene di aver ricevuto allora l'« empujón definitivo »⁷, che lo ha indotto ad utilizzare poesia e teatro come strumenti di lotta. « Creo que el teatro es — observa — un arma magnífica de guerra contra el enemigo de enfrente y contra el enemigo de casa. Entiendo que todo teatro, toda poesía, todo arte, ha de ser, hoy más que nunca, un arma de guerra. De guerra a todos los enemigos del cuerpo y del espíritu que nos acosan, y ahora, en estos momentos de revolución de tantos valores, más al desnudo y al peligro que nunca »⁸. Il poeta non solo si dispone ad utilizzare un'arma delle cui capacità di penetrazione tra le masse ha piena coscienza, accogliendo così prontamente l'invito di Rafael Alberti agli intellettuali a produrre brevi opere teatrali destinate a diffondere gli ideali di parte repubblicana⁹, ma rivela di credere anche che la lotta conduca ad un rinnovamento « de tantos valores ». Quest'aspetto della questione gli sta particolarmente a cuore, tanto che lo riprende più avanti, con queste considerazioni: « ... si el mundo es teatro, si la revolución es carne da teatro, procuremos que el teatro, y por consiguiente la revolución, sean ejemplares, y tal vez, y sin tal vez, conseguiremos entre todos que el mundo también lo sea »¹⁰. Nella visione di Hernández dunque il teatro diventa, brechtianamente, un mezzo per migliorare il mondo¹¹; logici diventano quindi l'esortazione a « sepultar las ruinas

⁶ Cf. F. Delay, *El teatro de Miguel Hernández*, in « En torno a Miguel Hernández », Madrid, Castalia, 1978, p. 129.

⁷ Cf. M. Hernández, *Obras completas*. Buenos Aires, Losada, 1976, p. 807. In seguito quest'opera sarà citata con la sigla O.C.

⁸ Ivi.

⁹ A proposito dell'invito di Alberti agli intellettuali spagnoli si veda il cit. lavoro della F. Delay a p. 128; la studiosa però non menziona la fonte da cui ricava la notizia ed aggiunge, altresì, che lo scrittore ebbe « la dirección ideológica de los teatros de la capital » (ivi). Similmente Ricardo Doménech scrive che Alberti fu « director — en 1937 — del Teatro de Arte y Propaganda del Estado ». (cf. op. cit., p. 95).

¹⁰ Ivi, p. 808.

¹¹ Brecht, com'è noto, affermò questo concetto in più luoghi delle sue opere teoriche. Eccone due: « ... il mondo d'oggi può essere espresso anche per mezzo del teatro, purchè sia visto come un mondo suscettibile di cambiamento ». « Volevo applicare al teatro il principio che ciò che conta non è solo interpretare il mondo, ma trasformarlo ». (cf. B. Brecht, *Scritti teatrali*. Torino, Einaudi, 1962, pp. 5 e

del obsceno y mentiroso teatro de la burguesía », che non può condurre a quel rinnovamento di valori che Hernández auspica e il concitato invito a bandire « aquellos espectáculos que non sirven para otra cosa que para mover la lujuria, dormir el entendimiento y tapiar el corazón reluciente de los españoles »¹².

Naturalmente un teatro inteso alla maniera di Hernández non può che avere fini didascalici: « Con mi poesía y con mi teatro — sottolinea il poeta — las dos armas que más me corresponden y que más uso, trato de aclarar la cabeza y el corazón de mi pueblo » nella speranza di « ver cuajados los sentimientos y los pensamientos de mi gente en una vida de dignidad, de grandeza ... »¹³. Anche sotto questo aspetto la concezione di Hernández, che emerge dalla *Nota*, presenta affinità con quella di Brecht, il quale più volte ha sostenuto che il teatro moderno definito « epico », deve avere una funzione didattica e quindi sociale¹⁴. Certe caratteristiche, poi, che Brecht segnala come proprie di quel teatro, sembrano ascrivibili anche al teatro hernandiano. Si consideri questo passo tratto dagli *Scritti teatrali*: « Nel primo quindicennio dopo la guerra mondiale alcuni teatri tedeschi sperimentarono un tipo di recitazione relativamente nuova che, per il suo carattere nettamente narrativo, descrittivo, e perché si serviva di cori e proiezioni esplicative, si chiamò epica... I partigiani di questo teatro epico sostenevano che la comprensione dei nuovi temi — i processi estremamente complicati delle lotte di classe nella loro fase più crudele e più acuta — sarebbe stata, così, notevolmente facilitata, grazie alla possibilità di rappresentare la concatenazione causale dei processi sociali »¹⁵. È interes-

219). Già l'Innocenti, nell'introduzione al suo saggio citato, sottolineava, a proposito di certe affermazioni della *Nota previa a Teatro en la guerra*, la loro coincidenza « con l'estetica brechtiana nel rifiuto degli schemi del teatro borghese » (p. 160). Altri riferimenti a Brecht si ritrovano, nella stessa introduzione, alle pp. 162-63.

¹² Cf. *O.C.*, p. 808.

¹³ Ivi, p. 807.

¹⁴ « Tutto quello che prese i nomi di dramma contemporaneo, stile scenico di Piscator, o dramma didattico ... appartiene al teatro epico ». « Il teatro rimane teatro, anche se è teatro d'insegnamento; e, nella misura in cui è buon teatro, è anche divertente ». « ... il teatro epico non costituisce nulla di particolarmente nuovo ... Anche i misteri medievali, come pure il teatro classico spagnolo e il teatro gesuita, presentano tendenze didattiche ». Il teatro epico « Deve essere divertente, deve essere istruttivo ». (I passi trascritti si trovano nell'op. cit. di B. Brecht rispettivamente alle pp. 44, 49, 53, 74).

¹⁵ Ivi, p. 66.

sante notare che anche Hernández si è servito di « cori e proiezioni esplicative », specialmente dopo l'esperienza che ebbe modo di fare del teatro russo, come si dirà più avanti a proposito di *Pastor de la muerte*, e che la sua produzione teatrale si sviluppa grosso modo nel periodo storico indicato da Brecht: è tutta compresa infatti tra il 1933 e il 1938. In rapporto poi alla tematica sociale, cui si allude nel passo, la corrispondenza pare assoluta. Si tratta, però, quasi certamente, di pure coincidenze, dato che è difficile credere che Hernández conoscesse l'opera di Brecht e sicuramente, all'atto di comporre la *Nota previa*, non conosceva gli scritti teorici da cui abbiamo tratto le varie citazioni, dato che alcuni di essi, allora, erano inediti e tutti gli altri videro la luce tra il 1940 e il 1955¹⁶. Appare, invece, più credibile che ne sentisse parlare in occasione del suo viaggio in U.R.S.S., ove fu inviato dal governo repubblicano, verso la fine dell'estate del '37, con altri quattro scrittori spagnoli, allo scopo di studiare da vicino il teatro russo. In quell'epoca però non solo aveva già scritto la *Nota previa*, unico testo teorico sul teatro che egli ci abbia lasciato, ma aveva già composto quasi tutto il suo teatro, gli restava da scrivere o ultimare solo *Pastor de la muerte*. Si può allora avanzare l'ipotesi, da verificare, che le coincidenze teoriche nei due autori risalgano a comuni fonti marxiste (ad es. scritti di Lenin); ma andrebbe in primo luogo appurato se quelle fonti fossero reperibili, in Spagna, negli anni in cui Hernández componeva la *Nota*. La questione, piuttosto complessa, come si vede, meriterebbe d'essere approfondita.

Il primo dei quattro quadri unici, *La cola*, è datato 5 gennaio 1937. La scena si svolge in una via di Madrid, innanzi ad una bottega di carbonaio, ove quattro *deslenguadas* litigano per occupare il primo posto della fila. Esse e l'*alarmante*, che in preda a isterico timore compare in scena poco dopo, rappresentano il nemico interno da additare all'auditorio (secondo la ben comprensibile logica di queste *piezas* confezionate quasi su ordinazione) contro cui si scaglia Hernández per la mancanza di dignità che rivela, in un momento eroico in cui il *mundo honrado* guarda Madrid come a sua capitale morale¹⁷. In questa rapida sfilata di personaggi tutti femminili la madre ha funzioni simili a quelle svolte dalla *Voz del poeta* (che compare ne *El hombrecito*¹⁸ e *Los sen-*

¹⁶ Si veda, nell'op. cit. di Brecht, la *Nota bibliografica-cronologica*, alle pp. 221-23.

¹⁷ Cf. *O.C.*, p. 814.

¹⁸ Ivi, pp. 818-19.

tados¹⁹) e dal *Soldado* presente in quest'ultima opera²⁰: scuote i tiepidi o coloro che non hanno alcuna fiducia nel trionfo degli ideali repubblicani, inducendoli alla lotta, con la speranza di un avvenire migliore per tutti gli spagnoli. Talvolta i suoi interventi sono improntati a toni retorici, difficilmente evitabili in opere aventi i fini che si sono illustrati. Così alle quattro *deslenguadas* e all'*alarmante*, che fuggono terrorizzate di fronte all'evenienza d'un bombardamento, peraltro solo immaginato, la madre rivolge queste parole:

No sois dignas de vivir estos momentos gloriosos de España. No servís para madres de los españoles gigantes que van naciendo de esta guerra. No merecéis pisar la tierra en que ha caído la sangre de los hijos de tantas madres...²¹.

Se il tono è talvolta retorico, il linguaggio prevalente è popolare, realista, colloquiale, consono al vasto pubblico cui ci si rivolge. Alla prima *deslenguada*, che sogghignando la prende in giro, così ribatte la seconda: « ¡Basta de risas, que se te ven los alrededores del fondo del ombligo, por esa boca de pozo que tienes! »²². Anche qui, come in tutta la produzione teatrale di Hernández, si può cogliere la propensione dell'autore all'iterazione: nelle battute iniziali, le *deslenguadas* ripetono l'un l'altra, successivamente, per ben tre volte, l'espressione « Te gané la vez »²³; la madre itera tre volte, nello stesso intervento, la congiunzione *mientras*, sempre collocata all'inizio di periodo²⁴; lo stesso personaggio, infine, ripete due volte, nell'intervento conclusivo del quadro, l'espressione « Madrid ha de presentarse... »²⁵. In questi quadri unici, però, l'iterazione travalica talvolta l'aspetto d'elemento stilistico che contraddistingue l'autore, per diventare, comè nell'ultimo esempio citato, mezzo con cui ribadire certi messaggi destinati al pubblico. Se si perde di vista, sia pur momentaneamente, il fondamentale aspetto propagandistico di queste opere, si corre il rischio di darne interpretazioni devianti.

Più breve del precedente e con due soli personaggi, la madre e il figlio, cui verso la fine si aggiunge *La voz del poeta*, *El hombrecito mag-*

¹⁹ Ivi, p. 832.

²⁰ Ivi, pp. 829-31.

²¹ Ivi, p. 813.

²² Ivi, p. 811.

²³ Ivi, pp. 809-10.

²⁴ Ivi, p. 813.

²⁵ Ivi, p. 814.

giornamente indulge ai toni retorici e più de *La cola* manifesta la natura di opera di propaganda politica. Un figlio di quindici anni (« ¡Quince, quince solamente! » — itera anche qui la madre)²⁶, che opponendosi ai genitori vuole arruolarsi nell'esercito popolare e che soprattutto afferma di aver desiderio di *salvar a España* e di voler combattere i nemici con un fucile « ... y si no tengo fusil, con una honda, y si no tengo honda, con los dientes, y si no tengo dientes, los escupiré mientras tenga saliva »²⁷, francamente sconcerta, anche tenendo in conto il clima di esaltazione in cui il lavoro fu composto e i fini cui esso obbedisce. Nonostante però l'atmosfera « eroica » in cui si snoda la breve vicenda e l'invito rivolto alle madri dalla *Voz del poeta* a fornir figli alla causa repubblicana (« Madres, dad a las trincheras / los hijos de vuestro vientre, / que la marca de las fieras / en nuestra tierra no entre »)²⁸, una sottile vena polemica contro la guerra riesce ad insinuarsi nell'opera: è implicita nel tentativo dei genitori di tenere il figlio fuori dallo scontro (« olvida la guerra — gli dice la madre — que no es para ti »)²⁹, è esplicita nell'osservazione della madre a proposito delle quattro acacie bruciate: « También ha tocado a los árboles sentir la guerra »³⁰.

Datato 17 marzo del '37, anche *El refugiado* ci presenta due unici personaggi: *el refugiado* appunto, che a settant'anni, per motivi bellici, ha dovuto abbandonare il suo villaggio ed *el combatiente* del fronte madrileno. La scena si svolge a Jaén, ove Hernández, sempre impegnato nel suo lavoro a favore della Repubblica, si era ritirato con la novella sposa. Questo è, dei quattro quadri unici, il più suggestivo ed efficace, forse perché nacque, come suggerisce Florence Delay, da un'esperienza diretta dell'autore³¹. Dal dialogo tra i due personaggi, incontratisi casualmente nei pressi d'un ruscello, emerge che sui fronti andalusi si combatte con poco entusiasmo (« Aquí no se ha tomado muy en serio la guerra » — nota *el refugiado*)³² per cui il combattente, che riflette ovviamente il parere dell'autore, dichiara senza mezzi termini che « No se puede hacer la guerra con gente dormida » e che lo irritano « los hombres que entienden juerga por guerra »³³. Emerge

²⁶ Ivi, p. 817.

²⁷ Ivi.

²⁸ Ivi, p. 818.

²⁹ Ivi, p. 816.

³⁰ Ivi, pp. 816-17.

³¹ Cf. F. Delay, op. cit., p. 130.

³² Cf. O.C., p. 822.

³³ Ivi.

poi un problema che sta particolarmente a cuore ad Hernández: quello dell'amministrazione della giustizia, che dovrebbe essere affidata al popolo (« Sí: — afferma il combattente — es hora de que los pueblos sean los únicos jueces, por ser los únicos jueces honrados »³⁴). È problema che Hernández ha già affrontato: ne *Los hijos de la piedra* è il popolo che s'improvvisa giudice del signorotto locale e gli dà morte per le sue malefatte (similmente a quanto avviene in *Fuenteovejuna* di Lope), ma poi arriva la *guardia civil*, strumento della repressione borghese, a sterminare l'intero villaggio. Ne *El refugiado* la concezione di Hernández sembra in parte mutata: non occasionalmente, come avviene ne *Los hijos*, ma di norma la giustizia dovrebbe essere amministrata dal popolo, dato che esso è l'unico giudice onesto. È un desiderio sincero del poeta, consoni a quell'avvenire migliore che, nella nota introduttiva, egli sogna per tutti gli uomini.

Ne *Los sentados*, infine, un soldato rimprovera con severità tre sfaccendati, i quali, mentre altrove si combatte e si muore, se ne stanno seduti in piazza a prendere il sole e a discutere di cose futili. Le sue dure parole riescono a smuoverne due, che decidono di seguirlo al fronte, mentre il terzo si deciderà a compiere quel passo dopo aver ascoltato la *Voz del poeta*, che qui pronuncia versi d'una certa enfasi, ma non disprezzabili:

Levántate, jornalero,
que es tu día, que es tu hora.
Lleva un ademán guerrero,
al ademán de la aurora.

No permitas que un ocaso
que desplomarse no quiere
se apodere de tu paso,
de tus hijos se apodere.

Tu pan del aire pendía.
¡Que tu alborada destruya
el ocaso! ¡Es tuyo el día:
España, la tierra es tuya!³⁵

Nel breve componimento, tutto costruito sull'opposizione alba/tramonto e sui significati metaforici dei due termini, ricompaiono forme iterate: il costrutto *que es tu* del secondo verso, il sostantivo *ademán*

³⁴ Ivi, p. 823.

³⁵ Ivi, p. 832.

(vv. 3-4), la forma verbale *se apodere* (vv. 7-8). È la riprova d'una inclinazione stilistica riscontrabile in tutta l'opera di Hernández, che, come si è avvertito, può concorrere in certe occasioni al conseguimento di fini politico-propagandistici.

Nel 1938, Miguel Hernández completa la sua ultima opera teatrale, *Pastor de la muerte*, l'unica in cui adotta la ripartizione in quattro atti³⁶. Nell'arco di appena 4-5 anni (l'*auto* fu pubblicato nel '34) è dunque compresa l'intera opera teatrale del poeta di Orihuela, più vasta della produzione strettamente poetica.

Dopo la breve parentesi rappresentata dai quattro quadri unici di *Teatro en la guerra*, Hernández ritorna al verso, che gli è più congeniale della prosa, riproponendoci la figura del pastore, dai contorni autobiografici³⁷, già presente nell'*auto* e in LHP. In tutte e tre le opere il pastore assume la funzione di guida morale: in senso religioso nell'*auto*, ove presenta punti di contatto con la figura di Cristo; in senso politico in LHP (« Viento ha sido el pastor que vino a soplar el fuego »³⁸) e in PM³⁹. E appunto *viento del pueblo* si considera il poeta nell'omonima raccolta di versi, scritti durante la guerra civile⁴⁰. Nell'ultimo

³⁶ D'ora in avanti si farà riferimento a quest'opera con la sigla PM, mentre con le sigle LHP ed LMA si alluderà agli altri due drammi di Hernández, rispettivamente *Los hijos de la piedra* ed *El labrador de más aire*. Erroneamente nelle O.C. si indica, a proposito di PM, l'anno 1937 (cf. p. 833). In realtà si è potuto dimostrare, sulla scorta di una lettera che Hernández scrisse alla moglie in data 26/2/38, che PM fu completato appunto in quest'ultimo anno (cf. D. Puccini, *Miguel Hernández, vita e poesia*. Milano, Mursia, 1966, p. 77; J. Cano Ballesta, *La poesía de Miguel Hernández*. Madrid, Gredos, 1971, p. 51; V. Ramos, *Miguel Hernández*. Madrid, Gredos, 1973, p. 158). A giudizio dell'Innocenti, che riporta il particolare della lettera, la stesura del dramma « dovrebbe essere tutta posteriore al viaggio in Russia e si potrebbe assegnare agli ultimi tre mesi del '37 e ai primi tre del '38 ». (cf. R. Innocenti, op. cit., p. 163).

³⁷ Gli spunti autobiografici sono numerosi nell'opera: si vedano, ad es., i due passi in cui si tesse l'elogio del quinto reggimento (cf. O.C., pp. 896 e 906), lo stesso in cui militò Hernández. Sull'argomento si veda anche G. Morelli, *Hernández*. Firenze, La nuova Italia, Maggio 1970, p. 67.

³⁸ Cf. O.C., p. 660.

³⁹ « El teatro de Miguel Hernández — osserva Florence Delay — ha efectuado su parábola completa desde el pastor evangélico hasta al pastor revolucionario » (cf. F. Delay, op. cit., p. 134).

⁴⁰ Cf. O.C., p. 263.

dramma di Hernández, *Pedro, pastor de la muerte*, assume più incisivamente che altrove la funzione di stimolatore degli indecisi, di sprone per gli sfiduciati (già propria di *Juan* in *LMA*) perché ora la guerra, che non ammette tregue, gli impone questo ruolo, come impone moralmente ad Hernández un impegno frenetico, tale da compromettere seriamente la sua salute. In *PM* vi è il recupero d'un altro personaggio: *Eterno*, l'anziano, saggio cieco che vede le cose più chiaramente che certi suoi compaesani (« Mis ojos que lo ven todo / a pesar de no ver nada »⁴¹) richiama subito alla mente l'anziano *refugiado* dell'omonimo quadro unico, come lui di sentimenti repubblicani, nemico dei codardi e di coloro che si preoccupano solo del quieto vivere, mentre la nazione è in preda alla guerra civile. Come *el refugiado*, inoltre, *Eterno* ripropone il problema della giustizia che ora si arricchisce d'un nuovo motivo: il castigo da infliggere al povero che ha approfittato della guerra per arricchire. Oggi — egli afferma — « es hora de acabar / con los ricos de la rama / de siempre ilustres y ricos / », ma arriverà anche l'ora « del inmediato mañana / cuando se dé muerte al pobre / tan deshonra de su casta, / que fue rico en cuanto pudo / a costa de sangre y lágrimas »⁴². *Eterno*, dal nome allusivo, è ben più d'un personaggio: esprime il pensiero e le speranze di Hernández⁴³, ma soprattutto è l'incarnazione di un ideale, è la fede incrollabile nel riscatto dei poveri e nella loro vittoria finale contro ogni sopruso. Fin dalla prima scena del dramma egli proclama:

⁴¹ Ivi, p. 835. Il tema del « cieco veggente », non certo nuovo nella letteratura (basterebbe pensare al cieco esemplare del *Lazarillo*), ritorna nel dramma *Llegada de los dioses* di Buero Vallejo, rappresentato per la prima volta nel 1971. La cecità del protagonista è psicologica, ma, osserva Ignacio Elizalde, tutta la tragedia ruota « Sobre esta gran paradoja: el mundo que ve un ciego, y no lo ven los demás, la realidad observada por un invidente y que se escapa a los videntes ... » (cf. I. Elizalde, *Temas y tendencias del teatro actual*. Madrid, Editorial Planeta, Universidad de Deusto, 1977, p. 193).

⁴² Cf. O.C., p. 839.

⁴³ Nel *Pedro López García* di Aub, (ove il protagonista, come in *PM*, è un pastore di nome appunto Pedro) Angel A. Borrás segnala la presenza di personaggi allegorici. « Lo interesante de estos personajes alegóricos — egli sottolinea — es que son los responsables de transmitir el mensaje del autor al lector o al espectador; no son ajenos al drama sino que se integran a él formando parte de su desarrollo ». (cf. A. A. Borrás, op. cit., p. 45). Considerando la funzione di *Eterno* in *PM*, l'osservazione di Borrás appare calzante anche per l'opera di Hernández.

Creo en la fuerza del pobre,
creo en la tierra que labra
y en la victoria del trigo
que ha de cubrirla mañana,
cuando de la tierra sea
dueño aquel que la trabaja⁴⁴.

e poiché rappresenta l'ideale è inevitabile che si scontri con tutti coloro che, su un gradino più basso, rappresentano la realtà di ogni giorno. Dopo il suo intervento, con cui si apre il dramma e di cui si è trascritta una parte, così lo apostrofa il secondo vecchio:

Eterno, tú hablas del mundo,
cuando de sus hombres hablas,
como si no conocieras
la debilidad humana⁴⁵.

Ed *Eterno*, confermando il suo ruolo, prontamente replica:

Por experiencia te digo,
y además por esperanza,
que llega al trabajador
el tiempo de ver su espalda
libre de la dura sombra
que los amos le arrojaban⁴⁶.

Il contrasto insanabile tra ideale e realtà costituisce uno dei motivi di fondo dell'intero dramma: come ad *Eterno* si oppone il gruppo di vecchi e vecchie del villaggio, paghi della quotidiana realtà in cui sono immersi e che accettano passivamente, così a *Pedro*, che è un idealista come *Eterno* e come lui crede in un futuro migliore per i poveri, si oppongono la madre, la sorella e la fidanzata, che non vorrebbero che partisse per la guerra⁴⁷ (riappare qui un tema « negativo » dell'Hernández di questi anni, già emerso ne *El hombrecito*⁴⁸). E ancora, nel secondo e terzo atto, al gruppo degli *indeseables* e dei *cobardes*, che spesso

⁴⁴ Si noti l'anafora presente nei primi due versi, che forse non casualmente riproduce la nota formula del Credo cristiano. Il concetto che la terra debba appartenere a chi la lavora è più volte ribadito da *Juan*, protagonista di *LMA*. Ad es. in questi versi: « Nadie merece ser dueño/ de hacienda que no cultiva,/ en carne y en alma viva/ con noble intención y empeño ». (cf. O.C., p. 763).

⁴⁵ Ivi, p. 837.

⁴⁶ Ivi.

⁴⁷ Ivi, pp. 845-51.

⁴⁸ Ivi, pp. 816 e ss.

manifestano schietti sentimenti umani largamente comprensibili, quali la paura del nemico che si avvicina con i carri armati⁴⁹ o quella di essere sepolti lontano da casa⁵⁰, si contrappongono il *Cubano*, *José*, *Pedro*, il *Comandante*, autentici cavalieri dell'ideale, senza macchia e senza paura, disposti alle imprese più incredibili, sempre pronti al sacrificio di se stessi, incrollabili nella fede della vittoria finale, a dispetto della realtà che essi quotidianamente toccano con mano, della netta superiorità dell'armamento nemico.

Las fuerzas del enemigo
son poderosas y vastas.
Tienen ametralladoras,
cañones, moros, metralla,
aviación, tanques, morteros,
caballería y granadas⁵¹.

E di quali mezzi dispongono i repubblicani? Di « Un cañón que no dispara, / dos morteros que lo mismo / y cuatro bombas que nada »⁵². I fini propagandistici dell'opera inducono dunque Hernández a censurare certi personaggi generici, talvolta rei soltanto di esprimere sentimenti umani e ad esaltarne altri ben definiti, quali appunto *José* o *Pedro*, che finiscono con l'acquistare sovente le caratteristiche, poco credibili, del superuomo, per cui *Pedro* può, ad es., prorompere in versi di questo tipo:

Con ocho bombas que tengo
metidas en esta faja,
un fusil y un corraje
con un puñado de balas,
me comprometo a dejar
dos batallones de Africa
mordiéndolo el barro en las lomas
que ante nosotros se alzan⁵³.

Fra le novità di spicco di *PM*, attribuite dall'Innocenti alla « recente esperienza che il poeta aveva fatto del teatro russo »⁵⁴, vanno

⁴⁹ Ivi, pp. 896 e 901-2.

⁵⁰ Ivi, p. 880.

⁵¹ Ivi, p. 881.

⁵² Ivi, p. 882.

⁵³ Ivi, p. 885.

⁵⁴ Cf. R. Innocenti, op. cit., p. 162.



annoverate, secondo la studiosa, « una più accentuata corallità e quindi il prevalere di gruppi tipizzati in scene di massa (*dinamiteros, fusileros, indeseables, cobardes*, ecc. oppure *viejos, viejas, novias, madres*, ecc.) sul dialogo dei personaggi emergenti, delle individualità protagoniste; una tecnica cinematografica⁵⁵ che sposta rapidamente l'obbiettivo su vari punti del fronte in modo da dare l'idea di un grande affresco epico; soprattutto, la presenza di più numerose e particolareggiate didascalie che danno precise indicazioni di messa in scena, di tecnica del suono e delle luci »⁵⁶. Il riferimento alla « portentosa scenotecnica sovietica » e ai grandi registi russi, in particolare a Tairov, cui si deve « il tentativo di fusione del teatro col cinematografo e con la radio »⁵⁷ è, come ciascuno vede, tutt'altro che immotivato. Va tenuto presente, tuttavia, quanto l'Innocenti stessa dichiara e che cioè non si conoscono « quali drammi Hernández abbia visto rappresentare a Mosca e a Leningrado »⁵⁸ e che l'effettiva « più accentuata corallità » e « il prevalere di gruppi tipizzati in scene di massa » in *PM* si possono giustificare anche con il rafforzarsi di tendenze già presenti in precedenti opere dell'Hernández. In *LHP*, ad es. (che l'Innocenti non esamina nel suo stimolante lavoro) i minatori, le loro spose, le *guardias civiles*, i vendemmiatori e le vendemmiatrici, pur intervenendo quasi sempre individualmente, non hanno una precisa identità⁵⁹, tanto che vengono indicati con un ordinale (*minero 1^a, mujer 1^o*, ecc.) appunto perché si mira alla loro tipizzazione; talvolta, quasi a sottolineare questa loro caratteristica, si esprimono o cantano in coro⁶⁰, proprio come avviene in *PM*, ove però il fenomeno ha maggior rilievo⁶¹. La tecnica della tipizzazione è adottata anche nei quattro quadri unici di *Teatro en la guerra*, ove non compaiono mai personaggi ben definiti come in *LMA*, ma

⁵⁵ Nella didascalia dell'ultima scena, Hernández fa un esplicito riferimento a tale tecnica (cf. *O.C.*, p. 927).

⁵⁶ Cf. R. Innocenti, op. cit., p. 162.

⁵⁷ Ivi, pp. 162-63, ove l'Innocenti cita a sua volta da E. Lo Gatto, *Il teatro russo*, Garzanti, Milano, 1944, 2^o ed., p. 298.

⁵⁸ Ivi, p. 162.

⁵⁹ A proposito di teatro educativo o politico Alessandro Fersen nota, nel suo saggio *Il teatro, dopo* (Roma-Bari, Laterza, 1980), che « il personaggio ... perde il suo spessore individuale: si riduce a un esempio ». (p. 30).

⁶⁰ Cf. *O.C.*, pp. 641 e 637-38. Circa la tendenza alla corallità in *LHP*, si veda il mio lavoro *Su Los hijos de la piedra, dramma di M. Hernández* in « *Rivista di Letterature Moderne e Comparate* ». Firenze, Sansoni, Sett. 1980, p. 230.

⁶¹ Si vedano, ad es., nelle *O.C.*, le pp. 841-42-43-44-54-56-57 e passim.

solo *deslenguadas* o *sentados* (anch'essi indicati con numeri ⁶²), accanto a generici figli, madri, combattenti o rifugiati.

PM ha una peculiare caratteristica, che lo distingue da tutte le maggiori opere teatrali di Hernández: mentre cioè l'*auto* è riconducibile a modelli calderoniani ed *LHP* e *LMA* sono, in parte, ascrivibili ad ancor più chiare fonti lopiiane ⁶³, per *PM* non è stato identificato alcun modello, per il fatto che probabilmente non ne esiste alcuno ⁶⁴: il che testimonia nell'autore il conseguimento d'una piena autonomia, mentre incalzano avvenimenti bellici che lo coinvolgono profondamente e gli forniscono materiale abbondante e di prima mano. Anche quando scrive *LHP*, l'autore si ispira ad avvenimenti contemporanei (la rivolta dei minatori asturiani del '34), ma di cui non è stato diretto testimone; le stesse lotte sociali che risuonano in *LMA*, pur coinvolgendo Hernández nella sua qualità di proletario, non hanno — e non avrebbero potuto avere — l'impatto che sul suo animo ebbe la lunga e dolorosa vicenda bellica. Probabilmente fu la drammatica novità della materia, con le sue laceranti implicazioni, che indusse l'Hernández a rinunciare per *PM* ad ogni possibile modello ⁶⁵. La novità della trama e della

⁶² Ivi, pp. 809 e ss., nonché 827 e ss.

⁶³ In rapporto alle influenze calderoniane presenti nell'*auto* si veda il mio lavoro già citato *Note sull'auto sacramental* ..., p. 286, nonché la bibliografia cui si fa riferimento nella nota ¹¹ della stessa pagina. Circa le fonti lopiiane si veda, per *LHP*, il mio lavoro già citato alla p. 227, nonché, per *LMA*, il recentissimo mio saggio *Il secondo dramma sociale di Miguel Hernández: «El labrador de más aire»* in «Studi di letteratura ispanica 80» (*L'officina dei poeti*, a cura di Giovanni Caravaggi). L'Aquila, Japadre ed., 1981, pp. 31-47, con i relativi riferimenti bibliografici.

⁶⁴ F. Delay scrive che Hernández «Para llegar a ser un dramaturgo tuvo necesidad de modelos literarios — Calderón, Lope de Vega — hasta que la realidad se convirtió en su modelo y escribió su obra maestra». (cf. F. Delay, op. cit., p. 135). Che *PM* sia il capolavoro di Hernández è opinione discutibile. Personalmente ritengo che le doti drammatiche dell'autore brillino soprattutto in *LMA*. Dello stesso parere è Dario Puccini in op. cit., p. 70, mentre F. Ruiz Ramón, che dà del teatro di Hernández un giudizio complessivamente negativo, ha parole di elogio solo per *LMA* (cfr. op. cit., p. 312).

⁶⁵ F. Delay nota che la rapida stesura del dramma sembra dimostrare nell'autore «que el tema lo lleva tan adentro que sólo tiene que «traducir» para todos la aventura vibrante y ejemplar de este pastor convertido en soldado que tanto se le parece». (cf. F. Delay, op. cit., p. 131). È evidente che il tema di *PM* trovava profondi echi in Hernández, il che rafforza l'ipotesi della superfluità d'un modello letterario. Non è vero, invece, che Hernández abbia composto *de un tirón* il suo ultimo dramma, come la Delay scrive poche righe più sotto, dato che esso

maggior parte dei luoghi che le fanno da sfondo non impedisce tuttavia che il primo atto e parte dell'ultimo si svolgano in ambiente contadino, tradizionale nel teatro di Hernández, dominato però qui da una atmosfera di guerra onnipresente, nettamente diversa, quindi, da quella che si respira in *LHP* o in *LMA*.

Al dialogo che, come giustamente è stato osservato, «molto raramente si riduce alla semplice comunicazione: la posta in gioco è molto più vitale, perchè si tratta di esercitare un'influenza su colui al quale è rivolto il discorso» ⁶⁶, dobbiamo ora rivolgere l'attenzione. Va detto subito che certi interventi di *Eterno*, di *Pedro* o del *Cubano* svolgono appunto la funzione cui si è appena fatto cenno: vogliono influenzare il potenziale spettatore, comunicandogli il punto di vista del proletariato, che è anche, ovviamente, quello dell'autore ⁶⁷. Si considerino, ad es., alcuni significativi versi che *Eterno* pronuncia nell'avvio del primo atto:

Los ricos contra los pobres
traidoramente se lanzan
tras de cuatro generales,
traidores de pura raza,
temerosos de perder
las rentas y las espadas,
unas ganadas a robos,
otras a traición ganadas ⁶⁸.

o quelli che, nello stesso atto, pronuncia *Pedro*, conversando con la madre:

Hay muchas malas personas
dentro de nuestra nación.
.....
Son los que han sido los amos
del pastor y del gañán,
con quienes acabarán
si con ellos no acabamos ⁶⁹.

non fu interamente scritto a Cox nel 1938, ma il solo ultimato, come si è già avuto modo di dire (si veda la nota ³⁶).

⁶⁶ Cf. G. Bettetini-M. de Marinis, *Teatro e comunicazione*. Rimini-Firenze, Guaraldi, 1977, p. 44. La citazione è tratta da R. Ingarden, *Les fonctions du langage au théâtre*, «Poétique», 8, 1971, p. 535.

⁶⁷ Sempre a proposito del teatro politico Fersen afferma che «Tutto in scena viene predisposto per guadagnare lo spettatore a una tesi ... L'attore diventa il tramite fra un programma politico-sociale e una collettività da convincere.» (cf. A. Fersen, op. cit., p. 30).

⁶⁸ Cf. *O.C.*, p. 836.

⁶⁹ Ivi, p. 847.

o infine quelli che il *Cubano* rivolge, nel secondo atto, ad un nemico d'una vicina trincea:

Defendemos los de aquí
aquellos que no defiendes:
la tierra del que trabaja
y el pan del que lo merece.
Los de aquí somos los pobres
y los ricos los de enfrente,
y tú te vas con los ricos,
que hacen de tu sangre leche
para amamantarse ellos,
esclavizarte y crecerse⁷⁰.

La passione politica è tale che in certi luoghi il linguaggio scade nella scurrilità⁷¹. Quando introduce i primi termini triviali, l'autore, conscio della caduta di tono, invita prontamente *José*, attraverso l'intervento del *Cubano*, a polemizzare con il nemico «... como nos conviene: / con la verdad en la boca, / que es como mejor se vence», tralasciando « Los insultos y las frases / de gran calibre ... »⁷², ma resta il fatto della convivenza, per la prima volta nel teatro di Hernández, di un linguaggio volgare accanto a quello letterario, che se spesso assume, com'era da attendersi considerando il destinatario dell'opera, moduli popolari e persino colloquiali⁷³, non per questo disprezza preziosismi⁷⁴, concettismi

⁷⁰ Ivi, p. 866.

⁷¹ Ivi, pp. 864-82-85 e 928.

⁷² Ivi, p. 865. In questo desiderio di polemizzare e discutere con il nemico, che sottintende quello di discutere con il pubblico, si può ravvisare un altro elemento di coincidenza con il teatro brechtiano. In rapporto alle novità che il moderno teatro epico introduce, Brecht sottolinea che in esso « si è creata la possibilità di discutere, ed essendo lo spettatore messo in grado, non già di provare delle emozioni, ma di dover per così dire dare il proprio voto, non già di identificarsi, ma di prendere posizione, si è dato inizio così a una trasformazione che trascende di gran lunga la sfera formale e che incomincia infine a considerare la funzione vera e propria del teatro, la sua funzione sociale ». (cf. B. Brecht, op. cit., p. 16).

⁷³ Come es. di linguaggio popolare, valgano alcuni degli agili versi, con ritornello, che *Pedro* pronuncia nella prima scena del secondo atto, mentre un compagno pizzica la chitarra:

Ante la vida, sereno,
y ante la muerte, mayor;
si me matan, bueno:
si vivo, mejor.
.....

(cf. *O.C.*, pp. 860-61).

e, sul piano più strettamente formale, anafore, epanadiplosi e, in genere, forme iterate, da sempre predilette da Hernández. Un esempio tra i molti che si potrebbero fare: alcuni versi, ispirati alla morte, tema caro ad Hernández, con i quali il *fusilero* 1° si rivolge al *Cubano*:

¿Quién no la conoce, hoy, quién?
Ante ella pienso tranquilo:
si mi vida está en un hilo,
tengo que bordarla bien.
Y con ese hilo la bordo
lo mejor que alcanzo y quiero,
pastor y dinamitero
ante el morir mudo y sordo⁷⁵.

Insieme all'epanadiplosi del primo verso, un sottile concettismo: la vita legata ad un filo richiama l'idea dell'esistenza da ben ricamare. Non si dimentichi, del resto, che Hernández fu un vivo ammiratore di Góngora, sulla cui scia compose le ardite ottave di *Perito en lunas*, autentico apprendistato per il giovanissimo poeta.

Neppure il tono retorico, già presente come si è visto nei quadri unici di *Teatro en la guerra*, manca in PM, opera tutta tesa ad esaltare il valore del soldato repubblicano. Lo possiamo cogliere in certe parole che il *dinamitero* 3°, ferito a morte, rivolge a *Pedro* («¡Que nuestra aldea se llame / la aldea de los valientes! »⁷⁶), in vari interventi del *Comandante* (« Compañeros, necesito / hombres de tanta madera / que, al entrar en la trinchera, / queden como de granito / de la más noble cantera »⁷⁷), o in certi versi che pronuncia la *Voz del poeta* a conclusione del dramma (« Escoged bien la piedra para grabar los nombres, / la eternidad, los rasgos, la vida, la figura / de la definitiva materia de estos hombres, / hasta volverla carne de siglos y hermosura »⁷⁸). È retorico anche il gesto di *Pedro* (che come ogni oggetto o avvenimento che si vede sulla scena intende certamente lanciare un messaggio) allorché innalza sulla trincea il cadavere del *Comandante*. Ed infatti nella sottostante didascalia si

⁷⁴ A questo proposito si considerino i due versi che *Pedro* pronuncia innanzi al corpo del *Dinamitero* 3°, che è appena spirato: « Cuando despunte la luna / parecerá de cristal » (Ivi, p. 863), che mettono in rilievo la tendenza, sempre presente in Hernández, ad impreziosire ogni cosa, anche un corpo morto.

⁷⁵ Ivi, pp. 861-62.

⁷⁶ Ivi, p. 863.

⁷⁷ Ivi, p. 872.

⁷⁸ Ivi, p. 929.

sottolineano gli effetti di quel gesto: « Todos los grupos van pasando, de un estado de fatalismo, indecisión y cobardía, a un estado de exaltación heroica »⁷⁹, ma naturalmente il messaggio è destinato al potenziale spettatore.

Già che si parla di messaggi e quindi di linguaggi, sarà opportuno estendere il discorso ad altri mezzi espressivi presenti in *PM*. Si è appena fatto cenno ad una didascalia: l'Innocenti, come si è visto, avverte in *PM*, rispetto alle opere precedenti, « la presenza di più numerose e particolareggiate didascalie che danno precise indicazioni di messa in scena, di tecnica del suono e delle luci »⁸⁰. In realtà solo in *LMA*, come ho già fatto notare⁸¹, Hernández riduce all'essenziale le didascalie, « numerose e particolareggiate » nell'*auto* e in *LHP* (si consideri che una sola didascalia di quest'ultimo dramma, quella che precede la terza scena, *Fase Interior*, del secondo atto, consta di ben 15 righe)⁸². In *PM* piuttosto, accanto al carattere più tecnico che esse assumono (l'Innocenti fa notare, ad es., che « in questo lavoro ... per la prima volta viene utilizzato il proiettore »)⁸³, mi pare vada sottolineata la loro particolare funzione espressiva. Si consideri, ad es., la didascalia posta a conclusione della scena in cui madre, sorella e fidanzata hanno cercato di dissuadere *Pedro* dal partire per il fronte: « La madre y la hermana abrazan a Pedro, que queda como prisionero »⁸⁴. L'atteggiamento che si suggerisce agli attori deve ovviamente comunicare qualcosa al pubblico: qui lo stato di deplorabile prigionia morale in cui viene a trovarsi *Pedro* nel momento in cui sembra accettare i consigli delle donne che gli stanno attorno⁸⁵.

⁷⁹ Ivi, p. 900.

⁸⁰ Cfr. R. Innocenti, op. cit., p. 162.

⁸¹ Si veda il già citato mio lavoro su *LMA*, alla p. 19.

⁸² Cfr. *O.C.*, p. 635.

⁸³ Cfr. R. Innocenti, op. cit., p. 162. La studiosa si riferisce al terzo quadro dell'ultimo atto, che porta questa didascalia: « El mapa de España, proyectado en rojo y negro. El color rojo avanzará agresivamente sobre el negro hasta desterrarlo, en el curso de la escena... » (cfr. *O.C.*, p. 927). Circa le proiezioni, Brecht osserva che esse « non sono affatto un espediente meccanico nel senso di un complemento...; per lo spettatore non hanno valore accessorio, ma di paragone: escludono un'immedesimazione totale da parte sua, interrompono una sua partecipazione meccanica... costituiscono una parte organica dell'opera d'arte » (cfr. B. Brecht, op. cit., p. 28).

⁸⁴ Cfr. *O.C.*, p. 851.

⁸⁵ Non è forse privo d'interesse notare che in tutta l'opera di Hernández, che pure fu sensibile e delicato celebratore della figura della madre e della sposa, serpeggia una sottile vena antifemminista. In *PM*, ad es., il *Comandante* elogia

Altrettanto chiaro è il messaggio che intende lanciare la didascalia con cui si chiude il secondo atto. È in scena la madre impazzita per la morte del figlio giovanissimo, vittima d'un bombardamento in un quartiere di Madrid. Nelle due scene precedenti essa ha continuato il suo patetico lamento (« Mi casa ya no es mi casa / ni es sombra suya ni es ella. / Mi casa es el aposento / de las ruinas y las penas »)⁸⁶, incurante di quanto va dicendo il *grupo de indeseables*. Sul suo capo passa uno stormo di bombardieri (nella relativa didascalia si fa nuovamente riferimento al proiettore)⁸⁷, al cui indirizzo la madre rivolge imprecazioni e minacce (« ¡No pasaréis, asesinos! / ... Venid, que ya os esperamos / en una rabiosa espera! »)⁸⁸; quindi essa (è il testo della didascalia che ci interessa) « Se yergue vibrante sobre las ruinas de su casa, y de las mismas ruinas surge un grupo de sombras de mujeres, que forman un muro impenetrable ante los campos de Madrid »⁸⁹. Il suggestivo, impenetrabile muro d'ombra ha evidentemente una chiara funzione: comunicare visivamente al potenziale pubblico che la capitale non cadrà in mano al nemico, al quale, tra l'altro, non si riconosce alcuna qualità, né si dà mai un volto o un nome preciso, con chiaro intento distruttivo⁹⁰.

Pedro per il suo coraggio in questi termini: « Hazañas son de varón / las tuyas: no de mujer, / como algunas otras son » (Ivi, p. 872). Più avanti *Pedro*, nell'incitare i compagni alla lotta prorompe in questi versi: « Hemos de vencer: vencer/, y vengar al Comandante,/ siempre mirando adelante,/ no atrás como la mujer » (Ivi, p. 899).

⁸⁶ Ivi, p. 874. A proposito di questi versi e dei sei che seguono, Puccini ha scritto che « ... nel lamento d'una madre sul cadavere del suo bambino, morto sotto un bombardamento a Madrid, Hernández (che ancora non ha sperimentato su di sé questo dolore) mirabilmente prefigura la sua angoscia e anticipa parole e modi che rivivranno nel *Cancionero y romancero de ausencias...* » (cfr. D. Puccini, op. cit., p. 107). L'osservazione, precisa e puntuale, merita d'essere integrata con l'indicazione dei componimenti ove ritorna il motivo della casa che « ya no es mi casa », vale a dire il 57 e l'87 (quest'ultimo riproduce integralmente alcuni versi del primo), con varianti che ci testimoniano lo strazio del poeta per la morte del figlio (« ... la casa no es, / no puede ser, otra cosa / que un ataúd con ventanas », « Mi casa va siendo un hoyo », « Mi casa es un ataúd », cfr. *O.C.*, pp. 382-83 e 394-95).

⁸⁷ Ivi, p. 878.

⁸⁸ Ivi.

⁸⁹ Ivi.

⁹⁰ Si veda ad es. la scena del secondo atto, in cui il nemico, che intrattiene un lungo colloquio con *José*, è designato con il termine *Voz* (Ivi, pp. 864-68) o il racconto che fa, l'*Evadido* ravveduto, degli ultimi istanti di vita del *Comandante*, in cui si sottolinea che costui, poco prima di essere fucilato dal nemico,

Anche il suono e le luci, che l'Innocenti, come si ricorderà, mette opportunamente in rapporto al teatro russo, spesso sono chiamati ad esplicare in *PM* la funzione di mezzi espressivi. Nella didascalia appena menzionata, in cui ci si serve del proiettore per costruire l'immagine dei bombardieri, si accenna a « retumbos de explosiones »⁹¹. Alla fine del primo quadro dell'atto primo, per dar la viva sensazione dell'imbrunire, in cui i pastori ritornano agli ovili, non si suggerisce solo l'ovvio espediente dell'oscuramento delle luci, ma tutta una serie di suoni ben precisi: « En el silencio arrecia una música de balidos, tonadas, esquilas y silencio »⁹². Le luci, a volte, assumono un valore simbolico⁹³: quando, nel primo atto, compare in scena il *grupo de mozos* che dovrà partire con *Pedro* per il fronte, « El alba — avverte la didascalia — se enciende más con ellos »⁹⁴; quando poi s'avviano, « A todos los empapa el resplandor del amanecer », sottolinea la didascalia successiva⁹⁵. Dello stesso espediente luminoso ci si avvale per dar risalto agli atti di coraggio dei soldati repubblicani: « El sol da sobre los hombres, la ciudad, los fusiles y las cosas, haciéndolos alumbrar, como si tuvieran luz propia », mentre, in logica relazione, la didascalia mette in rilievo che « El estruendo enemigo disminuye ruido y dominado »⁹⁶.

Nell'ambito dei vari codici teatrali, dobbiamo fare qualche cenno agli oggetti introdotti in scena, che, al pari di suoni, luci, costumi ecc. hanno una loro funzione espressiva o connotativa, comunque essenzia-

getta « ... su mecha/ de fumador a la cara/ sin rostro de aquella piara/ de asesinos africanos » (ivi, p. 894).

⁹¹ Ivi, p. 878.

⁹² Ivi, p. 845.

⁹³ « La luce, sia nei suoi valori di intensità che in quelli coloristici (e del resto luce e colore non sono se non astrattamente scindibili) ha assunto nella nostra e in quasi tutte le altre civiltà forti significati simbolici, anche se fra loro estremamente diversi.

Sfruttando queste abbastanza solide convenzioni, la luce viene di frequente utilizzata nel teatro per rappresentare situazioni e stati d'animo, o anche per indurre delle attese su sviluppi futuri, e svolge quindi un ruolo abbastanza simile a quello della musica » (cfr. C. Molinari/V. Ottolenghi, *Leggere il teatro (Un manuale per l'analisi del fatto teatrale)*. Firenze, Vallecchi, 1979, pp. 78-9). La luce costituirebbe, addirittura, il simbolo più importante nel teatro di Buero Vallejo (cf. I. Elizalde, op. cit., p. 178, ove il critico fa riferimento ad un giudizio di José Ramón Cortina, autore del saggio *El arte dramático de Antonio Buero Vallejo*).

⁹⁴ Ivi, p. 854.

⁹⁵ Ivi.

⁹⁶ Ivi, p. 904.

le⁹⁷. Così la *caracola* e il foglio arrotolato che compaiono nella seconda scena del primo atto servono a identificare chiaramente il banditore, che di quegli oggetti si servirà⁹⁸; i pezzi di mitragliatrice che *Pedro* porta sulle spalle al rientro da un'azione contro una postazione nemica, esprimono, evidentemente, il successo conseguito⁹⁹; le lettere, infine, che certi soldati sono intenti a scrivere, i fucili e le mitragliatrici che altri puliscono, le carte con cui altri ancora giocano, vogliono suggerire la particolare atmosfera che si respira nel cortile d'una caserma in un momento di pausa tra un combattimento e l'altro¹⁰⁰.

Il tema della morte — di cui mi sono già occupato nei precedenti lavori dedicati al teatro di Hernández¹⁰¹ — acquista in *PM* una nuova dimensione. La cosa, in fondo, è logica se si considera che le tragiche vicende della guerra misero il poeta a contatto quotidiano con la dura esperienza della morte, che finisce con il diventare — per un combattente — avvenimento tristemente noto, quasi familiare. È appunto quanto sottolinea il *fusilero* 1°, quasi all'inizio del secondo atto, replicando al *Cubano*:

Pedro no sabe lo que es
la muerte:
pero lo sé desde el día
que aquí he clavado los pies.
Era una cosa lejana
la muerte, y era una cosa,
si por la tarde borrosa,
borrosa por la mañana.
Borrosa y desconocida,
para mi vida de oveja,
igual que una lumbre vieja

⁹⁷ In rapporto ad una scena del suo dramma *La Madre*, Brecht sottolinea l'importanza di certi oggetti che vi compaiono: « Nelle poche indicazioni che — tale scena — dava di mobili, porte, ecc., si limitava ad indicare oggetti che avevano una parte nell'azione, ossia degli oggetti senza i quali l'azione o non si svolgerebbe, o si svolgerebbe altrimenti » (cfr. B. Brecht, op. cit., p. 27).

⁹⁸ Cfr. *O.C.*, pp. 840-41.

⁹⁹ Ivi, p. 871.

¹⁰⁰ Ivi, p. 905. A questo proposito la Delay mette in rilievo che quando *Pedro* ritorna al suo paese « va cargado de objetos que hablan mejor que las palabras de los desaparecidos: relojes, pañuelos, cartas, fotografías de los que murieron » (cfr. F. Delay, op. cit., p. 134).

¹⁰¹ In rapporto ai tre citati lavori sull'*auto*, su *LHP* e su *LMA*, si vedano rispettivamente le pp. 290-91, 228-30 e 20-21.

la muerte no daba vida.
 Hoy la muerte es otra cosa:
 rejuvenecida y pura,
 asoma su dentadura
 de bayoneta celosa.
 ¿Quién no la conoce, hoy, quién? ¹⁰²

Gli elogi si intrecciano ad una sottile, ma chiara accusa: la morte, in seguito agli eventi bellici, ha assunto un aspetto seducente, è *rejuvenecida y pura*, ma per tanti giovani combattenti non è più *borrosa y desconocida*, come dovrebbe essere alla loro età: è un atto di accusa alla guerra, dispensatrice di morte, accentuato dall'epanadiplosi dell'ultimo verso. I versi che seguono, esaminati più su (« Ante ella pienso tranquilo: / si mi vida está en un hilo, ... »), attenuano in qualche modo la condanna, come certi che precedono e forse rappresentano una correzione di rotta in un'opera che ha il chiaro scopo di incitare i combattenti, ma l'atto d'accusa resta. Siamo in presenza di uno dei non infrequenti sfoghi di Hernández contro la guerra ¹⁰³; più innanzi, per bocca del *Fusilero* 1°, il poeta noterà amaramente che « Sin hijos, un mar de madres / se van vistiendo de sombra », al che il *Fusilero* 2° proclamerà « Yo no me quiero morir » e il *Fusilero* 3° pronuncerà, subito dopo, parole ambigue di apparente, vaga condanna:

¡Qué grande muerte y qué loca
 la muerte que nos espera,
 tal vez, antes de la aurora! ¹⁰⁴.

All'immagine della *muerte rejuvenecida* ritorna *Pedro* nel suo lungo intervento dell'atto quarto, in cui insieme si giustifica il titolo dell'opera e si ribadisce una visione spavalda della morte ¹⁰⁵. Anche il *Cubano* ha affermato spavalidamente, in versi precedenti, che « Para afirmarse en la vida / hay que conocer la muerte » ¹⁰⁶, ma ciononostante, per le ragioni dette, il concetto della morte resta, in *PM*, piuttosto ambiguo ¹⁰⁷.

¹⁰² Cfr. *O.C.*, p. 861.

¹⁰³ Se ne è messo in rilievo uno ne *El hombrecito*; un altro si ritrova ad es. nel componimento 93 del *Cancionero y romancero de ausencias*, caratterizzato dal ritornello « ¿Y la juventud? / En el ataúd » (Ivi, p. 399).

¹⁰⁴ Ivi, p. 895.

¹⁰⁵ Ivi, pp. 909-10.

¹⁰⁶ Ivi, p. 862.

¹⁰⁷ Manuel Durán, nel suo lavoro *Miguel Hernández, barro y luz* (vedasi

In *PM* Hernández introduce interi componimenti già pubblicati autonomamente, similmente a quanto ha già fatto altrove ¹⁰⁸. Così i versi che il *soldado* 1° pronuncia a p. 913 delle *O.C.* (« De mis hombros descende, / codorniz de metal ... ») e che si concludono con quelli pronunciati dalla *Voz general* a pag. 916, corrispondono, con una piccola aggiunta e minime varianti, al componimento *Canción de la ametralladora*, raccolto in *Otros Poemas* ¹⁰⁹; addirittura la *canción* del primo atto « Déjame que me vaya, / madre, a la guerra ... » ¹¹⁰ è perfettamente identica a quella corrispondente al componimento 91 della raccolta *Cancionero y romancero de ausencias* ¹¹¹.

Se, dunque, si considera che in *PM* ritornano temi (ad es. quello della giustizia), caratteristiche stilistiche (ad es. varie forme d'iterazione), tecniche letterarie (ad es. i cori) e persino personaggi già utilizzati o abbozzati altrove (ad es. il Pastore, *refugiado* / *Eterno*), si dovrà riconoscere che esso, pur offrendo vari elementi innovativi, sia sul piano contenutistico che in rapporto alla tecnica scenica, rappresenta la continuità nel teatro di Hernández, che ha una chiara impronta unitaria ed evidenti agganci con l'opera strettamente poetica. Appare perciò realista,

il più volte citato volume miscelaneo *En torno a Miguel Hernández* osserva che « La prisa es uno de los temas del poeta. Es ella la que organiza y organiza la angustia. Y, por encima de ella, la ambigüedad: el poeta debe ver y sentir claramente; pero su mensaje debe ser complejo y ambiguo: porque así es la realidad que él refleja; ... la prisa y la ambigüedad son dos notas muy características de nuestro siglo... » (p. 45).

¹⁰⁸ Si veda, a questo proposito, la nota 15 a p. 287 del mio lavoro sull'*auto*. Forse in *PM* il procedimento fu inverso; resta comunque il fatto della doppia utilizzazione.

¹⁰⁹ Cfr. *O.C.*, pp. 353-55. Le varianti in *PM* sono le seguenti: *pico* in luogo di *lomo* (v. 5; i versi non sono numerati in *O.C.* e quindi il lettore interessato dovrà pazientemente numerarseli); *disparar/además* (v. 18); segue l'aggiunta di due versi: « y la mano precisa/esgrimir, además » (vv. 19-20); *la carne/al acecho* (vv. 27/25); *del/y al* (vv. 28-26); *Voraz/veraz* (vv. 30-28); *llega/acaba* (vv. 35-33). I due testi constano rispettivamente di 86 e 84 versi. La *Canción de la ametralladora*, pubblicata il 12 dicembre 1937 (cfr. il lavoro di Serge Salauin, *Miguel Hernández: individualidad y colectividad*, nel cit. *En torno...*, p. 198), mentre, come sappiamo, il poeta stava lavorando a *PM*, dovrebbe essere stata, a lume di logica, successivamente utilizzata nel dramma, senza che si possa escludere del tutto il procedimento inverso.

¹¹⁰ Cfr. *O.C.*, pp. 854-55.

¹¹¹ Ivi, pp. 396-97. Sull'argomento si veda anche il cit. lavoro di D. Puccini, alle pp. 104-8.

oltre che suggestiva ed efficace, l'immagine che la Delay suggerisce per sottolineare il filo ininterrotto che, attraverso tutta l'opera teatrale di Hernández, corre dall'*auto* a *PM*: « El follaje es diferente pero la estructura del árbol la misma »¹¹².

Lucio Basalisco

¹¹² Cfr. F. Delay, op. cit., p. 135.

INTRODUZIONE BIBLIOGRAFICA ALL' « ARTE DE FURTAR »

PREMESSA

L'*Arte de Furtar* rappresenta un caso unico nella letteratura portoghese. Opera non esattamente inquadrabile in un genere, ritratto di una epoca, satira sottile ai costumi imperanti, ha suscitato sempre vivo interesse e ha riscosso, nel corso dei secoli, un grande successo ad ogni riedizione.

Publicata fra il 1743 e il 1744, sebbene il frontespizio della prima edizione rechi la data 1652, fu attribuita a P. António Vieira. Nello stesso 1744 si iniziarono le polemiche intorno a questa attribuzione, senza che finora si sia giunti a una individuazione certa dell'Autore.

L'idea di pubblicarne una traduzione in italiano mi ha indotto a un confronto fra le edizioni disponibili; ed è apparsa subito difficile la scelta di un unico testo affidante. La variante, a prima vista minime e di scarso interesse filologico, appaiono invece numerose all'analisi puntuale e minuta: la necessità di individuare la *editio princeps* ha stimolato e prodotto risultati anche innovativi nei confronti della dottrina.

La prima « novità » riguarda le edizioni settecentesche. Questo grosso *best-seller* che già stupiva per essere uscito, nell'arco di qualche anno, in tre edizioni, in quello stesso arco di tempo, ne ha avuto invece, come poi si documenta, ben quattro.

Inoltre, l'esame dei manoscritti conservati nella Biblioteca di Évora si è rivelato di grande interesse. Uno di essi risulta essere una copia del manoscritto originale, eseguita prima della pubblicazione. Si tratta di un manoscritto dalla presentazione accurata. Eseguito da un calligrafo attento, è leggibile con scorrevolezza. Purtroppo si ferma al quattordicesimo capitolo.

È anche inevitabile, accostandosi a quest'opera, affrontare il problema dell'attribuzione. Non è mio intento entrare nel merito di un problema così complesso, alla cui soluzione vari studiosi hanno atteso polemizzando fra di loro per anni. Ritengo nondimeno utile, in questa sede,

tracciare a grandi linee la storia delle proposte e delle polemiche che hanno accompagnato i tentativi di individuazione dell'autore facendo rimbalzare le proposte di attribuzione fra molteplici personaggi.

La presente *Introduzione* si propone pertanto alcuni scopi delimitati: esaminare le edizioni e i manoscritti — noti o sinora ignoti — dell'*Arte de Furtar* e ridefinire complessivamente il problema dell'attribuzione.

Su tali premesse potrà essere affrontata, in tempi successivi, l'organizzazione di una lettura complessiva dell'opera, che tenga conto anche del materiale documentario qui presentato.

ABBREVIAZIONI USATE NEL TESTO

A.F.	Arte de Furtar
B.A.C.	Biblioteca da Academia das Ciências
B.F.G.	Biblioteca da Fundação Gulbenkian (Lisboa)
B.M.P.	Biblioteca Municipal do Porto
B.N.L.	Biblioteca Nacional de Lisboa
B.P.B.	Biblioteca Pública de Braga
B.P.E.	Biblioteca Pública de Évora
B.P.I.U.O.	Biblioteca di Portoghese dell'Istituto Universitario Orientale (Napoli)
B.U.C.	Biblioteca da Universidade de Coimbra
Res.	Reservados

I. LE EDIZIONI

I.1. Secoli XVII e XVIII.

I.1.1. Cronologia delle edizioni nei secoli XVII e XVIII.

Amsterdam, Na officina elvizeriana, 1652 - pp. XXIV-512;

Amsterdam, Na officina de Martinho Schagen, 1744 - pp. XXIV-508;

Amsterdam, Na officina de Martinho Schagen, 1744 - pp. XXIV-409;

Amsterdam, Na officina de Martinho Schagen, 1744 - pp. XXIV-409.

Esemplari di tali edizioni ¹ reperiti in Portogallo:

Edizione	Biblioteca	Collocazione	
A	B.N.L.	Res. 2877 V L 21300 V	
	B.A.C.	Res. 15.10	
	B.M.P.	Res. L 11-63	
B	B.N.L.	L 5155 V Res. 1562 P L 8279 V P 552 V	
	B.M.P.	Res. L 11-64	
	B.U.C.	1-5-21 V.T. 10-6-5	
	C ₁	B.N.L.	S.C. 9092 P Res. 1563 P
		B.M.P.	Res. L 11-65

¹ Si accetta la successione sostenuta in: Arnaldo Faria de Atáide e Mello, *Arte de furtar - Estudo bibliográfico das três primeiras edições desta obra*, « Anais das bibliotecas e arquivos », II série n. 9, Março de 1922 (pp. 29-33) che è lo studio bibliografico più completo cui si possa far riferimento e si indicano, rispettivamente, con le lettere A, B, C le varie edizioni.

C ₂	B.N.L.	L 8261 V P 547 V
	B.P.E.	S.L.E. 35.C4
	B.M.P.	GC-A-430
	B.P.B.	L 646 V

A questi bisogna aggiungere l'esemplare dell'edizione C₂ esistente presso la Biblioteca di Portoghese dell'Istituto Universitario Orientale di Napoli con la collocazione: Lett. III-500.

1.1.2. *Esame degli esemplari reperiti.* — Si procede ad un esame dei caratteri estrinseci degli esemplari consultati.

Edizione datata 1652 (A). — Il frontespizio di questa edizione dice: ARTE DE FURTAR, / ESPELHO DE ENGANOS, / THEATRO DE VERDADES, / MOSTRADOR DE HORAS MINGUADAS, / GAZUA GERAL / DOS REYNOS DE PORTUGAL / OFFERECIDA A ELREY / NOSSO SENHOR / D. JOAÕ IV. / PARA QUE A EMENDE. / COMPOSTA PELO / PADRE ANTONIO VIEYRA / ZELOZO DA PATRIA / AMSTERDAM, / NA OFFICINA ELVIZERIANA 1652/. (pp. XXIV-512)

Gli esemplari che ho potuto esaminare sono quattro. Nella sezione *Reservados* della Biblioteca Nazionale di Lisbona esiste un esemplare con frontespizio e uno mutilo. Quest'ultimo (B.N.L. L 21300 V) era stato catalogato come edizione del 1745² e inserito tra i volumi consultabili in sala di lettura generale. Soltanto ultimamente si è scoperto trattarsi di copia della edizione A ed è stato trasferito tra i *Reservados*. Confrontando, infatti, i due esemplari si sono ritrovate le stesse caratteristiche:

- la stampa è la stessa;
- l'errore nella numerazione delle pagine è lo stesso³, in conseguenza il numero totale delle pagine non è 512, come risulterebbe dal testo, ma 508.

² Si deve forse a questo errore di datazione se nello studio su P. António Vieira di João Lúcio de Azevedo in *História da literatura portuguesa ilustrada, publicada sob a direcção de Albino Forjaz de Sampaio*, Lisboa, Livraria Bertrand, 1929-1942 (4 voll.) troviamo in bibliografia indicata anche una edizione *Amsterdam 1745* (vol. III, p. 194).

³ Già notato e riportato da vari autori, consiste in un salto di numerazione da p. 192 a 197. Alla p. 197 inizia il cap. XXII e risultano mancare gli ultimi righe

La variante è nel ritratto di Padre Antonio Vieira. Nell'esemplare mutilo si tratta infatti della riproduzione dell'immagine che reca l'indicazione *G.F.L. Debrie sculp. 1745*⁴ ed è inserito dopo le dediche, a sinistra, prima della *Protestaçam*. La presenza di questa riproduzione fece sì che l'esemplare fosse considerato edito nel 1745.

Nel secondo esemplare (B.N.L. Res. 2877 V) il ritratto reca la indicazione *Dominicus Pauner Sculp. Bar.*⁵ e si trova inserito, a sinistra, prima del frontespizio. Poiché è di formato maggiore del volume, risulta ripiegato all'interno. Alla fine del volume una annotazione manoscritta ci informa che: *A Pag. 192 lin. ult. faltão as palavras seguintes, copiadas da edição de Amsterdão de 1744: para que se saiba até onde se poden extender, e aonde he bem que encolhão.*

Il terzo esemplare si trova nella Biblioteca della Academia das Ciências di Lisbona (Res. 15-10). Le caratteristiche della stampa sono le stesse, uguale anche l'errore nella numerazione delle pagine. Non c'è ritratto.

Il quarto esemplare è conservato nella Biblioteca Pubblica di Porto (Res. L 11-63); non porta alcun ritratto ma risulta identico agli altri esemplari nelle altre caratteristiche.

Secondo quanto notato da Arnaldo Faria de Ataíde e Mello (op. cit.) questa edizione sarebbe la prima, ma certamente da ritenersi stampata nel 1744.

Edizione datata 1744 (B). — Il frontespizio di questa edizione dice: ARTE DE FURTAR, / ESPELHO DE ENGANOS, / THEATRO DE VERDADES, / MOSTRADOR DE HORAS MINGUADAS, / GAZUA GERAL / DOS REYNOS DE PORTUGAL. / OFFERECIDA / A EL REY NOSSO SENHOR / D. JOAÕ IV / PARA QUE A EMENDE. / Composta no anno de 1652. / pelo padre / Antonio Vieyra /

del capitolo precedente dalla p. 192. V. p. 177 di: J. Pereira de Sampaio (Bruno), *Do livro da «Arte de Furtar» e de seu verdadeiro auctor*, «Trabalhos da Academia de Sciencias de Portugal», Primeira Série - Tomo I, Lisboa, 1908 (pp. 175-212).

⁴ Riportato in: Ernesto Soares e Henrique de Campos Ferreira Lima, *Dicionário de iconografia portuguesa*, Instituto para a Alta Cultura ed., Lisboa, 1950 (p. 446-F). Il materiale iconografico presente nelle varie copie dell'*A.F.* viene annotato di mano in mano e ne sarà fatta specifica trattazione. Ritengo per ora utile chiarire che la presenza o il tipo di riproduzione del ritratto di Vieira non definisce le edizioni.

⁵ Riportato in: Ernesto Soares e Henrique de Campos Ferreira Lima, op. cit. (p. 446-F).

zelo da patria. / Correcta, e emendada de muitos erros; e assim / tambem a verá o curioso leytor com as pa/lavras, e regras, que por inadvertencia faltaraõ na passada impressaõ. / Amsterdam, / Na officina de Martinho Schagen / MDCCXLIV. (pp. XXIV-508)

Risulta evidente la differenza di frontespizio. Compare per la prima volta la dicitura: «correcta e emendada de muitos erros: e assim a verá o curioso leytor com as palavras, e regras, que por inadvertencia faltaraõ na passada impressaõ» e compare, come editrice, la tipografia di *Martinho Schagen*. In effetti non vi sono errori nella numerazione delle pagine, è stato inserito il periodo che mancava alla fine del capitolo XXI.

Di questa edizione mi è stato possibile consultare sette esemplari.

L'esemplare (B.N.L. L 5155 V) non reca il ritratto di Vieira.

In (B.N.L. Res 1562 P) l'immagine di Vieira è inserita dopo l'indice e prima dell'inizio del testo, sulla destra. Si tratta dell'opera con la iscrizione ⁶ *Vera effigis (sic) celeberrimi P. Antonii Vieyra, è; Societ. Jesu, Lusitanicorum Regum Concionatoris, et Concionatorum Principis; quem dedit Lusitania mundo Ulyssipo Lusitania, Societati Brasilia Obyt Bahia Prope nonagenarius Die 18 July Ann. 1697 Quiescit in regio Collegij Bai'yensis templo, ubi sepultus frequentissimo urbis concursu, aeterno orbis desiderio. — I. s a Palom.o Sculp.r Reg.s M.ti incidit.*

In (B.N.L. L 8279 V) a sinistra del frontespizio c'è la stessa riproduzione ma manca l'indicazione dell' incisore.

L'esemplare (B.U.C. VT 10-6-5) ha le stesse caratteristiche del precedente.

In (B.N.L. P 552 V) il ritratto è a sinistra del frontespizio: si tratta sempre della stessa riproduzione, questa volta con l'indicazione dell' incisore. L'opera si trova rilegata con la *Carta apologética* di Francisco José Freire⁷, la *Dissertação apologética e dialogística* di Fei Francisco Xavier dos Serafins Pitarra⁸ e a *Vieira defendido* dello stesso Freire⁹.

⁶ Riportato in: Ernesto Soares e Henrique de Campos Ferreira Lima, op. cit. (p. 446-E).

⁷ *Carta Apologetica, em que se mostra, que não he Author do Livro, intitulado Arte de Furtar o insigne P. Antonio Vieira, Da Companhia de Jesus; escrita por hum zeloso da illustre memoria deste grande Escritor*, Lisboa, Na Regia Officina Sylviana, e da Academia Real, 1744. (Borba, 20 de Fevereiro de 1744) (pp. II-25). L'autore è Francisco José Freire (Candido Lusitano).

⁸ *Dissertação apologetica, e dialogistica. Que mostra ser o author do livro Arte de Furtar digno desvelo do engenho illustre do Padre Antonio Vieira, em re-*

L'esemplare (B.U.C. 1-5-21) non ha ritratto. Risulta rilegato come l'esemplare precedente.

In (B.M.P. L 11-64) il ritratto è a destra in una pagina che precede il frontespizio; si tratta sempre della stessa riproduzione.

Edizione datata 1744 (C). — ARTE DE FURTAR, / ESPELHO DE ENGANOS, / THEATRO DE VERDADES, / MOSTRADOR DE HORAS MINGUADAS / GAZUA GERAL / DOS REYNOS DE PORTUGAL / OFFERECIDA / A ELREY NOSSO SENHOR / D. JOAÕ IV / PARA QUE A EMENDE. / Composta no anno de 1652. / pelo padre / Antonio Vieyra / zelozo da patria. / Correcta, e emendada de muitos erros; e assim / tambem a verá o curioso leytor com as pa/lavras, e regras, que por inadvertencia / faltaraõ na passada impressaõ / AMSTERDAM, / NA OFFICINA DE MARTINHO SCHAGEN. / MDCCXLIV (pp. XXIV-409).

Questa edizione contiene una serie di errori nella numerazione delle pagine che si ritrovano puntualmente in tutti gli esemplari¹⁰. Dopo la p. 264 troviamo la p. 261 invece della 265 e la numerazione prosegue così fino a p. 268 (che dovrebbe essere 272); a questo punto troviamo la p. 273 seguita da p. 266-267 e poi, di nuovo, esattamente, 276-277-278 continuando con precisione fino a 329, dopodiché troviamo 340-341 (dove il capitolo porta il numero XIX quando dovrebbe essere LVI)-342-343-344-345-346-337-338 (dove inizia il capitolo suc-

posta de huma carta, escrita por hum ignorado zeloso da memoria do dito Padre; oferecida ao illustrissimo senhor D. Rodrigo Antonio de Noronha: Composta aquella entre dous curiosos genios, residentes ambos na Corte de Madrid, Lisboa, Na nova Officina Sylviana, 1746 (pp. VI-25). L'autore è P. Francisco X. dos Serafins Pitarra.

⁹ *Vieira defendido, diálogo apologético, em que se mostra que não he o verdadeiro Author do livro intitulado Arte de Furtar o padre Antonio Vieira, da Companhia de Jesus, Respondendo-se às razoes de huma nova Dissertação, em que, impugnando os fundamentos da Carta Apologetica, se pertende mostrar, que a dita Arte he Obra do mesmo Padre: escrito por hum zeloso da memoria illustre deste insigne Escritor, e oferecido ao senhor Joseph Felix Rebello, por Francisco Luiz Ameno, Lisboa, Na Regia Officina Sylviana, e da Academia Real, 1746 (pp. XII-67). L'autore è Francisco José Freire (Cândido Lusitano).*

¹⁰ J. Pereira de Sampaio (Bruno), (op. cit. pp. 176-177) aveva già registrato questi errori, ma solo parzialmente. Egli infatti non si era accorto della errata numerazione dei capitoli né dell'errore 329/340 il che lo portò a sostenere che il numero esatto delle pagine di questa edizione fosse 419.

cessivo che, invece del LVII, porta il numero XVIII). La numerazione prosegue bene fino alla p. 409, che è la conclusiva.

Di questa edizione mi è stato possibile consultare numerosi esemplari. E confrontando le caratteristiche di essi ho dovuto concludere che si tratta di due diverse edizioni: se finora si è sempre parlato di *tre* prime edizioni dell'A.F. bisognerà ora parlare di *quattro* prime edizioni. Sebbene gli studiosi che finora si sono interessati ai problemi legati a quest'opera non abbiano mancato di analizzarne la vasta problematica, tale possibilità non è stata finora adeguatamente approfondita.

Infatti, anche se il numero delle pagine è in definitiva uguale, la edizione A e la B si sono differenziate in partenza e per la diversa data segnata in frontespizio, e per le aggiunte nel frontespizio di B, e per le correzioni apportate in quest'ultima sia alla numerazione delle pagine, sia alla famosa lacuna di p. 192. Le due edizioni successive hanno invece lo stesso numero di pagine, la stessa data, le stesse diciture nel frontespizio, gli stessi errori nella numerazione delle pagine. È stato facile non distinguerle. Ma ad un confronto, le differenze si evidenziano facilmente già dal frontespizio¹¹.

Indichiamo con C₁ e C₂ le due diverse edizioni:

C₁

ARTE DE FURTAR, / ESPELHO DE ENGANOS, / THEATRO DE VERDADES, / MOSTRADOR DE HORAS MINGUADAS, / GAZUA GERAL / DOS REYNOS DE PORTUGAL. / OFFERECIDA / A ELREY NOSSO SENHOR / D. JOAÕ IV / PARA QUE A EMENDE. / Composta no anno de 1652. / pelo padre / Antonio Vieyra / zelozo da patria / correctã, e emendada de muitos erros; e assim / tambem a verã o curiozo leytor com as pa/lavras, e regras, que por inadvertencia faltaraõ na passada impressaõ. / AMSTERDAM / NA OFFICINA DE MARTINHO SCHAGEN / MDCCXLIV.

Della edizione C₁ mi è stato possibile esaminare 3 esemplari.

In (B.N.L. S.C. 9092 P) manca il ritratto di Vieira. Oltre agli errori di numerazione comuni a tutti gli esemplari, troviamo questa successione: a p. 284 segue 385 e poi 286. Si tratta di un esemplare mutilo, mancano infatti le pagine 249-250-251-252 e le ultime cinque pagine. L'ultima è infatti la 404 che coincide con la 404 degli altri esemplari.

¹¹ V. illustrazioni nn. 3 e 4.

In (B.N.L. Res. 1563 P) dopo le dediche e l'indice, a sinistra, si trova il ritratto di Vieira con la indicazione *G.F.L. Debrie sculp. 1745*. Gli errori di numerazione sono quelli comuni a tutti gli esemplari. Ad un primo controllo si rileva, tra le pp. 328 e 338, una confusione di pagine che non permette la lettura. In effetti le pagine ci sono tutte e con la numerazione errata nella maniera nota, ma in successione disordinata, certamente dovuta al rilegatore.

In (B.M.P. Res. L 11-65) il ritratto di Vieira è impaginato a destra, appena si apre il libro, segue la pagina di frontespizio. Si tratta della stampa recante l'indicazione: *G.F.L. Debrie sculp. 1745*.

C₂

ARTE DE FURTAR, / ESPELHO DE ENGANOS, / THEATRO DE VERDADES, / MOSTRADOR DE HORAS MINGUADAS, / GAZUA GERAL / DOS REYNOS DE PORTUGAL / OFFERECIDA / A ELREY NOSSO SENHOR / D. JOAÕ IV. / PARA QUE A EMENDE. / Composta no anno de 1652. / pelo padre Antonio Vieyra / zelozo da patria. / Correctã, e emendada de muitos erros; e assim / tambem a verã o curiozo leytor com as pa-/lavras, e regras, que por inadvertencia / faltaraõ na passada impressaõ. / AMSTERDAM / NA OFFICINA DE MARTINHO SCHAGEN / MDCCXLIV.

Della edizione C₂ mi è stato possibile esaminare 5 esemplari.

In (B.N.L. L 8261 V) non c'è il ritratto di Vieira. La carta risulta molto diversa nello spessore.

In (B.N.L. P 547 V) non c'è il ritratto di Vieira.

In (B.P.E. S.L.E.35.C4) non c'è il ritratto di Vieira. L'esemplare è molto danneggiato al bordo.

In (B.M.P. G.C.A.430) c'è il ritratto di Vieira impaginato a sinistra del frontespizio. Si tratta di copia della stampa con la indicazione: *G.F.L. Debrie sculp. 1745*.

In (B.P.I.U.O. Lett. III 500) c'è il ritratto di Vieira chiaramente incollato a sinistra del frontespizio. Si tratta anche questa volta di copia della stampa *G.F.L. Debrie sculp. 1745*.

A questi bisogna aggiungere l'esemplare esistente presso la Biblioteca Pública de Braga (L 646 V), di cui ho avuto notizia solo recentemente, e che non mi è stato possibile esaminare di persona. Non porta ritratto.

I.1.3. *Storia delle prime edizioni.*

Sappiamo dalla nota¹² di pugno di P. João Baptista de Castro che il manoscritto originale fu comprato dal mercante di libri di origine genovese João Baptista Lerzo. Amico di P. Castro, Lerzo pensò di affidargli il manoscritto per ottenerne, forse, un consiglio sulla opportunità di pubblicazione. Padre Castro tenne presso di sé il manoscritto per circa un anno. Lo trovò interessante e ne utilizzò persino qualche brano pubblicandolo nella propria *Hora de recreio* del 1742; pensò poi di farne una copia ben curata¹³. Nel frattempo Lerzo decise per la pubblicazione, P. Castro restituì quindi l'originale restando in possesso della copia giunta soltanto al XIV capitolo.

Nel « Mercurio » di Lisbona del giorno 8 febbraio 1744 si trova questa notizia: « ... na casa de Joam Bautista Lerzo defronte da Torre do Loreto se vende hum livro em 4º intitulado *Arte de Furtar* composto pelo Padre Antonio Vieira. Obra certamente filha do seu engenho, a 1 200 cada um papel, com tanto gasto que cada dia se vendem muitos ».

Non molto dopo viene pubblicata la *Carta apologetica* che è datata: *Borba, 20 de Fevereiro de 1744*. In essa Freire sostiene che P. Antonio Vieira non può essere l'autore dell'*A.F.*

A questo punto bisogna concludere che l'*A.F.* non fu pubblicata prima del 1742 né dopo il febbraio 1744.

L'abile J. B. Lerzo non solo aveva manipolato il titolo dell'opera¹⁴, ma vi aveva anche aggiunto un falso, benché notissimo, autore, una fantomatica tipografia-editrice straniera¹⁵ e aveva apposto la data di

¹² Si tratta della *Advertência* che precede il manoscritto-copia dell'*Arte de Furtar* conservato nella Biblioteca Pubblica di Évora. V. trascrizione nella II parte di questo lavoro.

¹³ Joaquim Heliodoro da Cunha Rivara, *Catálogo dos Manuscritos* da Bibliotheca Pública Eborense, Lisboa, 1868 (vol. II pp. 612-613) nel dare notizia del manoscritto esistente in Évora, aggiunge: « Note-se que é uma copia da letra de Anacleto Ventura de Castro, irmão do Padre João Bautista de Castro ».

¹⁴ Il titolo, nella copia manoscritta, è: *Theatro de Verdades/ Espelho de Euganos/ Mostrador de horas mingoadas/ Gasua Geral/ Dos Reynos de Portugal/E/ Arte de Furtar/*.

Non era certo volontà dell'Autore iniziare con *Arte de Furtar* se al fol. 69v afferma: « ... o meu discurso, ainda que se intitula tambem *Arte de Furtar* ». Naturalmente l'intervento di Lerzo non si limitò al solo titolo. Il *tambem* non fu mai stampato.

¹⁵ Afonso Pena Junior in *A Arte de Furtar e o seu autor*, Livraria José Olympio ed., Rio de Janeiro-São Paulo, 1946 riporta nella nota alla p. 20 del I volume:

composizione¹⁶ come data di edizione. Il suo fiuto fu notevole: l'opera si vendeva bene, tanto che presto fu necessario approntare l'edizione *Correcta e emendada de muitos erros*, che in effetti non muta il numero delle pagine, ma risulta solo più corretta. Questa volta la data di edizione c'è. A volerla considerare reale, bisognerebbe pensare che fu approntata solo pochi mesi dopo l'altra. Comunque a questa edizione fa riferimento Francisco José Freire nel suo *Vieira defendido*, pubblicato nel 1746.

Molto presto fu messa in commercio la terza edizione. Si cercò di mantenere uniforme il frontespizio, fu stampato però diversamente il testo per il quale furono necessarie solo 409 pagine. Questa volta gli errori nella numerazione delle pagine appaiono notevoli, ma non si riscontrano salti. A questo punto si appronta addirittura la quarta edizione, e non solo si cerca di mantenere uniforme il frontespizio, ma si mantiene anche identica la composizione delle pagine. Ad un esame attento, le differenze, pur minime, sono numerose e provano inequivocabilmente che ci troviamo in presenza di due diverse edizioni eseguite o a distanza di tempo o in tipografie differenti, dato che non presentano gli stessi caratteri di stampa¹⁷.

Ma procediamo ad un breve confronto¹⁸.

Il frontespizio: L'alternanza dei colori (rosso e nero) nei rigli è lo stesso nei due esemplari, ma già dal primo rigo le lettere non sono perfettamente allineate, cosa che risulta più evidente in C₁ dove le

« Desde 1638 até 1649, as edições de Luis Elzvir, fundador da casa de Amsterdão, são assinadas *apud Ludov. Elsev.*; e, desde 1642, com marca de oliveira e Minerva, e a divisa *Ne extra oleas*. A partir de 1650, embora domine a subscrição *Apud Ludovicum Elsevirium*, encontra-se amiude a de *Typis Ludovici Elzevirii*, às vezes acompanhada, sobretudo em 1650 e 1651, das duas palavras *sumptibus societatis*. Só em 1654, foi ajustada a sociedade permanente de Ludovicus e Daniel: a partir do fim desse ano, não mais aparece isolada, em baixo das edições Elsevirianas de Amsterdão, a assinatura de Luiz III; e a datar de 1655, essas edições trazem, ordinariamente, a de *Ap. Ludov. et Dan. Elsev.*, ou *Amst. ex offic. Elsev.* (Charles Pieter, *Annales de l'Imprimerie des Elsevier*, Gand, 1858, pp. 223 a 225) ».

¹⁶ Nel frontespizio della copia manoscritta si legge: *Composta em Lisboa no Anno de MDCLII*.

¹⁷ Per una migliore determinazione dell'epoca in cui fu preparata l'ultima edizione, potrebbe essere utile continuare il confronto delle filigrane già avviato da A. F. de Ataíde e Mello (op. cit.) per le prime tre edizioni.

¹⁸ Si confronta l'esemplare (B.N.L. Res. 1563) della edizione C₁ e l'esemplare (B.P.I.U.O. Lett. III 500) della edizione C₂.

ultime quattro lettere di FURTAR scendono al di sotto della linea delle prime due, mentre in C₂ la cosa accade soltanto per le ultime due lettere.

Il secondo rigo è composto con un carattere leggermente maggiore in C₁ e ciò fa sì che il terzo (*theatro de verdades*) s'inizi sotto la seconda E di ESPELHO e non sotto la P come accade in C₂. I caratteri diversi usati per comporre il nome di D. JOAÕ IV e il confronto tra il secondo rigo della dicitura « Correcta, e emendada... » che in C₂ porta: ... *a verã o curiofo...* e in C₁ ... *a verã o curiozo...* sono stati poi gli elementi che inizialmente mi hanno colpito e mi hanno spinto ad approfondire l'indagine.

Prima pagina: Evidente fin dalla prima lettera la differenza nei caratteri di stampa. La S di Senhor è di corpo maggiore in C₁ rispetto a C₂; è diversa la maniera di numerare il foglio (*ii e *ij). Si rileva che i caratteri presentano lievi ma costanti differenze mentre la composizione viene mantenuta identica.

Continuando il confronto troviamo¹⁹ a pag. 79 la numerazione realizzata con caratteri differenti, le stiline utilizzate come fregio disposte diversamente, il richiamo per la pagina seguente spesso eseguito in modo diverso (CA- CAP-), gli accenti molte volte modificati con tendenza per l'accento grave in C₂ e per l'accento acuto in C₁, esattamente come nel frontespizio.

1.1.4. Il ritratto di Padre António Vieira.

Un elemento che è sempre stato considerato di grande importanza ai fini della datazione delle edizioni dell'*A.F.* è il ritratto di P. António Vieira²⁰.

L'iconografia vieiriana è abbastanza vasta, anche se poco varia²¹. Non tutti gli esemplari da me esaminati sono forniti della immagine di Vieira; non è quindi un elemento costante che possa essere di aiuto per le esatte datazioni: tuttavia ne annotiamo le varianti e le collocazioni.

Secondo la classificazione adottata dagli autori del *Dicionário iconográfico* la variante note del ritratto di Vieira, che molto spesso sono simili, sono ventuno e vengono indicate con le lettere dell'alfabeto. Negli esemplari dell'*A.F.* da me esaminati esistono copie dei ritratti

¹⁹ V. illustrazioni nn. 5 e 6.

²⁰ V. J. Pereira de Sampaio (Bruno), op. cit., p. 178.

²¹ V. E. Soares e H. de Campos, op. cit., pp. 443-448.

indicati con le lettere B)²², E)²³, F)²⁴, J)²⁵, mentre non ho trovato la variante A)²⁶ nonostante quanto affermato nel testo. D'altro canto, nello stesso testo²⁷ si afferma: « Todos estes retratos e os outros de que

²² B) Tirado da estampa anterior. INS. Como a anterior. - S. - Dominicus Pauner Sculp. Bar. (cinone). - D. 221 × 163. Pertence à obra de Vieira: Todos os sermones y obras diferentes, que de su original portuguez se han traducido em Castellano... Barcelona Imprenta de Maria Marti viuva, 1734 - B.N.L. R. 283/6 (Cfr. voce A).

²³ E) Com o mesmo delineamento do A). INS. - Vera effigis (sic) celeberrimi P. Antonii Vieyra e Societ. Iesu Lusitanicorum... como a A. - S. - I.s à Palom.o sculp. Reg.s m.ti incidit (Juan Barnabé Palomino) Ocorre por vezes em duas das edições da A.F. (1652; 1744). Esta obra que durante séculos foi atribuída a Vieira está hoje provado ter sido escrita por um outro jesuíta o P. Manuel da Costa. O cuidado que o autor e editor tiveram em guardar segredo obrigou a pôr-se a data de 1652 a uma obra que só podia ter sido impressa em 1743 ou 1744. Os exemplares que temos visto apresentam não só este retrato como o que segue.

²⁴ F) Com o mesmo delineamento da estampa A). INS. - Vera effigies... como o A. - S. - G.F.L. Debrie, Sculp. 1745. - D. 139 × 112. Além do que dissemos anteriormente, ocorre com mais frequência na edição da A. F. - reimpressão da anterior com a mesma data, igual indicação de editor e apenas com pequenas variantes tipográficas. As datas de 1744 da edição e 1745 da gravura nada provam, visto que muitas vezes se encontram casos semelhantes por ter a obra esperado pela ilustração. Encontra-se também na obra *Vieira abreviado... do Padre Manoel da Conceição... Lisboa MDCCXLVI*. Tomo I, B.N.L. Var. 3166.

²⁵ J) Em uma oval sem limitação, busto quase de frente, de solidéu, barbas e cabelos brancos e com um grande crucifixo do qual só parte se vê. INS. - O Padre Antonio Vieira da Companhia de Jesus. Nasceu em Lisboa em 6 de Fevereiro de 1608 e morreu na Bahia em 18 de Julho de 1697. - D. - 100 × 82. - Ocorre nas duas edições da A.F. ... Offerecida a... F.B.M. Targini... Londres 1820 e na do ano seguinte 1821 quando Targini era já Ex-Thezoureiro Mor do Erario do Rio de Janeiro.

²⁶ A) De pé, em mais de meio corpo, a três quartos à esquerda, de cabelos, barba e bigode brancos, solídeu preto, fazendo menção de escrever num grande livro que está sobre uma mesa, onde também se vêem o tinteiro e o barrete quadrado de jesuíta. Ao fundo, à direita, sobre uma estante dois livros. INS. Vera effigies celeberrimi P. Antonii Vieyra, è Societ. Iesu, Lusitanicorum Regum Concionatoris, et Concionatorum Principis; quem dedit Lusitania mundo Ulyssipo Lusitaniae. Societati Brasilia Obiit Bahia Prope Nonagenarius Die 18 July Ann. 1697. Quiescit in Regio Collegij Bahyensis templo, ubi sepultus frequentissimo urbis concursu aeterno orbis desiderio. S. - Arnoldo Van Westerhout Sculp. Rom. Sup. perm. Conheçemo-lo ilustrando as seguintes obras: *Cartas do Padre Antonio Vieira... Lisboa 1735*, na *A.F.* ... *Lisboa*, 1652 o que não pode ser por as datas a isso se oporem e também no I volume dos *Sermões*, *Lisboa*, 1679, do exemplar da B.N.L. L 5255 A L., onde foi colado indevidamente.

²⁷ E. Soares e H. de Campos, op. cit., p. 445.

vamos ocupar-nos serviram para illustração de obras de Vieira; todavia, temos encontrado verdadeiros anacronismos provenientes do capricho de possuidores e encadernadores na junção de estampas aos volumes especialmente na Arte de Furtar ».

In due dei quattro esemplari esaminati della edizione A esiste il ritratto di Vieira. In (B.N.L. Res 2877 V) troviamo la stampa B) che è chiaramente aggiunta all'opera all'epoca della rilegatura, poiché si tratta di stampa di misura maggiore del volume. In (B.N.L. L 21300 V) troviamo la stampa F) che risulta datata 1745. Secondo le notizie riportate nel *Dicionário iconográfico* dovrebbero esistere anche esemplari di questa edizione sia con la stampa A) che con la stampa E).

Quattro dei sei esemplari della edizione B) sono accompagnati dal ritratto. Si tratta sempre di copie della stampa E). In due di essi si trova inserito a sinistra della pagina di frontespizio, in altri due la precede.

Gli esemplari delle edizioni C sono completati da copie della stampa F. Il ritratto si trova in due dei tre esemplari della variante C₁, inserito in posizioni diverse. In (B.N.L. Res 1563 P) si trova dopo le dediche e l'indice mentre in (B.M.P. Res L 11-65) precede la pagina di frontespizio.

Due dei cinque esemplari esaminati della variante C₂ sono corredate di ritratto, in entrambi i casi a sinistra della pagina di frontespizio (B.M.P. GC-A-430) (B.P.I.U.O. Lett. III 500).

A proposito di questa edizione è interessante notare quanto dichiarano gli editori nella *Advertência* che precede l'edizione di Londra del 1820²⁸: « Sahe agora à luz esta nova Edição da Arte de Furtar do Padre António Vieira, ordenada por duas que temos em nosso poder, e se dizem impressas em Amsterdam por Agostinho Schagen no anno de 1744; ainda que supomos com toda a razão, ser uma d'ellas furtivamente impressa em Portugal; porque não era provável, que no mesmo lugar se fizessem ao mesmo tempo duas edições da mesma obra. Ambas são em 4º pequeno, porem uma (a que supomos feita na Holanda) porque o typo he mais miudo, e as suas linhas mais juntas, tem 409 paginas, quando a outra, que supomos impressa em Portugal, chega a 508. (...) Tamben ajuntamos o retrato do Author, copiado da Edição de Amsterdam ... ». Il ritratto che precede tale edizione è la stampa J,

²⁸ Si tratta della prima edizione dell'opera eseguita in Inghilterra: A.F. *De novo reimpressa, e offerecida ao ill.mo S.or F.B.M. Targini, visconde de S.m Lourenço, Thesoureiro mor do erario do Rio de Janeiro, e patricio do Estado. Londres, Na officina de T.C. Hansard, Peterborough Court, Fleet-Street, 1820.*

ma dalla affermazione degli editori dobbiamo dedurre che tale immagine era aggiunta ad un esemplare di una delle edizioni di 409 pagine, mentre l'esemplare di 508 pagine era privo di stampa.

I.2. Il secolo XIX.

I.2.1. Cronologia delle edizioni nel secolo XIX.

Lisboa, Na typographia Rollandiana, 1820 - pp. XVIII - 384;
Londres, Na officina de T.C. Hansard, 1820 - pp. XXIV - 428;
Londres, Na officina de T.C. Hansard, 1821 - pp. XXIV - 428;
Lisboa, Na typographia Rollandiana, 1829 - pp. 426;
Lisboa, Editores J.M.C. Seabra e T.Q. Antunes, 1855 - pp. XVII - 284;
Lisboa, Editores J.M.C. Seabra e T.Q. Antunes, 1855 - pp. XIII - 284;

Esemplari di tali edizioni reperiti in Portogallo:

Edizione	Biblioteca	Collocazione
1820 / Lisboa	B.N.L.	L 40451
1820 / Londres	B.N.L. B.F.G.	P 574 V LT 1017
1821	---	---
1829	B.N.L. B.M.P.	L 49155 P A.S. 1 - 14
1855	B.N.L. B.U.C.	Res. 1601 P F.A. 1245 5-6-25
1855 (Nova ed.)	B.N.L. B.P.E.	L 9264 V S.N.E. 20-C. 6-V

I.2.2. Esame degli esemplari reperiti in Portogallo.

Edizione datata 1820. — ARTE DE FURTAR, / ESPELHO DE ENGANOS, / THEATRO DE VERDADES, / MOSTRADOR DE HORAS MINGUADAS, / GAZUA GERAL / DOS REYNOS DE PORTUGAL / OFFERECIDA / A EL REY NOSSO SENHOR / D. JOAÕ IV / PARA QUE A EMENDE. / COMPOSTA NO ANNO DE 1652 / PELO PADRE / ANTONIO VIEYRA / ZELOZO DA PATRIA.

/ NOVA EDIÇÃO / LISBOA, / NA TYPOGRAFIA ROLLANDIANA / 1820 / COM LICENÇA DA MEZA DO DESEMBARGO DO PAÇO / (pp. XVIII-384).

Ho potuto esaminare un esemplare (B.N.L. L 40451 P) di questa edizione. Le pagine numerate sono 384 e comprendono gli indici stampati alla fine del volume. Le precedono XVIII pagine non numerate. L'esemplare esaminato risulta ben conservato. Si tratta di una ristampa. Riprende l'interesse per quest'opera a distanza di oltre settanta anni.

ARTE DE FURTAR, / ESPELHO DE ENGANOS / THEATRO DE VERDADES, / MOSTRADOR DE HORAS MINGUADAS / GAZUA GERAL / DOS REYNOS DE PORTUGAL / OFFERECIDA / A EL REY NOSSO SENHOR / D. JOAÕ IV / PARA QUE A EMENDE / COMPOSTA NO ANNO DE 1652 / PELO PADRE ANTONIO VIEYRA / DE NOVO REIMPRESSA, E OFFERECIDA AO ILL.MO S.OR F.B.M. TARGINI, VISCONDE DE S.M. LOURENÇO, / THESOUREIRO MOR DO ERARIO DO RIO DE JANEIRO, E PATRICIO DO ESTADO / LONDRES. NA OFFICINA DE T.C. HANSARD, PETERBOROUGH COURT, FLEET-STREET / 1820 (pp. XXVI-428)

Di questa edizione mi è stato possibile reperire solo due esemplari. La pagina di frontespizio è preceduta dalla riproduzione della stampa J del ritratto di Vieira. Nella stessa pagina di frontespizio c'è invece il ritratto di Targini, cui questa edizione viene dedicata, circondata da una cornice costituita da una corda che si annoda sotto il collo del Targini e, ancora sotto, la scritta *Aere perennius*. Le pagine numerate sono 428, le precedono XXIV pagine con numerazione romana e due non numerate con le *errata*. Gli editori inseriscono anche una propria *Advertência*²⁹, in cui non spiegano le ragioni di tale edizione londinese, ma affermano soltanto: « ... não poupámos trabalho ou diligência para que sahisse o mais correctá, e nitida possível: no que esperamos fazer serviço aceito à nossa Patria³⁰. Os Editores. Londres, 1 de Agosto 1820 ».

L'esemplare (B.N.L. P 574 V) da me esaminato è in cattivo stato di conservazione. Ha rilegatura in pelle ornata da un sottile rigo in oro.

²⁹ V. p. 15.

³⁰ Gli editori furono dunque portoghesi o brasiliani. Afonso Pena Junior, *op. cit.*, afferma: « As edições afrontosas foram promovidas por inimigo rancoroso de S. Lourenço, talvez Hipólito José da Costa Pereira, que editou em Londres de 1808 a 1822, o famoso *Correio Brasiliense* » (cf. nota a p. 25 del I vol.).

In (B.F.G. LT 1017) la rilegatura è molto ben conservata, in pelle con impressioni in oro che rappresentano due scudi circondati dalla scritta: *Não quer logo o desejo o desejado / porque não falte nunca onde sobeja*. Il ritratto di Vieira è protetto da una velina.

Edizione datata 1821. — Di questa edizione non mi è stato possibile reperire alcun esemplare nelle maggiori biblioteche portoghesi. Segnalata sommariamente da Inocêncio Francisco da Silva³¹ nel 1867, viene poi con precisione descritta nel 1923³². È la notizia più completa cui possiamo riferirci e si riporta quindi integralmente:

ARTE DE FURTAR, / ESPELHO DE ENGANOS, THEATRO DE VERDADES, / MOSTRADOR DE HORAS MINGUADAS, / GAZUA GERAL DOS REYNOS DE PORTUGAL / OFFERECIDA / A ELREY NOSSO SENHOR / D. JOÃO IV. / COMPOSTA NO ANNO DE 1652, PELO / PADRE ANTONIO VIEYRA. / — / DE NOVO REIMPRESSA, E OFFERECIDA / AO ILL.MO S.OR F.B.M. TARGINI, / EX-THESOUREIRO MOR DO ERARIO DO RIO DE JANEIRO / — (medalhão com o retrato de Targini, Visconde de S. Lourenço, e por exergo os versos já impressos no tomo VIII deste Dic., a pag. 338) — / QUAL PIRATA INICO / DOS TRABALHOS ALHEOS FEITO RICO / — / 1821. No verso do frontispício: Londres: Na officina de T.C. Hansard, Peterboroug Court, Fleet-St. Na pag. V e VI advertência dos editores, lendo-se na segunda o seguinte: « Esta Arte de Furtar. que já em o primeiro de Agosto do anno passado se aqui reimprimira (como o mostra a advertência acima) sahe agora de novo reimpressa em formato e typo mais pequeno que aquella Edição. e

³¹ In: Inocêncio Francisco da Silva, *Diccionario bibliographico portuguez - estudos*, Lisboa, Na Imprensa Nacional, 1867. — Tomo oitavo, primeiro do suplemento (p. 331), leggiamo: « Não posso dar informação mais explicita, porque apenas vi della até agora um unico exemplar em 10 de Novembro de 1861, em mão de pessoa, que pretendia vendel-o ao sr. Antonio Rodrigues (commerciante de livros na travessa de S. Nicolau), e que por não se ajustar no preço tornou a leval-o comsigo, sem dar-me occasião para o examinar mais detidamente; deixando-me comtudo a convicção plena de ser a edição, como digo, inteiramente diversa da de 1820 ».

³² *Diccionario bibliográfico portuguez - estudos - de Inocêncio Francisco da Silva applicáveis a Portugal e ao Brasil*, continuados e ampliados por Pedro V. de Brito Aranha em virtude do contracto celebrado com o Governo Português. — Revistos por Gomes de Brito e Álvaro Neves, Tomo XXII-15 do Suplemento, Lisboa, Imprensa Nacional; MCMXXIII (pp. 434-435).

com mais algumas correções e emendas. Londres. 16 de Agosto. 1821. Tem este volume XXIV + 428 pag. sendo as letras capitais em caixa alta, metida dentro de vinhetas quadrangulares. Não sabemos que se tenha procurado averiguar quem foram os promotores destas duas edições, tam próxima uma da outra, nem tam pouco os motivos que originaram a singular escolha do personagem a quem as duas reimpressões da obra foram dedicadas, com as mordazes circunstâncias que as caracterizaram ».

Edizione datata 1829. — ARTE / DE / FURTAR / ESPELHO DE ENGANOS, / THEATRO DE VERDADES, / MOSTRADOR DE HORAS MINGUADAS, / GAZUA GERAL / DOS REINOS DE PORTUGAL. / OFFERECIDA / A ELREY NOSSO SENHOR / D. JOAÕ IV. / PARA QUE A EMENDE. / COMPOSTA NO ANNO DE 1652. / PELO PADRE / ANTONIO VIEIRA / ZELOZO DA PATRIA. / NOVA EDIÇÃO / LISBOA., MDCCCXXIX / NA TYPOGRAPHIA ROLLANDIANA. / COM LICENÇA DA MEZA DO DESEMBARGO DO PAÇO / VENDE-SE EM CASA DE ROLLAND, RUA NOVA DOS MARTYRES, N. 10, ABAIXO DO THEATRO DE S. CARLOS. (pp. 426 + 6 di catalogo).

Si tratta di un'edizione in formato piccolo di 426 pagine numerate dall'inizio. Seguono sei facciate con l'elenco delle opere in vendita nella *casa de Rolland*. Non risulta operato alcun intervento sul testo.

Ho reperito soltanto due esemplari di questa edizione (B.N.L. L 49155 P e B.M.P. A.S. 1-14) che, peraltro, non presentano caratteri particolari.

Edizioni datate 1855. — ARTE / DE / FURTAR, / ESPELHO DE ENGANOS, / THEATRO DE VERDADES, / MOSTRADOR DE HORAS MINGUADAS, / GAZUA GERAL / DOS REINOS DE PORTUGAL. / OFFERECIDA / A ELREY NOSSO SENHOR D. JOAÕ IV PARA QUE A EMENDE. / COMPOSTA NO ANNO DE 1652 / PELO / PADRE ANTONIO VIEIRA, / ZELOSO DA PATRIA. / LISBOA. / EDITORES, J.M.C. SEABRA & T.Q. ANTUNES. / RUA DOS FANQUEIROS 82/1855. (pp. XVII-284).

In ossequio alla tradizione gli editori inserirono, ancora nel 1855, la *A.F.* tra le opere di Vieira nella edizione delle *OBRAS COMPLETAS*. Naturalmente questa scelta fu molto criticata dato che ormai tale attri-

buzione era ampiamente contestata. Ho potuto consultare cinque esemplari con questa datazione e mi sono resa conto che furono realizzate due³³ edizioni. Quella facente parte delle *OBRAS COMPLETAS*³⁴ risulta inserita tra le *OBRAS POLÍTICAS E VÁRIAS* insieme alla *História do futuro*. Il testo è preceduto da una *Advertência* degli Editori. Ne ho potuto esaminare tre esemplari: (B.N.L. Res. 1601 P; B.N.L. F.A. 1245; B.U.C. 5-6-25).

L'altra edizione si presenta così: ARTE / DE / FURTAR, / ESPELHO DE ENGANOS, THEATRO DE VERDADES, / MOSTRADOR DE HORAS MINGUADAS, / GAZUA GERAL DOS REINOS DE PORTUGAL. / OFFERECIDA A EL-REI NOSSO SENHOR D. JOAO IV PARA QUE A EMENDE / COMPOSTA NO ANNO DE 1652 / PELO PADRE ANTONIO VIEIRA / ZELOSO DA PATRIA / NUOVA EDIÇÃO, / LISBOA / EDITORES, J.M.C. SEABRA & T.Q. ANTUNES / RUA DOS FANQUEIROS, 82/ 1855. (pp. XIII-284).

Già nel frontespizio troviamo l'indicazione *Nova Edição*. Le pagine del testo sono di ugual numero mentre maca la pagina con la indicazione: *Obras Políticas e Várias* e la *Advertência* degli Editori. La *Dedicatoria a D. Teodosio* risulta stampata con un numero diverso di parole per rigo, mentre, per il resto, la stampa risulta uguale all'altra edizione.

Ho potuto consultare, di questo gruppo, l'esemplare (B.N.L. L 9264 V) e (B.P.E. S.N.E. 20-C. 6.-V).

I.2.3. Osservazioni riassuntive.

Come si può facilmente notare, non sono molti gli esemplari delle edizioni ottocentesche dell'*A.F.* conservati nelle biblioteche portoghesi. Comunque, nel secolo XIX l'interesse per quest'opera appare abbastanza continuo.

È rilevante il fenomeno delle tre edizioni quasi contemporanee: Lisboa, 1820; Londres, 1820; Londres, 1821. Quale la motivazione? Quali i promotori? E come mai le edizioni inglesi sono e sono state pres-

³³ La *A.F.* deve essersi rivelata nuovamente un'opera che suscitava grande interesse tra il pubblico se nello stesso anno se ne fa una *nova edição*.

³⁴ L'edizione cui mi riferisco è in 27 tomi così divisi: tomi 1-15: *Sermões*; tomi 1-4: *Cartas*; tomi 2: *Obras politicas e varias*; tomi 3: *Obras ineditas*; tomi 2: *Obras varias*; tomo 1: *Vida do P. Antonio Vieira* di p. André de Barros.

socché introvabili in Portogallo? Possibile che l'Inghilterra fosse mercato così propizio per opere in portoghese?

Anche le due edizioni datate 1855, finora non notate, sembrano significative. Quest'opera, dunque, si mostra sempre destinata a riscuotere un gran successo di pubblico.

I.3. Il secolo XX

I.3.1. Cronologia delle edizioni nel secolo XX

Rio de Janeiro/Paris, H. Garnier livreiro-editor, 1907-pp. II-359;

Rio de Janeiro/Paris, H. Garnier livreiro-editor, 1907-pp. II-365;

São Paulo/Rio de Janeiro, Ed. pela Companhia Melhoramentos, 1926-

Rio de Janeiro/Paris, H. Garnier livreiro-editor, s.d. (impr. em 1928) pp. II-381;

Lisboa, Livraria Peninsular Editora, 1937-pp. 400;

São Paulo/Rio de Janeiro, Edições Melhoramentos, 1951-pp. XXVI-

Lisboa, Estúdios cor, 1969-pp. 246;

Lisboa, Edições Afrodite, 1970-

Lisboa, Editorial Estampa, 1970-pp. 5-290;

Lisboa, Editorial Estampa, 1970-pp. 2-293;

Lisboa, Editorial Estampa, 1978-pp. 2-293;

Esemplari di tali edizioni ³⁵ reperiti in Portogallo:

Edizione	Biblioteca	Collocazione
1907	B.N.L.	P. 1573 V P. 1574 V
1907	B.M.P.	N° -5-42
1926	B.N.L.	L 41155 P
1928	B.N.L.	L 15096 V
1937	B.N.L. B.U.C.	L 31106 P 7.36.35.24
1951	B.N.L.	L 14510 V

³⁵ Mi limiterò ad indicare gli esemplari delle edizioni che coprono l'arco della prima metà del secolo. Le successive sono ancora reperibili in commercio.

I.3.2. Esame degli esemplari reperiti in Portogallo.

Edizioni datate 1907. — ARTE / DE / FURTAR / ESPELHO DE ENGANOS, THEATRO DE VERDADES / MOSTRADOR DE HORAS MINGUADAS / GAZUA GERAL DOS REINOS DE PORTUGAL / OFFRECIDA A EL-REI NOSSO SENHOR D. JOAÕ IV PARA QUE A EMENDE — COMPOSTA NO ANNO DE 1652/PELO / PADRE ANTONIO VIEIRA / ZELOSO DA PATRIA / EDIÇÃO POPULAR / ACOMPANHADA DE ESTUDO CRITICO E BIOGRAPHICO. DE NOTAS HISTORICAS E PHILOLOGICAS E CUIDOSA REVISÃO / POR / JOÃO RIBEIRO / (DA ACADEMIA BRASILEIRA) / Rio de Janeiro/Paris, H. Garnier livreiro-editor, 1907 (pp. II-359).

La prima edizione realizzata in questo secolo si presenta con molte novità. Nelle prime due pagine, occupate da una *Advertência*, si lamenta che nel passato nessuno avesse pensato ad allestire una edizione commentata. Si annuncia una modernizzazione della ortografia. Segue lo *Estudo critico acerca do livro Arte de Furtar e seu provável auctor* a firma di João Ribeiro. Viene poi il testo introdotto dalla *Protestação*. Dopo il testo, le dediche. Successivamente, una bibliografia e delle *Anotações avulsas* in cui vengono spiegati i significati di alcuni termini in disuso o che hanno, modernamente, modificato senso. Di questa edizione ho reperito due esemplari a Lisbona (B.N.L. P 1573 V) e (B.N.L. P 1574 V).

ARTE / DE FURTAR / ESPELHO DE ENGANOS, THEATRO DE VERDADES / MOSTRADOR DE HORAS MINGUADAS / GAZUA GERAL DOS REINO DE PORTUGAL / OFFERECIDA A EL-REI NOSSO SENHOR D. JOAÕ IV PARA QUE A EMENDE — COMPOSTA NO ANNO DE 1652 / PELO / PADRE ANTONIO VIEIRA / ZELOSO DA PATRIA / EDIÇÃO POPULAR / ACOMPANHADA DE ESTUDO CRITICO E BREVES ANOTAÇÕES / POR / JOÃO RIBEIRO / (DA ACADEMIA BRASILEIRA) / Rio de Janeiro/Paris, H. Garnier livreiro-editor, 1907 (pp. II-365).

Si tratta di una edizione molto simile alla precedente: è modificata la dizione nel frontespizio e sono ampliate le appendici. Secondo Afonso Pena junior ³⁶ sarebbe la seconda edizione della Garnier, pub-

³⁶ V. Afonso Pena Junior, *op. cit.*, nota n. 20 a p. 26.

blicata. « ... bem depois de 1907. Não consegui verificar a data. Meu exemplar foi adquirido a 8 de março de 1913, em Belo Horizonte: e tenho ideia de se ter editado no ano anterior ».

A questa edizione appartiene l'esemplare (B.M.P. N° -5-42).

Edizione datata 1926. — ARTE DE FURTAR, / ESPELHO DE ENGANOS, / THEATRO DE VERDADES, / MOSTRADOR DE HORAS MINGUADAS, / GAZUA GERAL / DOS REYNOS DE PORTUGAL. / OFFERECIDA / A EL REY NOSSO SENHOR / D. JOAÕ IV / PARA QUE A EMENDE. / COMPOSTA NO ANNO DE 1652. / PELO PADRE / ANTONIO VIEIRA / ZELOSO DA PATRIA. / CORRECTA E EMENDADA DE MUITOS ERROS, E ASSIM / TAMBEM A VERÁ O CURIOSO LEYTOR COM AS PA/LAVRAS, E REGRAS QUE POR INADVERTENCIA FALTARÃO NA PASSADA IMPRESSÃO. / AMSTERDAM / NA OFFICINA DE MARTINHO SCHAGEN / MDCXLIV / REEDITADA PELA COMPANHIA MELHORAMENTOS DE SÃO PAULO / (WEISZFLOG IRMÃOS INCORPORADA) / SÃO PAULO - CAYEIRAS - RIO - RECIFE - MCMXXVI.

Si tratta di una edizione economica che riproduce sia in copertina, sia all'interno, il frontespizio dell'edizione del 1744. È inserita copia della stampa E del ritratto di Vieira. Segue il testo stampato nella sua integrità senza alcuna premessa o commento.

Edizione stampata nel 1928. — ARTE / DE FURTAR / ESPELHO DE ENGANOS, THEATRO DE VERDADES / MOSTRADOR DE HORAS MINGUADAS / GAZUA GERAL DOS REINOS DE PORTUGAL / OFFERECIDA A EL-REI NOSSO SENHOR D. JOAÕ IV PARA QUE A EMENDE / COMPOSTA NO ANNO DE 1652 / PELO / PADRE ANTONIO VIEIRA / ZELOSO DA PATRIA / EDIÇÃO POPULAR / ACOMPANHADA DE ESTUDO CRITICO E BREVES ANNOTAÇÕES / POR / JOÃO RIBEIRO / LIVRARIA GARNIER / 109, RUA DO OUVIDOR, 109 - RIO DE JANEIRO / 6, RUE DES SAINS PERES, 6 - PARIS / s.d. (pp. II-378). Alla fine del volume: ParisImp. Paul Dupont, (CL.), 1.4.1928.

Si tratta di una riedizione che non modifica il testo pubblicato nel 1907. Lo studio critico premesso è lo stesso e porta sempre la data del 1906. Le differenze sono alla fine del volume, nelle appendici arricchite da nuovi elementi.

Edizione datata 1937. — ARTE DE FURTAR / Décima edição, prefaciada, actualisada, / anotada e revista por JAIME BRASIL, / com notas históricas, filológicas e bi / bliográficas àcerca das edições e da / autoria desta obra, atribuida ao / PADRE ANTONIO VIEIRA / Lisboa, Livraria Peninsular Editoria, 57, Rua da boa vista, 1937-(pp. 409) Questa edizione viene definita *decima*, in effetti si tratta, secondo le notizie in mio possesso, della *quindicesima*. Bisogna infatti aggiungere alla *Resenha bibliográfica* che l'accompagna le due edizioni finora ignorate (1744 e 1855), la seconda edizione del 1907, la edizione del 1926 e la edizione del 1928 di cui si dà una vaga notizia; si parla infatti di una edizione che non si è potuto consultare ... *publicada hà cerca de dez anos no Brasil*.

In Portogallo ho reperito due esemplari di questa edizione, (B.N.L. L 31106 P) e (B.U.C. 7.36.35.24). Nella prefazione Jaime Brasil spiega di aver attentamente confrontato la punteggiatura e l'ortografia delle varie edizioni modernizzandole e intervenendo sul testo ove non risultasse chiaro.

È la prima edizione portoghese di questo secolo.

Edizione datata 1951. — ARTE DE FURTAR / ESPELHO DE ENGANOS, THEATRO DE VERDADES / MOSTRADOR DE HORAS MINGUADAS / GAZUA GERAL DOS REINOS DE PORTUGAL / SEGUNDA REEDIÇÃO / (REPRODUZINDO O TEXTO E A ORTOGRAFIA DA EDIÇÃO DE 1744) / INTRODUÇÃO DE CARLOS BURLAMAQUI KOPKE / EDIÇÕES MELHORAMENTOS / s.l., 1951.

Si tratta di una riproduzione della edizione settecentesca, frontespizio compreso. La precede una introduzione di Carlos Burlamaqui Kopke.

Mi è stato possibile consultare un solo esemplare a Lisbona (B.N.L. L 14510 V).

I.3.3. Osservazioni riassuntive.

Nel novecento si comincia a pubblicare l'*A.F.* con un corredo di studi critici. L'iniziativa parte dal Brasile, con l'edizione Garnier del 1907 e con le riedizioni in cui le appendici vengono sempre arricchite. Soltanto trent'anni dopo in Portogallo esce una nuova edizione con note storiche, filologiche, bibliografiche, e modernizzata nella ortografia e nella punteggiatura.

Nel 1951, ancora in Brasile, si pubblica una edizione accompagnata da uno studio. Nel 1970 esce una edizione portoghese con i commenti di quattro personalità come Natália Correia, Armando Castro, Hernâni Cidade e J. Bénard da Costa. Le altre appaiono come ristampe pure e semplici.

Anche in questo secolo si ripete il fenomeno delle edizioni apparse a breve distanza l'una dall'altra, fenomeno già notato nei secoli precedenti.

I.4. Traduzioni.

Non risulta che esistano traduzioni dell'*A.F.*. L'unico che fa riferimento a una supposta traduzione è Inocêncio nel 1867³⁷: « *A Arte de Furtar* acha-se traduzida em francez por Monglave, como consta do *Manuel de Brunet*: porém não vi ainda exemplar algum dessa versão ». (op cit. p. 331)

J. Pereira de Sampaio³⁸ (op. cit. p. 181) rettifica l'indicazione data da Inocêncio precisando che nel *Manuel du libraire et de l'amateur de livres* di Brunet non esiste tale notizia. Essa appare invece nel *Nouveau manuel de bibliographie universelle* di Ferdinand Denis, Pedro Pinçon e Martonne dove, alla pag. 517, tomo II, si afferma che l'*A.F.* è opera molto originale tradotta recentemente (il volume è del 1857) in francese dal sig. Eugenio de Monglave. L'affermazione riguarda la traduzione e non la sua pubblicazione.

Anche Jaime Brasil riporta queste notizie nella prefazione alla edizione dell'*A.F.* del 1937, senza aggiungere alcun dato nuovo.

ARTE DE FURTAR — EDIZIONI NOTE —

- | | |
|----------------|------|
| 1 — Amsterdam, | 1652 |
| 2 — Amsterdam, | 1744 |
| 3 — Amsterdam, | 1744 |
| 4 — Amsterdam, | 1744 |
| 5 — Lisboa, | 1820 |
| 6 — Londres, | 1820 |
| 7 — Londres, | 1821 |

³⁷ Inocêncio Francisco da Silva, *op. cit.*, 1867 (p. 331).

³⁸ J. Pereira de Sampaio (Bruno), *op. cit.* (p. 181).

- | | |
|----------------------------------|------|
| 8 — Lisboa, | 1829 |
| 9 — Lisboa, | 1855 |
| 10 — Lisboa, | 1855 |
| 11 — Rio de Janeiro / Paris, | 1907 |
| 12 — Rio de Janeiro / Paris, | 1907 |
| 13 — São Paulo / Rio de Janeiro, | 1926 |
| 14 — Rio de Janeiro / Paris, | 1928 |
| 15 — Lisboa, | 1937 |
| 16 — São Paulo / Rio de Janeiro, | 1951 |
| 17 — Lisboa, | 1969 |
| 18 — Lisboa, | 1970 |
| 19 — Lisboa, | 1970 |
| 20 — Lisboa, | 1970 |
| 21 — Lisboa, | 1978 |

II. I MANOSCRITTI

II.1. Nella Biblioteca Pubblica di Évora.

« Conserva-re na Bibliotheca de Évora entre os codices manuscritos que pertenceram n'outro tempo ao P. João Baptista de Castro, e que segundo creio, vieram para aquelle estabelecimento pela suppressão da casa da Congregação do Oratorio de Extremoz, um transumpto da *Arte de furtar*, ao qual precede uma *Advertência* escripta da propria letra do padre Castro e diz assim: ... ».

Così Inocêncio dava notizia agli studiosi della esistenza di una copia manoscritta dell'*A.F.* nel 1867³⁹. Riportava poi il testo della *Advertência* e aggiungeva: « ... é mais que provável que a *Advertência* do P. Castro servisse de fundamento ao sr. Rivara para a sua persuasão de ser o livro obra de Thomé Pinheiro da Veiga ».

Joaquim Heliodoro da Cunha Rivara, nel 1863, curando la pubblicazione delle *Reflexões sobre a lingua portuguesa* di Francisco José Freire, aveva affermato⁴⁰: « Por não ser aqui logar próprio, reservamos para outro tratar novamente a questão, curiosa na litteratura portuguesa; e

³⁹ Inocêncio Francisco da Silva, *op. cit.* (p. 181).

⁴⁰ Joaquim Heliodoro da Cunha Rivara, *Prefação às Reflexões sobre a lingua portuguesa, escriptas por Francisco José Freire*, Lisboa, Typographia do Panorama, 1863, II edição (p. X).

fundados assim em boa auctoritate, como na crítica da obra, mostrar que a *Arte de furtar* se pode com segurança attribuir ao célebre juriconsulto Thomé Pinheiro da Veiga ».

Nel 1868 pubblica il « Catálogo »⁴¹, in cui dà notizia dei manoscritti esistenti nella Biblioteca di Évora in questa maniera: « THEATRO de verdades. Espelho de enganos, Mostrador de horas mingoadas, Gazua geral dos Reynos de Portugal, e Arte de Furtar, offerecida a El-Rey Nosso Senhor D. João o IV, para que a emmende. Composta em Lisboa no Anno de MDCLII por hum Portuguez, anonymo, muy zeloso da Patria, Impresso em ... Anno de ... (Note-se que é uma copia da letra de Anacleto Ventura de Castro, irmão do Padre João Bautista de Castro). Cod. CXII/1-20 a fl.; Cod. CXII/2-7a fl. 67. Copias incompletas ».

Segue una rapida storia dell'opera e del problema dell'attribuzione. Viene così reso noto agli studiosi che il Padre João Baptista de Castro « ... de sua propria letra » aveva premesso al manoscritto-copia parziale dell'*A.F.*, una *Advertência* in cui raccontava la storia del manoscritto originale che aveva tenuto presso di sé quasi un anno e avanzava anche una ipotesi di attribuzione. Così il Cunha Rivara finisce con il non dare una vera e propria descrizione dei manoscritti; del primo lascia anche incompleta la collocazione.

Dall'epoca di queste pubblicazioni in poi, la *Advertência* verrà utilizzata da quasi tutti gli studiosi che si sono occupati dell'*A.F.* ma non risulta che siano stati finora esaminati a fondo i manoscritti eborensi.

In questa sede si procede alla sola descrizione dei codici e si trascrive per ora il testo della *Advertência* a firma J.B. de Castro premessa al Cod. CXII/2-7, che si è più volte citata e che, già nota, è spesso stata riportata con inesattezze.

II.1.1. *Il Cod. CX/2-7.* — Con la collocazione Cod. CX sono conservati manoscritti vari riuniti in un unico grande volume. Al fol. 66v. si trova la famosa *Avertência* e, a un primo esame, non sembra scritta dalla stessa mano delle pagine seguenti. Si tratta di una vera e propria dichiarazione, se João Baptista de Castro sente il bisogno di sottoscrivere « In testim. veritatis ».

Al fol. 67r. appare il frontespizio dell'opera che seguirà. Si tratta di un frontespizio curato graficamente in tutti i particolari, ben inqua-

⁴¹ Joaquim Heliodoro da Cunha Rivara, *Catálogo dos Manuscriptos da Bibliotheca Pública Eborensis*, Lisboa, 1868 (vol. II, pp. 612-613).

ARTE DE FURTAR,
ESPELHO DE ENGANOS,
THEATRO DE VERDADES,
MOSTRADOR DE HORAS MINGUADAS,

GAZUA GERAL

Dos Reynos de Portugal.

OFFERECIDA

A ELREY NOSSO SENHOR

D. JOAÕ IV.

PARA QUE A EMENDE.

Composta no anno de 1652.

PELO PADRE

ANTONIO VIEYRA

ZELOZO DA PATRIA.

Correcta, e emendada de muitos erros; e assim
tambem a verá o curioso leytor com as pa-
lavras, e regras, que por inadvertencia
faltaraõ na passada impressaõ.

AMSTERDAM,

NA OFFICINA DE MARTINHO SCHAGEN

M.DCCXLIV.



ARTE DE FURTAR,
ESPELHO DE ENGANOS,
THEATRO DE VERDADES,
MOSTRADOR DE HORAS MINGUADAS,
GAZUA GERAL

Dos Reynos de Portugal.

OFFERECIDA

A ELREY NOSSO SENHOR

D. JOAÕ IV.

PARA QUE A EMENDE

Composta no anno de 1652.

PELO PADRE

ANTONIO VIEYRA
ZELOZO DA PATRIA.

Correcta, e emendada de muitos erros; e assim
tambem a verà o curioso leytor com as pa-
lavras, e regras, que por inadvertencia
faltaraõ na passada impressaõ.

AMSTERDAM,

NA OFFICINA DE MARTINHO SCHAGEN.
M. DCCXLIV.

2 — Frontespizio edizione B (esemplare B.N.L. P 552 V)

ARTE DE FURTAR,
ESPELHO DE ENGANOS,
THEATRO DE VERDADES,
MOSTRADOR DE HORAS MINGUADAS,
GAZUA GERAL

Dos Reynos de Portugal.

OFFERECIDA

A ELREY NOSSO SENHOR

D. JOAÕ IV.

PARA QUE A EMENDE.

Composta no anno de 1652.

PELO PADRE

ANTONIO VIEYRA
ZELOZO DA PATRIA.

Correcta, e emendada de muitos erros; e assim
tambem a verà o curioso leytor com as pa-
lavras, e regras, que por inadvertencia
faltaraõ na passada impressaõ.

AMSTERDAM,

NA OFFICINA DE MARTINHO SCHAGEN.
M. DCCXLIV

†

3 — Frontespizio edizione C₁ (esemplare B.M.P. L 1165)

ARTE DE FURTAR,
ESPELHO DE ENGANOS,
THEATRO DE VERDADES,
MOSTRADOR DE HORAS MINGUADAS,

GAZU' A GERAL
Dos Reynos de Portugal.

OFFERECIDA A EL REY

NOSSO SENHOR
D. JOAÕ IV.
PARA QUE A EMENDE.

Composta pelo
PADRE ANTONIO VIEYRA
Zelozo da Patria.

AMSTERDAM,

NA OFFICINA ELVIZERIANA 1652.



(61)

CAPITULO XIV.

Dos que furtão com ambas Reaes.

Quando Alexandre Magno conquistava o mundo, reprehendeo hum Collario, que houve ás mãos, por andar infestando os mares da India com dez navios: e respondeo-lhe dis-

PARTICOLARI A CONTRONTO
Edizione C₁

((61))

Errori di numerazione

CAPITULO XIV.

Dos que furtão com ambas Reaes.

Edizione C₂

Quando Alexandre Magno conquistava o mundo, reprehendeo hum Collario, que houve ás mãos, por andar infestando os mares da India com dez navios: e respondeo-lhe dis-

(79)

porque el Emperador Carlos V. la hizo particular en Alemania, que nõ valga la representacion, si nõ concurriendo sobrinos con tio vivo; y es opinion de Azon, y muchos Doctores, que se observa en Francia.

Edizione C₁

VII. Demas de que la representacion solo la puede aver, quando el padre, que se pretende representar, ÷viera tenido el primer lugar en la sucecion, de que se trata. Donde supuesto que el Infante Don Duarte en su vida nõ tuvo tal

(79)

porque el Emperador Carlos V. la hizo particular en Alemania, que nõ valga la representacion, si nõ concurriendo sobrinos con tio vivo; y es opinion de Azon, y muchos Doctores, que se observa en Francia.

Edizione C₂

VII. Demas de que la representacion solo la pueda aver, quando el padre, que se pretende representar, ÷viera tenido el primer lugar en la sucecion, de que se trata. Donde supuesto que el Infante Don Duarte en su vida nõ tuvo tal

ARTE DE FURTAR,
E VETHO DE ENDAOS,
E TITULO DE FURTAR,
E TITULO DE ENDAOS,

(1)
TRATADO
UNICO.

PARTICOLARI A CONFRONTO
Edizione C₁

CAPITULO I.

* Como para furtar ha arte, que he sciencia
verdadeira.

Edizione C₂

(1)
TRATADO
UNICO.

CAPITULO I.
Como para furtar ha arte, que he sciencia
verdadeira.

traz das canastras; estas vaõ cheyas para elles, e
aquelle fica dando-vos couces na alma: *Equo ne cre-
dite Tencri. Timeo Danaos, & dona serentes.*

CA- Edizione C₁

Edizione C₂

traz das canastras; estas vaõ cheyas para elles, e
aquelle fica dando-vos couces na alma: *Equo ne cre-
dite Tencri. Timeo Danaos, & dona serentes.*
CAPITULO I.

drato in una doppia cornice, con uso di una gran varietà di caratteri, con fregi eleganti.

Anche al fol. 68r. appare curatissima la presentazione grafica. Si tratta della *Proposta a el Rey de Portugal* il cui testo continua fino al fol. 69v., al 70r. la *Deprecação* il cui testo continua ³³ fino al fol. 72r. dove si inizia la *Protestação* che si conclude al fol. 74r. La presentazione grafica continua ad essere gradevole, la scelta dei caratteri da usare per i titoli è molto attenta. Si conclude questa parte con un complicato quanto indicativo fregio, le cui volute riescono a disegnare due profili ai cui lati sono le lettere L. e F. iniziali di Ladrão e Furtador. Dal fol. 74v. al 76r. c'è l'*Index*, sempre perfetto nella forma grafica, con l'elenco di tutti i capitoli ma senza l'indicazione del numero dei fogli.

Al fol. 77r. si inizia il testo vero e proprio, con il I capitolo. A questo punto il carattere, che verrà usato per tutta la stesura, è più piccolo: la scrittura risulta quindi più fitta pur continuando ad essere chiara ed elegante. Segue così ancora fino al fol. 93r., dove il testo è interrotto poco dopo l'inizio del capitolo XIV, intitolato *Dos que furtão com unhas reaes*.

II.1.2. *Il Cod. CXII/1-20*. — Con la collocazione Cod. CXII/1-20 sono conservati manoscritti vari riuniti in un unico volume. Il catalogo del Cunha Rivara non ci indica la collocazione all'interno del volume.

A pag. 1 si legge: « Absedario breve do que escrevi da mi-/nha letra coriosam.te em outubro de 1750 ⁴² / /-/ Dos que chamão Visco ao Fisco. pag. seguente. / /-/ Dos que furtão com unhas de fome, acabado o dis-/curso da pag. seguinte do Fisco. estes dous dis-/cursos nã estaõ numeradas as folhas. / /-/ Mostrase qual he a jurisdicção que os Reys tem / sobre os sacerdotes. pag. 163 / ----usque -168 / Cap.º Iº Com que se mostra o detrimento que / padecem as partes com as demoras dos Ministros e he este modo de furtar com unhas vagarosas- pag. 168. / /-/ Dos que furtão com unhas appressadas- pag. 174. / /-/ Dos que furtão com unhas insensíveis- pag. 177. / /-/ Cap.º 4 Em que se mostra, como se furta ás partes, / fazendolhes merces, e vendendolhes misericordias /- pag. 180 / /-/ Cap.º dos que furtão com unhas de prata-185 / /-/ Dos que furtão com unhas confidentes -pag. 190 / /-/ Dos que furtão com unhas confiadas -pag. 193 / /-/ Dos que furtão com unhas visiveis -pag.

⁴² Si tratterebbe in questo caso di un manoscritto che è copia dell'opera già stampata mentre il manoscritto precedente sarebbe un apografo.

195 // - / Dos que furtão com unhas de não sey como lhes cha- / mão -pag. 196 / - / Dos que furtão com unhas rediculas pag. 202 / - / Cap. ° undecimo. Dezenzano geral a todas as unhas / -pag. -203 / - / Dezenzano segundo -pag. 204 /.

Questo è l'indice di quanto riportato: corrisponde ai seguenti capitoli dell'A. F.: cap. XL; cap. XLI; cap. L; cap. XLVIII; cap. XLIX; cap. LI, cap. VIII, cap. LXIV; cap. LXI; cap. LXII; cap. LIII; cap. LXV; cap. LXVI; cap. LXXX (in parte).

Come si vede, soltanto qualche capitolo nel manoscritto viene indicato con un numero che però non corrisponde assolutamente alla numerazione dell'A.F. Quale può essere la logica di questa trascrizione, e quale la motivazione? Sono stati « coriosamente » annotati questi capitoli dal lettore interessato particolarmente ad essi. Ma non sono stati copiati nel corso della lettura: è stato loro dato un ordine diverso dal testo. Da pag. 168 in poi presentano una numerazione: la indicazione di primo, quarto e undecimo corrispondente alla sequenza in cui sono riportati. I primi restano esclusi dalla numerazione.

Vengono trascritti in una strana successione di pagine. Occupano infatti le prime pagine del volume, poi continuano da pag. 163 a 204. Dal fol. 6v. a pag. 160 è inserito un altro manoscritto. Le pagg. 160, 161, 162 sono utilizzate per concludere il brano lasciato sospeso a pag. 20

II.2.1. Trascrizione dal Cod. CXII/2-7.

Fol. 66v.

Advertencia / A'cerca desta Arte de furtar / O original deste tratado manuscrito comprou Joao' / Baut(ist)a Lerzo, mercador de L(i-vr)os Genovez, que morava / de fronte do Loreto, no espolio de hum Dezenbargador / Como eu era seu am(igo)o mo participou, e eu o tive quasi / hum anno em meu poder; tanto assim que compondo na / quelle tempo a minha *Hora de recreyo*, me aproveitei / de alguàs historias do tal tratado, que introduzi, ese / imprimirao' no an(no) de 1742 na officina de Miguel / Manescal, m(ui)to antes que sahisse à luz a tal arte; a / qual se imprimio surrepticiam(en)te na officina que o mesmo / Lerzo tinha em sua caza, dizendo que era obra do P. / Ant(oni)o Vieira. / Depois que sahio apublico, fez hum grande es-/trondo, ese comçou logo aduvidar do Author. O que eu / posso assegurar, he: que conferindo o original desta Arte / com outro manuscito de *Thomé Pinheiro da Veiga*, era / a letra, e o estillo semelhante; donde he crível que / fosse elle o Author da Arte de furtar. E p(ar)a que se / veja a semelhança do character

de ambos os tratados, / porei aqui o sinal do D(it)o Dez(embargad)or Thomé Pinh(eir)o. / De Thomé Pinh(eir)o da Veiga / In testim. veritatis. / O Ben(eficia)do Joao Baut(ista) de Castro /.

III. IL PROBLEMA DELL' ATTRIBUZIONE

III.1. Polemiche intorno all'autore.

In oltre due secoli di edizioni, la *A.F.* è stata oggetto di speculazioni e di studi, di ricerche e di diatribe. Un dato costante della storia di quest'opera, infatti, è costituito dalle polemiche suscitate dall'attribuzione.

La prima sorse nello stesso anno della pubblicazione, si sviluppò e si concluse nell'arco di due anni. Protagonisti: un arcade, Francisco José Freire (Cândido Lusitano) e Frei Francisco Xavier dos Serafins Pitarra. Oggetto: l'attribuzione a P. António Vieira che, come vedremo, venne decisamente esclusa. Nonostante ciò l'opera continuò ad essere pubblicata con il nome del famoso predicatore in frontespizio, vuoi perché si riproduceva il frontespizio originario, vuoi in ossequio alla tradizione.

Gli scontri fra studiosi continuarono. Le attribuzioni si susseguirono, da quella a Thomé Pinheiro da Veiga già ipotizzata da P. João Bautista de Castro nella dichiarazione premessa al manoscritto apografo, alla più recente che sostiene il P. Manuel da Costa, gesuita. Anche quest'ultima attribuzione ha dato luogo a una *querelle* in cui articoli e libelli, invettive e recriminazioni si sono rapidamente succedute.

Ma le polemiche non sono finite, né tantomeno si è raggiunta una qualche convergenza circa l'ipotesi di attribuzione. Tra il 1744 e oggi si sono avanzate nuove ipotesi che esamineremo singolarmente. Dobbiamo concludere però che, allo stato attuale, appare corretto pubblicare l'opera, come voleva l'autore e come è stato fatto nelle ultime riedizioni, come di: *Anónimo - século XVII*.

III.1.2. *L'attribuzione a Padre António Vieira.* — Non dovette sembrare semplice né remunerativo all'editore Lerzo affrontare l'onere di immettere sul mercato librario, certamente non facile all'epoca, un'opera dal titolo *Theatro de verdades*⁴³, anonima. Egli si rese conto della validità

⁴³ Il titolo si evince, come abbiamo già annotato, dalla copia manoscritta

del testo sia per la prosa sia per il contenuto: doveva però presentarlo in maniera da interessare al primo sguardo il potenziale lettore. Di qui il cambiamento del titolo, l'attribuzione e la datazione. Si decise di attribuire l'opera al P. António Vieira — e fu una trovata notevole — e si usò la data di composizione indicata nel manoscritto come data di edizione.

Ma « ... Depois que sahio ao público fez hum grande estrondo e se começou logo a duvidar do Author ... »⁴⁴. S'iniziò così la prima delle polemiche che hanno caratterizzato la storia di quest'opera. Francisco José Freire, pochi mesi dopo la pubblicazione dell'*A.F.*, affermava: « ... que não era (*o livro*) obra do celebre Padre Antonio Vieira, mas que fora atrevimento de alguém, que para segurar o lucro, o publicara em seu nome, ... »⁴⁵ infatti « ... no tal livro não ha sombra do seu estylo, nem nelle está retratado o seu espirito, como em todas as suas obras verdadeiras »⁴⁶.

Dimostrava poi l'infondatezza dell'attribuzione con varie osservazioni concernenti lo stile e altre numerose argomentazioni.

Vi si oppose poco dopo la *Dissertação apologetica e dialogistica*, concordemente attribuita a Fr. Francisco Xavier dos Serafins Pitarra, in cui venivano controbattute le argomentazioni del Freire e si sosteneva l'attribuzione a Vieira.

Questa prima polemica si concluse, almeno editorialmente, con *Vieira defendido, dialogo apologetico* ancora di Francisco José Freire, che fu pubblicato nello stesso anno, come risulta dalle autorizzazioni ottenute tra il giorno 8 agosto e il 3 ottobre 1746. In esso vengono puntigliosamente controbattute le affermazioni del Pitarra.

III.1.3. *L'attribuzione a Thomé Pinheiro da Veiga*. — È questa la prima attribuzione che viene ipotizzata al di fuori di quella a Vieira. Una prima notizia, come abbiamo visto, viene data da J.H. da Cunha Rivara nel pubblicare le *Reflexões sobre a lingua portuguesa* di Francisco José Freire.

conservata nella Biblioteca di Évora. Cambiare l'ordine delle varie parti fu la trovata più intelligente di Lerzo. Una *Arte de Furtar* ha sempre interessato e sempre desterà interesse. Certamente non avrebbe avuto lo stesso successo un *Theatro de Verdades*.

⁴⁴ Come si legge nella *Advertência* di P. João Bautista Castro già citata.

⁴⁵ F. J. Freire, *Carta Apologetica* cit., p. 2.

⁴⁶ F. J. Freire, *op. cit.*, p. 3.

Sostenitore di questa attribuzione è stato João Ribeiro⁴⁷ che, nonostante fosse ancora inedita la *Fastigimia* di José Pinheiro da Veiga, si dichiara convinto di tale paternità e afferma: « ... não cabem a ambas, à *Fastigimia* (sic) e à *Arte* aquellas mesmos dotes e qualidades que separadamente se reconhecem em cada uma d'ellas? Quem poderia disputal-as n'aquella epoca senão o mesmo Thomé Pinheiro da Veiga? A publicação da *Fastigimia* provavelmente contribuirá para resolver este problema »⁴⁸.

Poiché nel frattempo fu pubblicata l'opera di Thomé Pinheiro da Veiga, nella edizione successiva della Garnier (1928), João Ribeiro potrà affermare: « Ao ler a *Fastigimia* mais me convenci de que, salvo prova decisiva em contrario, era Thomé Pinheiro da Veiga o autor da *Arte de Furtar* »⁴⁹.

In séguito questa ipotesi è sembrata insostenibile, nonostante che molti dati biografici la potessero far ritenere possibile. Anche il fatto che Thomé Pinheiro da Veiga all'epoca della stesura (considerando valida la data 1652) avesse 86 anni ha fatto considerare assurda la cosa.

III.1.4. *L'attribuzione a João Pinto Ribeiro*. — Francisco José Freire afferma⁵⁰: « ... me inclino a esta opinião, não só por ser de Author, que venero pela sua erudição e pelo conhecimento, que tem do estylo do Padre Vieira, de que já nos deu provas no seu *Espelho de Eloquencia*; mas porque o Desembargador João Pinto Ribeiro foy hum dos raros homens que podião discorrer sobre o assumpto da *Arte*; pois não haverá quem duvide da grande practica, que teve do governo da Republica, pelos diversos lugares, que servio ... ».

Questa attribuzione non ha avuto molti sostenitori. È sorta anche per l'esistenza di una nota a p. 222 del Tomo II del *Mapa de Portugal* di P. J. B. de Castro, edizione 1746, di questo tenore: « O auctor da *Arte de Furtar*, cap. 17, que supponho de João Pinto Ribeiro ». Tale nota fu interpretata come riferentesi alla intera opera e non solo al cap. 17, come sembra chiaro anche per il contenuto del cap. 17.

Anche Ferreira Gordo parve propendere per quest'attribuzione

⁴⁷ João Ribeiro, *Estudo crítico acerca do livro a «Arte de Furtar» e seu provável auctor*, in *Arte de Furtar*, Garnier, 1907.

⁴⁸ João Ribeiro, *op. cit.*, p. 20.

⁴⁹ João Ribeiro, edição Garnier, 1928 (p. 337).

⁵⁰ F. J. Freire, *Vieira defendido* cit., pp. 20-21.

⁵¹ In: *Memorias de litteratura portugueza*, publicadas pela Academia Real

quando, nel 1792 elencando le opere proibite dall'Inquisizione⁵¹, così si esprimeva: «... Antonio Vieira, seu livro ... Do mesmo, ou de João Pinto Ribeiro: *Arte de furtar, Espelho de enganos & c.* se prohibe, e se achava já prohibida pelo Edicto de Janeiro de 1755 ».

Sappiamo però che J. Pinto Ribeiro morì nel 1649, quindi alcuni anni prima della stesura che, dagli avvenimenti riportati, non poté essere di molto anteriore al 1652.

João Ribeiro⁵² afferma: « João Pinto Ribeiro era um erudito e um dialectico e a linha mais amavel da sua esthetica é o seu perfil de heroe da restauração que foi quasi que obra sua ». E ancora⁵³: « Faleceu em 1649 e certos factos que adiante havemos de mencionar e que constam d'aquelle livro, são posteriores a este data ».

III.1.5. *L'attribuzione a Duarte Ribeiro.* — « O P. Ignácio José de Macedo no seu *Velho liberal do Douro* n° 60 (1834) a pag. 579, tractando incidentalmente dos *Sermões* de Vieira dos quaes (não sei com que razão) julga suppositicia uma grande parte, diz: « A mesma *Arte de Furtar* não me parece do seu punho mas de um Duarte Ribeiro que o arremeda muito soffrevemente ». È certo que a critica litteraria não era o forte d'este P. Ignacio; do que nos deixou provas mais que sufficientes em todos os seus escriptos. Entretanto, pode bem ser que n'esta sua assersão fosse mero repetidor do que por ventura teria ouvido a outros, acaso mais comptetentes ». Questa la notizia data da Inocêncio⁵⁴ che fu poi ripresa da Camilo⁵⁵ il quale addusse numerosi argomenti a sostegno della tesi che negava l'attribuzione a Duarte Ribeiro de Macedo. Le sue argomentazioni potevano essere valide, la cosa importante però era che l'ipotesi di attribuzione riguardava *um Duarte Ribeiro* senza quindi il cognome Macedo e certo personaggio di scarso rilievo, non il noto diplomatico⁵⁶.

das Sciencias de Lisboa, Lisboa, na officina da mesma Academia, anno MDCCXCII (Tomo III, p. 26).

⁵² João Ribeiro, ed. Garnier (1907), p. 4.

⁵³ João Ribeiro, *op. cit.*, p. 16.

⁵⁴ Inocêncio Francisco da Silva, *Diccionario bibliographico portuguez - Estudos*, Lisboa, Na Imprensa Nacional, 1858, Tomo I, p. 307.

⁵⁵ José Maria de Andrade Ferreira, *Curso de litteratura portuguesa*, Lisboa, 1876. Il secondo volume fu curato, in maniera molto originale, da Camilo

⁵⁶ Questa osservazione, di J. Pereira de Sampaio (Bruno), *op. cit.*, pp. 192-194) viene riportata da Jaime Brasil (*op. cit.*, pp. 19-20).

João Ribeiro⁵⁷, anch'egli convinto che si trattasse del noto uomo politico e scrittore ha affermato: « Duarte Ribeiro de Macedo fez verso e prosa, mas não tinha outro estylo que os dos negocios, um pocco superior ao que ainda hoje, entre nós, caracteriza os nossos chamados grandes homens politicos, incapazes de perceber e ritmo da poesia e da linguagem a não ser o das suas profundas algaravias praticas ».

Come si vede, si trattasse di uno sconosciuto Duarte Ribeiro o del noto Duarte Ribeiro de Macedo, questa tesi non ha tsovato alcun valido sostenitore.

III.1.6. *L'attribuzione a Diogo de Almeida.* — Inconsistente appare questa attribuzione che nasce per poi scomparire abbastanza rapidamente. Nasce, come ci chiarisce Inocêncio⁵⁸, il 4 giugno 1821. Nell'*Astro da Lusitania* n° 161 il redattore Joaquim Maria Alves Sinval, riferendosi alla *A. F.*, affermava: « Apareceu, há pouco, o autografo desta obra na livraria da Ex.a condessa de Oynhausen, por letras de Diogo de Almeida. Com isto findo (sic) a duvida, que é não ser obra do P. Vieira, a quaes se attribuia ».

Questa notizia, che sembrava dovesse concludere tutte le polemiche, non fece che creare un nuovo « caso ». In effetti il giornalista, sempre secondo Inocêncio, aveva inteso fare un ironico riferimento al comportamento di un tal Diogo Jacinto de Almeida che si era occupato della stesura, forse troppo superficiale, dell'inventario dei beni che, dopo la morte del fratello Marchese de Alorna, passavano alla Contessa. A Inocêncio risultava che tale notizia era già stata annotata come veritiera da un filologo, il P. José Theotónio Canuto de Forjó. Ne riferisce per evitare che altri la potesse considerare valida⁵⁹.

III.1.7. *L'attribuzione ad António de Sousa Macedo.* — L'attribuzione ad António de Sousa de Macedo è stata sostenuta da Solidônio Leite che pubblicò un volumetto di 35 pagine dal titolo: « *O dr. António de*

⁵⁷ João Ribeiro, *op. cit.* (1907).

⁵⁸ Inocêncio (1867), pp. 329-330.

⁵⁹ Nella *Enciclopédia Portuguesa e Brasileira*, Lisboa-Rio, 1960, vol. II, troviamo infatti, sotto la voce *Fr. Diogo de Almeida*: Monge benedictino, n. em Ceuta, quando a praça era portuguesa. Professou em S. Martinho de Compostela, na Galiza, e alcançou grande fama de orador sagrado em Madrid, o que lhe valeu ser nomeado prégador régio por Filipe IV. O padre J. I. Canuto de Forjó tenta veladamente atribuir-lhe a autoria da A.F. mas todos os indícios são contrários à absurda hipótese. Escreveu contudo muito e bem, em latim e espanhol.

Sousa Macedo e a Arte de Furtar »⁶⁰ in cui delinea la figura di A. de Sousa Macedo parlando dei suoi incarichi di ambasciatore a Londra e in Olanda e delle sue pubblicazioni. Infine afferma di ritenere insostenibili le attribuzioni a Thomé Pinheiro da Veiga, João Pinto Ribeiro e Duarte Ribeiro de Macedo.

Con la stessa data⁶¹ Solidônio Leite pubblica poi un secondo volume che ingloba il precedente e in cui, oltre ad arricchire di nuove argomentazioni la propria tesi, attacca João Ribeiro criticando alcune parti del suo *Estudo crítico*⁶² e riporta due suoi articoli apparsi su *O imparcial* di Rio de Janeiro dove veniva contestato il lavoro di Leite.

Questa attribuzione viene poi ripresa da Afonso Pena junior⁶³, che procede molto meticolosamente nel suo lungo lavoro di ricerca per dimostrare la propria tesi. Si tratta di un lavoro paziente e minuzioso, di grande interesse per il metodo con cui tratteggia la personalità di Sousa Macedo. Con varie argomentazioni, inoltre, rigetta le attribuzioni a P. António Vieira, a F. Manuel de Melo, a P. Manuel da Costa. « E é pena — afferma Giacinto Manuppella —⁶⁴ que à obra falte precisamente um capitulo de remate, que ofereça ao afadigado leitor uma súmula das argumentações que se sucedem ao longo de 714 páginas in 8° grande »

III.1.8. *L'attribuzione ad António da Silva e Sousa*. — Ad Arnaldo Faria de Ataíde e Melo, come abbiamo visto, dobbiamo un interessante studio bibliografico sulle prime edizioni dell'*A.F.*, con l'esame delle filigrane dei tipi di carta utilizzati all'epoca. Egli in seguito continuò ad interessarsi dell'*A.F.* approfondendo questo argomento⁶⁵ e si dedicò⁶⁶ anche al problema dell'attribuzione. Sostiene che l'autore sia António da Silva

⁶⁰ Solidônio Leite, *O Dr. Antonio de Sousa de Macedo e a Arte de Furtar*, Rio de Janeiro, Typ. do Jornal do Commercio, 1917.

⁶¹ Solidônio Leite, *A auctoria da Arte de Furtar*, Rio de Janeiro, Typ. do Jornal do Commercio de Rodrigues and C., 1917 (pp. 166 + indici).

⁶² João Ribeiro, *op. cit.*⁸ (1907).

⁶³ Afonso Pena Junior, *op. cit.*

⁶⁴ Giacinto Manuppella, Joaquim Ferreira, « D. Francisco Manuel de Melo escreveu a *A.F.* » e Afonso Pena junior, « *A A.F. e seu autor* », « Revista da Faculdade de Letras », tomo XIII, II série, 1947.

⁶⁵ Arnaldo Faria de Ataíde e Melo, *O papel como elemento de identificação*, Lisboa, Biblioteca Nacional, 1926 (88 pp.). (Separata dos n.os 17, 18, 19, 20, 21, 22, 23 dos « Anais das Bibliotecas e arquivos », II série).

⁶⁶ Arnaldo Faria de Ataíde e Melo, *A Arte de Furtar*, « Anais das Bibliotecas e arquivos », II série, vol. IX, 1931 (pp. 43-51).

e Sousa, giurista e diplomatico. Ebbe molti importanti incarichi, fu Ministro di Portogallo e svolse la sua attività anche in Svezia dove si impegnò perché fosse liberato l'infante D. Duarte.

Scrisse anche, con stile molto simile a quello della *A.F.*

Casualmente Ataíde e Melo aveva notato la somiglianza tra l'opera di A. da Silva e Sousa *Ivizio o vaticínio político* e l'*A.F.*. Ne riporta quindi brani in parallelo e sostiene con entusiasmo queste coincidenze considerandole prove, che però non sono sembrate sufficienti, se tale attribuzione non ha avuto seguito. Viste le abitudini dell'epoca, è infatti difficile stabilire se l'*A.F.* avesse qualcosa di simile all'opera di Silva e Sousa, o se fosse quest'ultima ad aver inglobato qualcosa dell'*A.F.*.

III.1.9. *L'attribuzione a P. Manuel da Costa*. — Il dieci luglio 1940 si inserisce un fatto nuovo nella complessa e tormentata storia delle attribuzioni dell'*A.F.*. Per la prima volta, a sostegno della sua tesi, uno studioso presenta un documento inedito. Nel corso del *Congresso do Mundo Português* del luglio 1940, il P. Francisco Rodrigues S. J. interviene con la propria soluzione del problema. Dopo aver ripercorso per grandi linee la storia delle attribuzioni, le elenca, le esclude e ne presenta una nuova.

Egli sostiene che si debba attribuire l'opera al P. Manuel da Costa S. J. come indicato in un manoscritto gesuitico⁶⁷. Il documento dice: « Compôs o P. Manuel da Costa hũa Arte de Furtar, que deu a El-Rey: e foi cousa celebre neste Reino discorrendo por todos os officios e tribunais: sem a nada disto se dar satisfação: mandou o Padre Geral por muitas chartas fôsse tirado desta côrte o P. Manuel da Costa: e P. B.º de Sequeira (Provincial) o tirou, e por lhe despachar um Parente com el Rey o fez R.or do Algarve ... ».

Pubblicato nel 1941,⁶⁸ questo intervento provocò varie reazioni positive⁶⁹, ma un nuovo lavoro doveva far sorgere altre polemiche.

⁶⁷ Si tratta di una comunicazione inviata da un religioso della Compagnia di Gesù a Roma dal Portogallo tra il 1660 e il 1661. Si conserva nell'Archivio Romano della Compagnia di Gesù in una raccolta di manoscritti intitolata *Historia et Acta - sec. XVII* (Lus. 55), pp. 240-243.

⁶⁸ Francisco Rodrigues, *O autor da A.F. resolução de um antigo problema*, Porto, Livraria Apostolado da Imprensa, 1941.

⁶⁹ È lo stesso P. Francisco Rodrigues che in: *O padre Manuel da Costa autor da Arte de Furtar*, Porto, Livraria Apostolado da Imprensa, 1944 (Brotéria, vol. XXXVIII) dice che in Portogallo la notizia era stata divulgata con espressioni di

Joaquim Ferreira pubblica *D. Francisco Manuel de Melo escreveu a «Arte de Furtar»*⁷⁰, in cui non solo dimostra essere F. Manuel de Melo l'autore della tanto contesa *Arte*, ma presenta una serie di argomentazioni che si oppongono all'ipotesi del Rodriguez.

Dopo qualche tempo⁷¹ compare la risposta, piuttosto risentita, di P. Rodriguez, che pubblica questa volta tredici righe del famoso documento, e presenta tutte le notizie biografiche che possono servire da sostegno alla propria tesi.

Nel 1945 è pubblicata la risposta del Ferreira⁷² che continua a sostenere l'attribuzione a D. F. Manuel de Melo e oppone ulteriori argomentazioni a P. Manuel da Costa. In «*Brotéria*»⁷³ esce la risposta di P. F. Rodrigues, sempre risentito, e subito dopo una ulteriore risposta del Ferreira⁷⁴ che, oltre ad argomentazioni letterarie e biografiche, riporta vari episodi negativi della storia della Compagnia di Gesù.

La polemica tra i due sembra fermarsi qui.

In séguito Afonso Pena Júnior lamenta che ben poco sia noto del documento coevo, che permetterebbe la attribuzione a P. Manuel da Costa. La Compagnia avrebbe negato perfino ad un ambasciatore presso la Santa Sede la copia del testo⁷⁵.

Personalmente, non ho avuto alcuna difficoltà a reperire il documento e a farmene rilasciare copia fotostatica.

Dopo molti anni la tesi viene ripresa e portata avanti da J. Pereira Gomes, che si propone di dimostrare la validità della attribuzione sostenuta. Pur avendo annunciato un lavoro completo di cui già delinea anche i capitoli, finora di lui conosciamo:

approvazione e lode mentre in Brasile era stato riportato il testo stesso della *Memória*, integralmente in «*Gazeta magazine*», S. Paulo, 14 dicembre 1941 e parzialmente in «*Tradição - Revista de Cultura*», Recife, dicembre 1941.

⁷⁰ In «*O Instituto*», vol. 100, Coimbra, 1942.

⁷¹ P. Francisco Rodrigues, *op. cit.*, 1944.

⁷² Joaquim Ferreira, *D. Francisco Manuel de Melo escreveu a «Arte de Furtar»*, Porto, Domingos Barreira ed., 1945.

⁷³ Francisco Rodrigues, *Ainda o Autor da Arte de Furtar*, in «*Broteria*», Lisboa, 1945 (vol. XL, III).

⁷⁴ Joaquim Ferreira, *Manuel da Costa e Companhia ou a Arte de Furtar*, Porto, editorial Argus, 1945.

⁷⁵ «... os Jesuitas de Roma... recusaram ao Embaixador Accioly a cópia de todo o texto». Afonso Pena Junior, *op. cit.*, p. 691.

J. Pereira Gomes, *O autor da Arte de Furtar*, in «*Brotéria*», LXXV, 1962⁷⁶; *Manuel da Costa autor da «Arte de Furtar»*⁷⁷ in «*Colóquio*», 34, 1965; *A endemoninhada*⁷⁸ in «*Colóquio*», 39, 1966; *Arte de furtar texto, edições, autor* in «*Diário de Notícias*», 796, 1970.

Attualmente viene riportata come valida nei più recenti testi di consultazione questa attribuzione⁷⁹.

III.1.10. *L'attribuzione a Francisco Manuel de Melo*. — L'attribuzione a D. Francisco Manuel de Melo fu avanzata da Joaquim Ferreira nel 1942.

La storia di questa attribuzione s'intreccia con quella della attribuzione a P. Manuel da Costa. Fu questa tesi, e il fatto che venisse sostenuta quando già era stata resa nota l'esistenza del manoscritto conservato nell'Archivio dei Gesuiti in Roma, il motivo generatore della polemica, che abbiamo già registrato, tra P. Francisco Rodrigues e Joaquim Ferreira.

Maria Luisa Cusati Covuccia

⁷⁶ È qui che leggiamo infatti: «... Num trabalho, a publicar brevemente, com os seguintes capítulos: 1) Identificação do individuo que atribui a *A.F.* a Manuel da Costa (...); 2) Publicação dum inédito de Manuel da Costa (...); 3) Demonstração, por meio de fontes coevas, de que os dados autobiográficos, lançados na *A.F.* por quem quer que a escreveu, pertencem ao curriculum vitae de Manuel da Costa (...).

⁷⁷ In questo lavoro è trascritto il famoso documento custodito nell'Archivio romano della Compagnia di Gesù. Vengono anche riportate notizie della biografia del Padre che collimano con i riferimenti personali fatti dall'autore nella *A.F.* Si conclude con un inedito di Manuel da Costa conservato nella Torre do Tombo in una copia manoscritta dovuta ad António Franco.

⁷⁸ Si tratta ancora di un inedito di P. Manuel da Costa pervenutoci attraverso António Franco. Il Gomes afferma: «Do aspecto literário e do confronto com a *A.F.*, de que procurei demonstrar ser ele o autor, não é possível tratar nesta altura, porque, embora ambas as coisas interessem muito, elas não cabem na brevidade desta nota».

⁷⁹ Riportiamo, a titolo esemplificativo, la parte specifica tratta dalla voce «*Arte de furtar*» del *Grande dicionário de literatura portuguesa e de teoria literária* diretto por João José Cochofel, Lisboa, Iniciativas Editoriais, 1977. «... Em 1940, o P. Francisco Rodrigues S.J. apresentou ao Congresso do Mundo Português um trecho de uma carta anónima existente no arquivo dos Jesuítas em Roma, em que o P. Manuel da Costa S.J. (1601-1667) figura como autor de uma *Arte de Furtar*; é um documento coevo (1660), redigido (como resultou de investigações posteriores), por P. Francisco Valente, confrade de M. da Costa, com quem conviveu durante algum tempo em Coimbra, Évora e Lisboa. Não só nada se opõe a que M. da Costa seja o Autor da *Arte*, mas todos os indícios positivos levam-nos a crer que ele de facto a escreveu (depoimento explícito de um contemporâneo, coincidências biográficas, habilidade estilística, etc.)... ».

SUR « LA CAMORRA » DE HUGUES REBELL

Hugues Rebell¹ aimait les titres accrocheurs. Celui de *La Camorra*² est plein de promesses pour un lecteur en soif de proche exotisme et de mystère.

Dans Naples tout récemment annexé au tout récent Royaume d'Italie et « occupé » par les « piémontais », une conjuration regroupant des nostalgiques de plusieurs horizons: noblesse, clergé, camorra est prête à éclater, pour rétablir les Bourbons sur le trône. Mais l'insurrection armée échoue, pour la double raison qu'un officier « piémontais » a eu fortuitement vent du complot, et que le chef des camorristes court à un rendez-vous (qui se révèle d'amour) à l'heure même où il devait armer les détenus des prisons et donner le signal de jonction des troupes.

Telle est, rationalisée, épurée et, dirions-nous, presque nobilitée par nous, la trame apparente de ce roman para-historique où le thème politique et idéologique est en réalité loin d'être central, et semble n'avoir guère de nécessité que celle des accessoires, ou de donner à quelques personnages, à travers de brefs couplets, un peu de panache d'éloquence au moment opportun. Royaliste, collaborateur du journal monarchique « Le Soleil », ultra mâtiné d'anarchisme, aristocratophile par conviction, par défi et par esprit de bohème à la fois, Hugues Rebell, qui souhaitait, écrivait-il, « arracher la France à la folie démocratique, anéantir toute l'oeuvre de la Révolution »³, n'a pas, à travers la situa-

¹ Georges Grassal, dit Hugues Rebell, né à Nantes en 1867, mort dans le dénuement en 1905: mais l'héritage paternel lui avait permis de mener, dès 20 ans, une vie d'esthète: voyages (Allemagne, Belgique, Hollande, Angleterre, Italie), gastronomie, cercles littéraires, les femmes. Il fréquenta les symbolistes, puis l'école romane, les milieux intellectuels royalistes. Il se disait « athée-clérical ». Il s'est enthousiasmé pour Nietzsche et Sade; des noms autour de lui: Pierre Louÿs, Gustave Le Rouge, Jean de Mitty, René Boylesve, Jean Lorrain.

² Le roman a paru dans « Le Journal » en 1900. Il est actuellement réédité dans la série « Fins de siècles » dirigée par Hubert Juin: H. Rebell, *La Camorra*, Paris, U.G.E., collection 10/18, 1979.

³ Cité par Hubert Juin dans la *Postface* à Hugues Rebell, *Les nuits chaudes du Cap français*, Paris, U.G.E., collection 10/18, 1978, p. 439.

tion historique qu'il évoque 35-40 ans plus tard, fait de son roman une tribune où engager, à l'occasion, ses idées personnelles. Aucun protagoniste n'y est son porte-parole. Au plus saisit-on, chez ceux des conjurés que l'on peut considérer comme des aristocrates, des signes de grandeur dans leur chute: sur la « face d'aigle, fière et sereine, de monseigneur Ricardo (sic) Sforza »⁴, dans le regard de don Prina, « auquel la mort menaçante n'avait enlevé ni l'expression, ni la beauté »⁵, ce don Prina qui déclare en mourant: « Tous ceux de notre race doivent mourir ainsi. C'est leur destinée d'être assassinés par le peuple auquel ils se sacrifient »⁶. Au plus est-il offert, mais sans l'index tendu, cette image du peuple confondu avec la plèbe, tout occupée des plaisirs du corps, sans idéal: parti pris idéologique certes, mais plus pétri de goût esthétique du pittoresque que de volonté militante. *La Camorra* n'est pas un roman à thèse.

S'agit-il d'un roman historique, au sens où y seraient retracés des événements documentés? La présence de faits de caractère public et de noms historiques dans le récit éveille certes la curiosité et le goût du contrôle de l'authenticité.

La fin du livre accumule, dans le dernier jour de l'action, l'expulsion du cardinal archevêque Sisto Riario Sforza, l'entrée dans la ville de Cialdini, le nouveau général qui vient prendre le commandement de l'armée piémontaise, l'incendie du Palais Tupputi dans le quartier du Carmine, l'échec du complot bourbonien, le suicide du chef de la camorra Ascalona, la mort de don Prina, tête pensante du complot, le lynchage d'une comtesse Labriola.

De tous ces événements, seul le premier est authentique, et il permet de situer l'action du roman dans la première semaine de juillet 1861, les données internes au récit faisant estimer sa durée à quelques jours, et le cardinal ayant été exilé le 31 juillet 1861. Il le fut sur l'ordre de Cialdini, Lieutenant Général des provinces napolitaines par décret royal du 14 juillet 1861, commandant de toutes les troupes par décret du 7 juillet 1861, et dont l'arrivée à Naples remonte au début du mois. Rebell a donc inventé la coïncidence de l'arrivée du général et du départ du cardinal. Toutefois les cris de « *Viva Cialdini* » ont bien retenti le

⁴ H. Rebell, *La Camorra*, éd. cit., p. 275.

⁵ *Ibid.*, p. 281.

⁶ *Ibid.*, p. 281.

31 juillet, lors d'une manifestation de soutien à l'expulsion du cardinal, qui eut lieu via Toledo, et donc aux alentours du San Carlo, comme dans le roman⁷.

En ce qui concerne l'incendie d'un palais nobiliaire ce jour-là, il n'en est pas trace dans la presse. Mais le 6 avril, le feu avait été mis à l'Albergo dei Poveri et au Dépôt des tabacs.

La découverte d'un complot bourbonien le 31 juillet et la bataille qui s'ensuit dans le roman sont également de l'invention de Rebell. Toutefois, la découverte de comités bourboniens, l'arrestation de comploteurs (300 en quelques jours en avril), les troubles de rue, les assassinats, les conflits sanglants entre force publique et troupes de brigands, les évasions ou tentatives d'évasion en masse des détenus des prisons étaient monnaie courante⁸. Si aucun complot n'est découvert le 31 juillet, du moins lit-on dans la presse que le cardinal était « compromesso nell'ultima sventata cospirazione borbonica di cui vuolsi fosse uno dei capi principali »⁹. Il est fait allusion, très vraisemblablement, au comité défini du « palazzo » ou du « casino » Frisio, au Pausilippe, dont plusieurs membres furent arrêtés le 23 juillet; il était présidé par monseigneur Bonaventura Cenatiempo, et un prêtre y figurait: on pourrait penser que leur correspondant respectivement, dans *La Camorra*, don Prina et don Natale.

Dans le complot imaginé par Rebell, il est question d'un comte Vardarelli qui doit s'emparer du château Sant'Elmo, et d'Ascalona qui doit armer les détenus du Castel Capuano, puis marcher sur le Castel Nuovo: les deux personnages sont inventés, mais les faits semblent prendre naissance dans la déformation ou l'aménagement de fragments de la réalité: dans ces jours-là, des « familles bourboniennes » ont été chassées du Castel Nuovo parce que soupçonnées de préparer une insurrection¹⁰; Molfese parle par ailleurs d'une tentative d'évasion en masse des détenus du Castel Capuano en avril 1861¹¹ et, pour juillet, de « dimostrazioni popolari reazionari, evasione di circa 100 forzati dall'ospedale di Piedigrotta, tentato assalto alla caserma della guardia nazionale, scoperta di un comitato borbonico »¹², ainsi que de

⁷ Cf. « L'Omnibus », 30 juillet 1861.

⁸ Cf. F. Molfese, *Storia del brigantaggio dopo l'Unità*, Milano, Feltrinelli, 1966, p. 76.

⁹ Cf. « L'Omnibus », 1er août 1861.

¹⁰ Cf. « L'Omnibus », 30 juillet 1861.

¹¹ F. Molfese, *op. cit.*, p. 76.

¹² *Ibid.*, p. 81.

la libération en juin, par des brigands, de 100 détenus de la prison de Caserta.

En ce qui concerne Ascalona, l'histoire n'en fait pas mention. Mais on peut relever que le 31 juillet fut arrêté l'assassin de l'inspecteur de police Mele tué le 16 juillet (dans les premières pages de *La Camorra* est assassiné, et vraisemblablement par Ascalona, un colonel Pignatelli: nom illustre, mais fait inauthentique); le criminel fut capturé par des camorristes alléchés par la prime, et réduit à deux doigts de la mort¹³; or Ascalona se suicide avant d'être arrêté, mais il a été antérieurement surpris et ligoté par le chef d'une bande rivale de camorristes. On peut donc penser que Rebell a soit amalgamé sciemment des éléments hétéroclites, soit puisé à des sources qui avaient déjà altéré, légendisé les faits.

Les dernières pages du livre sont les plus riches en matière parahistorique, mais des éléments mineurs affleurent sporadiquement ailleurs. Ainsi des personnages ont nom Pignatelli, Labriola, Tupputi, Prina: noms historiques, mais personnages inventés. Il a de même existé des camorristes du nom de Mormino, Zingone et Furiano¹⁴, mais ceux qui portent ces noms chez Rebell ont une biographie différente (d'ailleurs le camorriste Furiano se prénommaient Niccola, et il est appelé Battista dans le roman).

On se trouve donc amené à prononcer une sentence de non-crédibilité en ce qui concerne l'historicité du récit au niveau événementiel.

On donnera par contre acte à Rebell d'avoir évoqué véridiquement l'ambiance chaotique de Naples en 1861. La vision est certes partielle et partielle: les termes politiques du problème de l'Unité italienne sont ignorés, les idéologies et les forces en présence sont schématisées jusqu'à la caricature: le royaliste Rebell ne se sent pas concerné par l'affrontement des Savoie et des Bourbons, et il a dédaigné ici la diatribe anti-démocratique et antigaribaldienne. Ce qui l'intéresse, et qu'il rend, indépendamment de l'exactitude ou non des faits précis, c'est le climat d'insécurité et d'émeutes de la Naples d'alors, illustrant par l'animation romanesque une situation conforme à ce qu'en écrit, en historien, Molfese. Ce sont aussi les bas-fonds et les mystères de Naples, et par

¹³ Cf. « L'Omnibus », 1er août 1861.

¹⁴ Cf. M. Monnier, *La Camorra*, Firenze 1863. Dans la réédition, Napoli, Berisio, 1965, ces personnages apparaissent aux pages 35, 159, 38, 154.

là est soulevé le problème de la camorra, et, au delà, de la plèbe: à côté de l'institution que constitue la camorra, et que les « piémontais » découvrirent effectivement dès les premiers jours de l'annexion, s'attaquant violemment à elle avec Spaventa et Cialdini, Rebell met en lumière l'existence d'une multitude grouillante, une horde primitive, plus ou moins crapuleuse, dont, en bon réactionnaire aristocratisant, il se délecte, par une sorte d'intuition politique qui, dans un sens tout opposé, fera dire à Arturo Labriola que la plèbe est un obstacle à la pénétration à Naples, au niveau des masses, de l'idéologie socialiste¹⁵. Ce qui séduit aussi Rebell, que ce soit pour l'exalter ou la déplorer, c'est la véhémence de ce monde, cette réalité des contrastes de Naples: beauté et décrépitude, violence et mollesse, sens de la mort et goût de vivre. Et Rebell ne manque pas de noter, liée à cette spécificité de Naples, l'animosité globale, à la fois instinctive et fondée sur des faits, qui s'installe, dès les premières heures de l'Unité, entre gens du Nord et gens du Sud: « Notre roi a eu tort de vouloir rattacher à l'Italie cette province étrangère » dit le capitaine piémontais¹⁶.

Rebell, qui a traité les événements historiques en romancier, apparaît intuitivement attentif à recréer les situations d'ambiance avec une adhésion effective au vécu quotidien, chair vivante de ce squelette sec qu'est l'histoire événementielle. Ce qui attire Rebell dans la vie, ce qui l'anime comme écrivain, c'est le mouvement.

Naples et l'univers romanesque de *La Camorra* sont ainsi explorés à la suite de personnages qui se déplacent sans cesse, et constituent, aux mains du narrateur, des guides pour le lecteur, en même temps qu'ils tissent le fil idéal sur lequel vient se développer la progression de l'action. On se trouve de la sorte en présence d'un continuels va-et-vient de personnages-vecteurs et de visites: monde animé, où les haltes sont brèves et rares: quand les personnages, constamment à la recherche d'un autre, se retrouvent (repas, orgie, le lit de l'amour, l'attente des conjurés); et encore ces haltes, à l'exception de quelques rêveries romanesques de miss Helen, sont-elles fort agitées.

Dans le premier temps du roman, le vecteur est constitué par les mésaventures du lieutenant Fortiguerra (écho, sans doute, de celles

¹⁵ Arturo Labriola, *Il segreto di Napoli e la leggenda della camorra*, Napoli, Società editrice partenopea (Razzi), 1911.

¹⁶ H. Rebell, *op. cit.*, p. 50.

dont Rebell fut victime, dit-on¹⁷, lors de son séjour à Naples en 1894): érotico-comiques d'abord, à la recherche d'une aventure amoureuse; héroïco-comiques ensuite, à la recherche d'Ascalona pour l'arrêter (mais c'est le lieutenant qui finit, par trois fois, au cachot).

Rebell jette ensuite aux oubliettes cette marionnette, et le roman, dans son deuxième moment, est porté vers sa fin sanglante sur les pas d'Ascalona, tour à tour relayé ou couplé avec miss Helen qu'il désire, et Lisabetta qui le désire: triangle mari-amante potentielle-épouse, aux aventures érotico-tragiques.

A la jonction de ces deux moments du récit, comme deux attelles débordant l'une dans le premier temps (chapitre 2), l'autre dans le second (chapitre 10), et parallèlement superposées dans leurs deux tiers centraux (chapitres 6 et 9), apparaissent deux vecteurs secondaires: la gracieuse Barborin, le lugubre complot: séquences en miroir, toutes deux corps nus suppliciés de femmes en leur dernière image.

Alors que le roman procède à travers une sarabande de péripéties dignes des meilleurs romans d'aventure, mais un peu trop mécaniquement réglée sur des déambulations ininterrompues, les chapitres 6 et 9 échappent à cette monotonie de tessiture. Curieusement, — mais ce n'est peut être qu'un effet de l'art du construire romanesque —, ces deux chapitres ont une structure semblable, en deux tableaux: premier tableau, chez Barborin, second tableau, au palais Tupputti, — et cela dans les deux chapitres. Mains parallèles peuvent être établis entre eux quant au contenu, mais pour le ton, ils sont aux antipodes: comédie d'un côté, drame sanglant de l'autre. La construction est habile, et les signifiés plus ou moins apparents y abondent. Ainsi, au premier tableau du chapitre 6, Barborin est au lit avec un jeune amant, et « ce vieux Polichinelle de marquis » tient la chandelle: un autre est à sa place; au second tableau, qui décrit le dîner des conjurés, le marquis est snobé par les hommes politiques et les femmes; il découvre le lieutenant, prisonnier dans le palais, le libère, et est enfermé à son tour: il est à la place d'un autre, — mais non point au plaisir. Au chapitre 9, dans le premier tableau, Barborin attend à souper les officiers « piémontais », attirés dans un guet-apens bourbonien; mais le piège a été éventé, Barborin est torturée, nue, sadiquement, sur son lit d'amour, qui devient celui de sa mort; au second tableau, les conjurés attendent

¹⁷ Cf. H. Juin, *L'étrange aventure d'Hugues Rebell*, dans son *Ecrivains de l'Avant-Siècle*, Paris, Seghers, 1972, p. 193.

en armes le signal de l'attaque; mais le complot a été éventé, le palais est assailli: le lieu de l'espoir devient lieu d'échec et de mort. A l'assassinat de Barborin fera pendant le lynchage tout aussi ignominieux de la comtesse Labriola, mais Rebell le réserve pour le chapitre suivant. Cet exemple montre avec quel sens minutieux de l'agencement, celé sous le brio de la verve, Rebell met en œuvre une matière en constante fermentation.

Un mélange de précision dans l'agencement et de fantaisie échelonnée préside également à la mise en scène générale de l'œuvre. Les personnages vont vers leur but en actions disparates, qui se lient d'un point de suture à chacune de leurs rencontres, comme le fil de verre fluide où son bâton le guide, dessinant un réseau dont la cohérence expressive, malgré les points de contact matériels, n'est pas forcément faite d'homogénéité. Ces actions finissent par converger, d'une quelconque façon, vers Ascalona. Les conjurés cherchent son appui pour réaliser leur « idéal » politique, qui se confond avec leurs intérêts matériels. Scamler fait de même pour réaliser son double projet de posséder sa nièce et la fortune d'icelle. Le lieutenant poursuit, pour le capturer, un Ascalona que Lisabetta poursuit pour lui faire l'amour, et miss Helen — mais avec des hésitations de vierge — pour qu'il le lui fasse. Furiano cherche Ascalona pour s'en venger. Tout le monde parle d'Ascalona, tout le monde voit sa main là où il y a mystère: il est présent et inapparent, comme la camorra dont il est le chef. Mais cette polarisation sur lui ne doit pas tromper: Rebell n'en a fait qu'un fantoche, plus souvent aux jupons qu'aux affaires, généralement médiocre, et auquel le lecteur ne s'intéresse pas: il ne sort de la grisaille que dans un moment d'exaltation idéologique, d'ailleurs assez faux, où il déclare vouloir racheter son passé d'assassin par une action politique pour la bonne cause (celle de la réaction); et dans quelques moments lyriques auprès de miss Helen, où l'auteur lui prête sa propre sensualité. De façon générale, les personnages, dans *La Camorra*, sont peu de choses; l'action y est tout, une action riche en ingrédients et procédés propres au roman d'aventures, avec des poursuites, des rixes. Les rencontres de hasard entraînent les protagonistes dans un cycle où reparaissent étrangement des personnages déjà aperçus. Le mystère plane et replane, des points restent obscurs, des protagonistes se perdent. Des apparitions de personnages, providentielles ou inopportunes, interrompent soudain les événements (y compris, en note comique, le feu de l'action amoureuse). La leçon de Dumas, d'Eugène Sue, et peut-être de Mastriani,

n'est pas perdue. Aussi bien Rebell a-t-il précisé son titre: *La Camorra, roman d'aventures napolitaines*.

Mais sans doute serait-il oiseux de s'interroger sur le caractère « napolitain » de ces aventures. L'adjectif est attiré ici par le fait simple que l'action se déroule à Naples. Une connotation, dans son attribution grammaticale à « aventures », peut lui venir de l'interférence avec le mot « camorra ». Mais les aventures narrées ici sont en somme possibles dans toute ville où existent une plèbe et un « milieu ». Il faut savoir gré à Rebell de n'avoir pas fait dans le pittoresque et la description pointilleuse d'ambiance. La camorra, on la trouve définie par un bref couplet du lieutenant; puis il est expliqué, en une page, comment, vers l'époque de l'Unité italienne, à côté de la vieille camorra d'assassins et de rançonneurs est apparue une nouvelle camorra, élégante « confrérie politique ». Et c'est tout pour le côté didactique. Ça et là, entre l'érudition et la couleur locale, apparaissent quelques éléments anecdotiques, comme l'usage du rasoir et de l'estafilade à la joue, le *barattolo* du butin et sa répartition, quelque allusion à la hiérarchie camorriste, quelques mots d'argot. Rebell eût pu se documenter amplement en 1893 et 1894 à Naples, années où la camorra, devenue force électorale et économique était l'objet de l'attention, et abreuver le lecteur de son érudition. Mais il s'en est tenu à une louable sobriété. Lors de son séjour, Rebell a acquis familiarité avec la topographie de la ville, et il nous promène avec beaucoup de naturel, à la suite de ses éternels itinérants de personnages, d'un quartier à l'autre de la ville. Toutefois, ces quartiers ne sont que nommés, et rapidement caractérisés, évocation plus poétique que descriptive. On pourrait avancer que Rebell est venu à Naples après le « *risanamento* », et qu'il n'a pas voulu s'embarrasser d'une reconstitution des lieux. Mais nous croirions plus volontiers qu'il y a ici aussi un parti pris littéraire de sobriété. Ce qui est dit de Naples l'est en général au niveau d'une vision esthétique, qu'il s'agisse d'évocations matérielles¹⁸ ou de jugements portés¹⁹. Admirable

¹⁸ « La nuit bleue et dorée qui venait sur la rue de Tolède l'enveloppait d'une volupté délicate et canaille, fleurant le jasmin et le poisson, l'huile chaude et l'orange » (H. Rebell, *op. cit.*, p. 54).

¹⁹ « Naples est comme une amoureuse qui aime battre et être battue » (*Ibid.*, p. 51); « Naples ressemble à ces étoffes orientales dont l'éclat et la richesse s'accoutument de toutes les couleurs. Les tons les plus divers peuvent s'y heurter: c'est toujours de la lumière » (*Ibid.*, p. 89).

teur de la beauté, Rebell ne pouvait manquer d'être exalté par « les brutales magnificences du paysage »²⁰, « les azurs diaphanes de Capri »²¹, « l'étingement de la mer et du ciel »²², d'être saisi par le pittoresque des contrastes²³, de souffrir lorsque la beauté est offensée, défigurée dans « cette union extraordinaire d'une magnificence décrépite et d'une horreur toute jeune »²⁴. On trouve ainsi dans *La Camorra* quelques pages à la fois banales et exemplaires, douloureuses et d'une incisivité de style féroce, sur les quartiers immondes du centre²⁵ et sur le délabrement inimaginable pour un étranger — en l'occurrence le lieutenant piémontais — des architectures²⁶. On y trouve aussi, dans la bouche de miss Helen, la banale et acritique observation sur la joie de vivre: « Vous possédez à ce point le rayonnement de l'existence que même les misérables, chez vous, ont à vous revendre du bonheur »²⁷, aussitôt contrebalancée par une observation sur le désordre (et, si nous sommes en 1861, la fin de la phrase semble viser au-delà du temps): « et puis, les vols, le désordre dont j'ai été témoin, les meurtres que j'ai appris, cette vie sans loi, sans règle que j'ai observée chez vous: cela m'a écoeuvée »²⁸. Nous noterons enfin une observation qui n'émane pas d'un personnage, mais où s'exprime Rebell l'esthète: c'est une sentence cruelle sur les femmes du Sud, et sur l'inégale répartition de la beauté entre les sexes: « C'était un des types les plus admirables de cette race napolitaine où la mère semble ne pouvoir concevoir que la beauté mâle, enfantant de toute sa joie des Narcisses et des Antinoüs, et accouchant, comme malgré elle, de maritornes et de gotons »²⁹.

Hugues Rebell ne supporte pas la laideur, et, moins que toute autre, celle de la femme.

²⁰ *Ibid.*, p. 202.

²¹ *Ibid.*, p. 203.

²² *Ibid.*, p. 202.

²³ « C'est le charme de cette ville que tout y voisine avec aisance » (*Ibid.*, p. 89).

²⁴ *Ibid.*, p. 57.

²⁵ « Un peuple entier vivait côte à côte avec cette pourriture de mort » (*Ibid.*, p. 57).

²⁶ « Toute la douleur des ruines qui s'étalent avec indifférence vous pénètre au milieu de ces murailles majestueuses et lézardées. Dans un coin, s'élève un monceau de plâtras: c'est ce qui est déjà tombé du palais » (*Ibid.*, p. 34).

²⁷ *Ibid.*, p. 80.

²⁸ *Ibid.*, p. 81.

²⁹ *Ibid.*, p. 38.

La femme, dans *La Camorra* comme dans les autres œuvres de Rebell, est avant tout présence pour les sens de l'homme: forme et couleurs, nudité épiée sous l'étoffe ou triomphante de lumière, dynamique de gestes de chair, elle est une joie pour les yeux, elle est pour être cherchée et désirée. Qu'elle attente par son corps à la beauté, décevant le besoin de l'homme, elle sera ignorée, repoussée, bafouée.

Rebell se meut dans l'univers de sa création non comme le demiurge qui sait tout d'elle, mais avec l'étonnement du passant aux aguets: il semble découvrir ses créatures de l'extérieur en même temps que le lecteur, son semblable, avec la même curiosité et fraîcheur de sensation que son lieutenant Fortiguerra qui ne croisait pas une femme qu'il n'essayât « d'entrevoir ses traits à travers les cheveux qui lui couvraient le visage »³⁰. Rebell crée et découvre et caresse tout à la fois de sa sensualité les apparitions féminines de son livre, et s'acharne cruellement sur les « chairs croulantes ».

La femme est visage, croqué lestement par l'auteur: car le visage, en nos contrées, est nudité première, que voile et dévoile une chevelure généralement « magnifique »³¹, « merveilleuse »³², « éparse »³³, « en touffes enlaçantes ou rebelles »³⁴, parfois massée « en bandeaux épais, souples, moirés »³⁵, mais dont on sait qu'ils se dérouleront jusqu'aux reins (qu'on appelle « fesses » ou « croupe », lorsqu'ils n'appartiennent pas à une comtesse). On y saisit la bouche, « bouche charnue s'ouvrant sur des dents heureuses »³⁶, « bouche ouverte sur des dents très pures comme dans une extase heureuse »³⁷, qui révèle une nudité plus intérieure. On y saisit tout l'être, à travers les yeux, qui sont les balcons des sens, et par où l'homme juge et jauge le pouvoir de volupté celée en cette chair voilée. L'œil de l'homme cherche le regard de la femme. Certes, celle-ci est également silhouette pour la vue, étoffe « se moirant aux sinuosités et aux reliefs splendides de son corps »³⁸, enveloppant « sans les dérober l'élanement et la plénitude des formes »³⁹, non pas

³⁰ *Ibid.*, p. 43.

³¹ *Ibid.*, p. 20.

³² *Ibid.*, p. 254.

³³ *Ibid.*, p. 254.

³⁴ *Ibid.*, p. 107.

³⁵ *Ibid.*, p. 118.

³⁶ *Ibid.*, p. 304.

³⁷ *Ibid.*, p. 55.

³⁸ *Ibid.*, p. 255.

³⁹ *Ibid.*, p. 255.

figure de mode, mais forme vivante, sous laquelle se devine « le régal d'une chair bombée et arrondie sous la gaze »⁴¹, et le châle ne descend jusqu'aux reins que pour accuser « les mouvements vigoureux de la croupe, toute l'ardeur brusque et inquiète de ce corps »⁴¹. Mais si la silhouette stimule le désir, elle ne révèle pas la sensualité de la femme. Or l'homme selon Rebell, ou Rebell tout court, — ou l'homme tout court —, ne se contente pas de sensations esthétiques: dès le premier abord, il va droit à cette image: ce que cette femme peut être dans l'amour. C'est pourquoi l'œil de l'homme cherche le regard de la femme, où il a pouvoir de lire la réponse des sens, « yeux pleins de promesses »⁴², « yeux de velours, que la passion doit rendre si beaux »⁴³. Ainsi de « cette petite pute de comtesse Labriola, si maigre et si sèche »⁴⁴, les béotiens pouvaient-ils se demander que faire d'un tel « sac d'os »⁴⁵, mais ceux qui avaient su la deviner à ses yeux, qui dans le plaisir prenaient un éclat admirable, ceux-là étaient récompensés et touchaient au ciel: « Ceux qui l'avaient vue aux heures de l'amour étaient seuls à la connaître »⁴⁶. La femme, dans l'œuvre de Rebell, est essentiellement la partenaire du plaisir, dont elle est elle-même impatiente.

Il importe de la voir, de l'avoir nue: on se dénude en diable dans *La Camorra*, et fort bas. Toutes les femmes, ou presque, du livre se troussent au moins une fois jusqu'où les cuisses se joignent. Qu'on ne cherche pas ici des descriptions qui s'attardent: la dénudation est fulmination, beauté saisie dans l'instant du regard, ou violence du geste. Coquinement polissonne⁴⁷, joyeusement gaillarde mais poétique⁴⁸, vaguement attendrie⁴⁹, gauloise ou boccacesque⁵⁰, dramatiquement

⁴⁰ *Ibid.*, p. 215.

⁴¹ *Ibid.*, p. 56.

⁴² *Ibid.*, p. 254.

⁴³ *Ibid.*, p. 55.

⁴⁴ *Ibid.*, p. 117.

⁴⁵ *Ibid.*, p. 117.

⁴⁶ *Ibid.*, pp. 117-118.

⁴⁷ « Un joli sein, impudiquement heureux, qui prenait l'air au-dessus d'une chemisette lâche, glissée très bas et toute prête à tomber davantage » (*Ibid.*, p. 44).

⁴⁸ « Elle se retourna et offrit sans voile le revers joufflu de sa personne, pareil à une chair de pêche dorée au soleil » (*Ibid.*, p. 46).

⁴⁹ « Le ventre aux lignes fléchies et cette fleur du sexe, pâle et délicate comme chez une vierge » (*Ibid.*, p. 293).

⁵⁰ « Et, s'accroupissant sur le visage du père, elle lui fit baiser ses chairs obscènes et lui lâcha, aux narines, un air de sa flûte » (*Ibid.*, p. 147).

splendide⁵¹ ou résolument obscène⁵², l'image nous frappe toujours de plein fouet, et aussitôt s'efface. Mais elle a une corporalité, une efficacité visuelle, une immédiateté sensuelle inoubliables.

Si la beauté, qui est saisissable dans la femme, mais aussi dans la nature et le paysage, le ciel surtout, et le golfe, est pour Rebell cet essentiel qui aide à vivre, la laideur, elle, est sacrilège et scandale. Plus qu'une catégorie originelle, elle est dégradation; elle est blessure, atteinte à l'intégrité corporelle plus qu'à un canon formel. Elle suscite en Rebell une douleur qui s'exprime non par la pitié, mais par une dureté amère dans la description de la décrépitude architecturale de Naples. Elle suscite en lui comme une rage lorsqu'elle altère le corps humain: aussi s'acharne-t-il sur les « chairs croulantes » et « ballantes »⁵³ de Cavalletta, sur « le dessin large et mou de son derrière, l'avalanche de ses seins »⁵⁴. La duchesse Tupputti doit à son titre de ne pas être dénudée, mais Rebell n'épargne pas « sa voix de tambour », « son nez en trompe », « la descente majestueuse de ses mentons, qui, à chaque mouvement, semblaient s'accroître et se multiplier »⁵⁵. Cette cruauté, revêtant la forme du sarcasme, poursuit également la déchéance des vieillards: la principale victime est le marquis Malaspina, qui nous est montré « dépeint, déteint, sans fard, avec ses rides au complet »⁵⁶ la figure « grattée, ravagée, pareille à une palette de peintre nettoyée où il traîne encore des couleurs »⁵⁷.

Ce Rebell qui a le culte de la beauté, qui déteste la laideur et la déchéance, et, par là, la faiblesse, ne peut pas ne pas être admirateur de la force et de la violence. Il n'est pas sans intérêt de noter que les années 1893 et 1894, années où Rebell fait des séjours à Naples, sont celles où il s'enthousiasme pour Wagner et pour Nietzsche, qu'il entreprend de traduire, et dont il partage la haine du christianisme. L'univers de *La Camorra* est un monde chargé d'énergie et ayant besoin de la

⁵¹ « Un instant il eut le plein éblouissement de sa chair de neige et de ses cuisses nues dont l'ombre blonde et duvetée s'empourprait de lueurs sanglantes » (*Ibid.*, p. 267).

⁵² « Après lui avoir offert son sein taché de sang comme d'un philtre voluptueux, ... » (*Ibid.*, p. 297).

⁵³ *Ibid.*, p. 164.

⁵⁴ *Ibid.*, p. 175.

⁵⁵ *Ibid.*, p. 117.

⁵⁶ *Ibid.*, p. 107.

⁵⁷ *Ibid.*, p. 108.

dépenser: il est mouvement perpétuel (exubérance des mimiques et des gestes, animation des fêtes et des tavernes, grouillements de foules, troubles de rues), il est sempiternel vacarme, avec des affrontements tempétueux de personnages, des scènes à haut niveau sonore, publiques ou privées⁵⁸, il est théâtre de haines et de violence.

Cette dernière n'est d'abord que de mouvement et verbale: le ton en est donné par l'altercation entre miss Helen et son oncle, qui ouvre le livre. Querelles, poursuites, rixes mêmes sont de simples motifs dynamiques dans les mailles d'un tissu essentiellement ludique et héroï-comique. Deux éléments toutefois s'y trouvent enchâssés, qui semblent précurseurs de la violence future: d'une part l'estafilade au rasoir portée par Stellina à sa rivale: c'est l'apparition du sang, flux et couleur, souillure et blessure; d'autre part la fessée administrée jadis par Scamler à sa nièce, évoquée séparément par les deux protagonistes en termes inquiétants: c'est l'apparition de forces troubles, en convergence sur une image forcément charnelle, celles de la cruauté et de l'éros⁵⁹ et l'intention de viol⁶⁰. On n'en est ici qu'aux avant-goûts, aux phantasmes; la violence stupratrice et assassine n'est encore l'objet que de discours: les assassinats de fonctionnaires piémontais, les crimes de la camorra, les désordres de ces premiers temps de l'Unité n'apparaissent que sous forme de nouvelles du jour.

La violence véritable éclate au chapitre 9, avec la torture et l'assassinat de la danseuse Barborin. Elle n'a aucune nécessité historique, le fait n'étant pas authentique. Rien ne la justifie — pas plus dans cet épisode que dans ceux qui suivront — que le goût de Rebell pour ce genre de scène, que ce goût reflète un choix littéraire ou l'abandon à un tempérament.

La violence que Rebell se complaît à décrire, avec une dramaticité de style fort efficace, est celle qui est oeuvre de destruction opérée sur le corps humain, celle qui met en éveil notre sensibilité aux spectacles de mutilation, de chairs mises à nu, lacérées et ouvertes jusqu'au sang;

⁵⁸ « Un tonnerre roulant de vociférations » (*Ibid.*, p. 43); « Une marmaille batailleuse et crierde, des colères de mères ou de femmes jalouses, des interpellations hardies ou outrageantes de vieilles et de jeunes ouvrières » (*Ibid.*, p. 33).

⁵⁹ « Il fallait la châtier jusqu'à la cruauté » (*Ibid.*, p. 171); « Cette chair d'enfant qui s'offrait sans cesse à mes yeux, à mes lèvres, à mes coups » (*Ibid.*, p. 174); « Il me courbe contre lui, il me découvre toute » (*Ibid.*, p. 200).

⁶⁰ « Le fouet, qui était nécessaire, autrefois (...), c'est l'étreinte du mâle qui doit le remplacer aujourd'hui » (*Ibid.*, p. 172).

sensibilité dont les fibres nerveuses qui en sont le canal ne peuvent man-
 queur d'être associées et richement anastomosées à celles de la sensibilité
 érotique, innervant conjointement de leur faisceau commun un vaste ter-
 ritoire. Et l'objet privilégié de cette violence est en effet le corps désiré
 de la femme. A nous en tenir à la méthode de l'oiseleur (celle du critique
 qui croit saisir une oeuvre en jetant sur elle un filet de capture, qu'il
 s'est confectionné en nouant en réseau des concepts à la mode d'ajour-
 d'hui ou d'hier), nous jetterions ici le mot de sadisme. Rebell admirait
 d'ailleurs Sade, dont il qualifiait la philosophie de « dominatrice fé-
 roce et implacable, toujours en rut et en mouvement, amoureuse de
 meurtres et de baisers »⁶¹.

Les épisodes de violence ont pour victimes principales quatre femmes ;
 violence sexuelle, sang et mort y sont diversement distribués. L'acharne-
 ment sur le corps de la femme est particulièrement féroce dans le cas
 de Barborin, torturée sous les charbons ardents, sous le fouet d'un fais-
 ceau de baleines de parapluie par Furiano qui se venge là de ne pas
 l'avoir eue, puis étranglée; et dans le cas de la comtesse Labriola, et
 de sa fillette, lynchées par la foule et transformées en « viandes d'abat-
 toir »⁶². L'image dominante à laquelle toutes les autres renvoient est
 celle de l'écartèlement, qui met le sexe à la lumière. Les tortionnaires
 de Barborin « s'acharnèrent sur son corps, en découvrirent les grâces
 secrètes »⁶³. La foule s'empare de la comtesse Labriola, et aussitôt
 « la jeune femme et la fillette apparurent toutes nues, et leurs jambes
 se débattirent au milieu de mains furieuses. Ces sauvages étalèrent des
 sexes déchiquetés »⁶⁴. Miss Helen est violée dans le théâtre de Pompéi
 par son oncle, et Ascalona voit de loin « la jupe grise relevée, les jambes
 fortes, d'une blancheur merveilleuse »⁶⁵, et, le viol de la jeune femme ache-
 vé, « il eut le plein éblouissement de sa chair de neige et de ses cuisses
 nues dont l'ombre blonde et duvetée s'empourprait de lueurs sanglan-
 tes »⁶⁶; ici, le sang n'est que celui « qui (atteste) un neuf et brutal a-
 mour »⁶⁷: pour le meurtre, Ascalona, comme le capitaine Roselli, choisit

⁶¹ Cité par H. Juin in H. Rebell, *Les nuits chaudes du Cap français*, éd. cit.,
 p. 441.

⁶² H. Rebell, *La Camorra*, éd. cit., p. 279.

⁶³ *Ibid.*, p. 229.

⁶⁴ *Ibid.*, p. 279.

⁶⁵ *Ibid.*, p. 266.

⁶⁶ *Ibid.*, p. 267.

⁶⁷ *Ibid.*, p. 268.

la strangulation. Une autre image du sexe de la femme nous est offerte
 lorsque Furiano s'apprête à violenter Lisbetta devant son mari⁶⁸; ici,
 la violence et l'éros font boule de neige sanglante: au moment du viol,
 Lisbetta tranche au rasoir la gorge de Furiano, puis, « voulant remplacer
 l'étreinte détestée »⁶⁹ par une étreinte désirée, elle entraîna Ascalona
 vers le lit, mais les soldats sont à la porte, Eros et Thanatos, les amants
 se suicident. Aux corps déchiquetés, il faut ajouter celui de don Prina
 « aux chairs broyées et coulantes »⁷⁰, écharpé jusqu'à perdre forme
 humaine, et « pourtant, cette plaie vivait encore »⁷¹. Hormis ce dernier
 cas, la violence ne s'exerce que sur des femmes.

De même que nous avons prononcé le mot sadisme, de même
 pourrions-nous jeter celui d'oralité. Manger, faire manger est un
 acte souvent répété dans *La Camorra*. La bouche, qui est d'abord
 dessin des lèvres, image de grâce et de volupté, est aussi ouverture dévoil-
 lant des intérieurs successifs: les lèvres découvrent les dents et leur blan-
 cheur, les dents découvrent le rose de muqueuses intimes, la langue; et
 la bouche, au-delà, devient gorge et cavité. Gorge faite pour la voix
 et la parole, mais faite ici principalement pour hurler des injures, des
 ordures, des menaces. Cavité où l'on peut enfoncer des objets divers: ce
 que la faim et la soif conseillent, et c'est le thème du repas: dîner des
 conjurés, beuverie dans la taverne, le riche dîner préparé pour les offi-
 ciers « piémontais » et l'ingestion de pâtisserie par Cavalletta, le gro-
 tesque souper agrémenté de danseuses nues chez Cavalletta; ce que la
 vengeance et la colère dictent, et c'est le capitaine enfonçant la lettre
 dans la bouche de Barborin, et Ascalona la jupe dans la gorge de miss
 Helen; ou encore, ce que l'éros suggère⁷² ...

Au goût pour la violence s'apparente, en mineur, celui qui fut d'une
 époque, ou d'une certaine veine romanesque, de mettre en scène une
 humanité primitive, dangereuse ou stupide ou pittoresque, appréhendée
 dans ce que sa vie collective a de tumultueux et d'anarchique. Les
 bas-fonds, le bas peuple, la foule semblent exciter l'inspiration créatrice

⁶⁸ *Ibid.*, p. 293.

⁶⁹ *Ibid.*, p. 297.

⁷⁰ *Ibid.*, p. 281.

⁷¹ *Ibid.*, p. 281.

⁷² « Baise ton vainqueur, dit-il avec un geste obscène... Ah! crocodile! C'est
 qu'elle a des dents, la carne! » (*Ibid.*, p. 295); « Elle avait exigé qu'il lui abandon-
 nât sa chair indifférente, et elle la pressait, elle la buvait de ses lèvres avides et
 voluptueuses » (*Ibid.*, p. 297).

de Rebell. Le sens du mystère, de la violence, de la déchéance, littéraire-ment habité de réminiscences hugolesques de cour des miracles épicées d'Eugène Sue, lui fait explorer un milieu crapuleux et inquiétant identifié avec une vague camorra. Le démon du réalisme pittoresque, qui s'empare généralement de tout lettré en flânerie dans Naples, fait surgir en direct le monde haut en couleurs et en décibels des quartiers populaires, évoqué à travers la transcription immédiate des dialogues riches en insultes et exclamations fleuries, et à travers la saisie en croquis instantanés d'un comportement gestuel également libre, qui captive l'auteur, comme expression d'une société de la non-contrainte, où l'individu ne se laisse entraver par aucune inhibition ou règle sociale. Enfin, Rebell fait preuve d'une remarquable capacité d'animation des groupes d'individus (scènes de la taverne et de la fête chez Cavalletta) et de la multitude, la foule, qu'il fait généralement paraître come masse de rue attroupee en manifestations partisans et violentes.

La vigueur est la tonalité majeure du roman. Elle habite le style même, qui passe, dans un état de tension constant, du cocasse au dramatique, du dialogue en langage brut à l'émotion du rêve, du portrait ou de la description aux registres divers à la linéarité et netteté du récit. Portée par ce tonus, la phrase de Rebell amalgame avec aisance les formules à l'emporte-pièce et le beau style, charrie sans discordances, sur un flot noble et impétueux, le mot cru qu'on attendait voilé, se charge dans le dialogue des images colorées (souvent conservées en leur état d'italianismes ou napolitanismes) qu'enfante spontanément la fantaisie populaire. Mais qu'il veuille émouvoir, amuser, intriguer, surprendre, voire choquer, Rebell ne se laisse jamais emporter par sa vitesse: non pas qu'il s'arrête « avant », mais il excède avec maîtrise, et son dérapage dans le feuilleton est lucidement contrôlé: l'auto-ironie le garde.

Oeuvres de Hugues Rebell:

- 1886 *Les jeudis saints*, poèmes
- 1886 *Les Méprisants*, roman
- 1887 *Tymandra*, poème
- 1888 *Les étourdissements*
- 1890 *Athlètes et psychologues*
- 1892 *Baisers d'ennemis*
- 1894 *Les chants de la pluie et du soleil*, poèmes
- 1894 *Union des 3 aristocraties*
- 1896 *Le magasin d'auréoles*
- 1897 *La clef de Saint-Pierre*, ballet

- 1897 *La Nichina*
- 1898 *La femme qui a connu l'empereur*
- 1899 *La câlineuse*
- 1900 *La Camorra*
- 1900 *La saison à Baia*
- 1900 *La méthode scientifique de l'histoire littéraire*
- 1901 *La brocanteuse d'amours*
- 1901 *Trois artistes étrangers*
- 1901 *Le baiser d'une esclave*
- 1902 *Les nuits chaudes du Cap français*
- 1902 *Les inspiratrices de Stendhal, Flaubert et Mérimée*
- 1905 *Le diable est à table*

Oeuvres sous des pseudonymes:

- Jean de Villiot, *Volées de bois vert*
- Jean de Villiot, *Curiosités et anecdotes sur la flagellation*

Oeuvres signées Rebell, mais peut-être écrites par d'autres:

- Femmes châtiées*
- Cinq histoires vécues*
- Gringalette*

Stéphane Darbousset

« BENIGNO », L'EDITO E L'INEDITO

Ai fini di una nuova lettura dell'opera di Achille Campanile sembra determinante la recente pubblicazione de *La casa dei vecchi*¹; si tratta del primo volume di un romanzo più vasto intitolato *Benigno* a cui l'autore lavorò assiduamente negli ultimi trent'anni della sua esistenza. Quest'opera, pertanto, nel chiuso della biblioteca di casa, accompagnò e fece da sottofondo a quanto egli, in vari registri e a diversi livelli, veniva elaborando: un pezzo giornalistico, uno *sketch* pubblicitario, una recensione televisiva, un romanzo, una *pièce* teatrale ...

Con *Benigno* quindi si può entrare nel « laboratorio » dello scrittore, nella sua segreta officina; e « le angosce o i ragnateli d'officina » comportano di necessità — per dirla con Gadda² — dei riferimenti a una vita, a una biografia intima ed esterna, vengono ad ingranarsi in una gnoseologia e in un'etica, [...] in una più o meno frammentaria poetica ».

Ciò permette una vera e propria immissione nel « privato », un'operazione che pare autorizzata dall'autore stesso per quel tanto di autobiografico³ che il romanzo rivela in pagine dai toni smorzati, pronte a dar spazio alla nota elegiaca e ai ricordi più che al gioco di parola, alla metafora ardita, al guizzo e alla effervescenza cui « da sempre » Campanile ci aveva abituati⁴.

¹ A. Campanile, *Benigno, La casa dei vecchi*, Milano Rizzoli 1981.

² C. E. Gadda, *Come lavoro*, [1949] in *I viaggi La morte*, Milano, Garzanti, 1977, p. 9.

³ Dopo la « tragedia » di Rosmunda scritta a poco più di 10 anni, *Benigno* (che poi sarei io) aveva passato un lungo periodo di inattività » (A. Campanile, *Storia del mio teatro*, in « Video », novembre 1975): ecco una dichiarazione esplicita che accompagna uno dei tanti brani autobiografici consegnati alla rivista « Video » ed evidentemente destinati a confluire nel romanzo inedito. Ma per verificare in modo ancor più esplicito come i ricordi personali venissero poi attribuiti dal narratore al suo *alter-ego* si leggano: *Quelli delle torte in faccia* (« Video », giugno 1967) e *Benigno va al cinema* (« Video », febbraio 1975).

⁴ Vere e proprie eccezioni sembrano nel testo della *Casa dei Vecchi* espressioni di tal tipo: « Signorina, io per voi ardo, codardo, petardo, con un fritto di lardo. Oh, piccola! Spero che non mi diciate di no. Bacioni su ambo le gote » (A. Campanile, *Benigno La casa dei vecchi*, cit. p. 176).

Tale davvero « inedita » diversità di stile ha fatto anzi parlare di uno scrittore « crepuscolare », antitetico rispetto all'umorista ⁵. Ma, pur nell'evidenza delle argomentazioni, la stima va poi accolta con le dovute cautele, ch , nel nostro caso, sarebbe fuorviante ricondurre l'opposizione tra tono serio e tono faceto a direzioni o a scelte culturali ben differenziate o irrelate tra loro. Sar  opportuno vedere invece come tanto gli atteggiamenti dello « smagato » *viveur* anni trenta, quanto quelli dell'intellettuale anticonformista dei decenni successivi, si conciliino nell'ambito di una singola disposizione sentimentale e come tutto questo abbia una sua matrice storicamente definibile.

Dell'ambiguit  stilistica di Campanile si resero ben conto del resto non solo i suoi critici pi  attenti, dagli anni Trenta in poi ⁶. In particolore, Enrico Falqui, nel tentare una storia della nostra prosa d'arte, si chiedeva esplicitamente se a Campanile spettasse l'appartenenza al gruppo dei novecentisti accanto a Zavattini e a Bontempelli o pi  propriamente a quello dei crepuscolari ⁷.

Posta tale premessa, converr  quindi prender le mosse dalla vicenda stessa de *La casa dei vecchi*, gi  comparsa col titolo *Benigno* nella « Nuova Antologia » del 1942 e poi pubblicata in volume con il titolo *Avventura di un'anima*, presso l'editore romano Donatello De Luigi nel 1945 ⁸.

Il confronto delle tre diverse stesure rivela infatti una sostanziale identit  stilistica; ch  i maggiori interventi sul linguaggio tendono soprattutto ad un ammodernamento e ad una maggiore vivacit  espressiva ⁹.

⁵ C. Bo, *Il « manuale di vita » di Campanile in Benigno* cit., p. 9.

⁶ Si pensi alla recensione di A. Consiglio a *Cantilena all'angolo della strada* (in « Italia letteraria », 23/7/'33), a quella di E. De Michelis ad *Avventura di un'anima* (in « Mercurio », gennaio '46), o all'articolo di G. Ravagnani *l'umorismo di Campanile* (1930) nel 1° volume dei suoi *I contemporanei*, Milano, Ceschina 1960.

⁷ Cfr. E. Falqui, *Capitoli*, Milano-Roma, Panorama, 1938, p. XIX.

⁸ Si adotteranno le sigle di *Bc* per il testo della *Casa dei vecchi*, di *N.A.*; per quello comparso sulla « Nuova Antologia » (dal 1° gennaio al 15 giugno del '42); e infine di *Av* per quello edito in volume nel '45.

⁹ Il pi  recente *Bc* fornisce in genere maggiore spazio ad espressioni tolte dall'uso vivo. Vi leggiamo infatti: « Sai che s'  rimesso con quella tale » al posto di « Sai che si vuol risposare » (in *N.A.*) e « Sai che ha ricominciato con quella tale » (in *Av*, p. 41). Notevole poi in *Bc*   tanto l'eliminazione del « voi » fascista adottato nelle due precedenti stesure, quanto il recupero dei termini dialettali precedentemente estromessi per analoghi motivi storico-politici (in *N.A.* infatti perfino il titolo di una macchietta di Maldacea *Pozzo fa 'o preveve?* appare italianizzato nella forma *Posso fare il prete?*; esso sar  restituito nella forma originale

Anche dal punto di vista tematico si pu  parlare di una sostanziale identit , ch  la vicenda narrata nonostante le pur numerose varianti, rimane scandita in modo quasi identico nei suoi momenti fondamentali (Acquisto di una casa da parte di Benigno, definizione dei rapporti familiari, trasloco nella casa nuova, imprevista venuta della sorella col figlio malato, amori e peregrinazioni di Benigno per l'Italia, morte del nipotino e ritorno di Benigno nella casa ormai deserta). Le differenze pi  vistose si notano invece nella disposizione stessa di tali materiali. In *Bc* si succedono 13 capitoli senza alcun titolo e senza definizioni di parti, laddove nel testo pubblicato sulla « Nuova Antologia » compaiono una *Prima parte*, un *Intermezzo*, un *Prologo*, un *Avviso al lettore* e quindi altre due parti intitolate *La foresta* e *L'uomo nuovo*. Infine nell'*Avventura* le parti diventano addirittura cinque (*La casa nuova*, *La foresta*, *Fantasm*, *Senza tempo*, *Il tempo*) pur permanendo, sul finire della prima, l'*Intermezzo*, il *Prologo* e l'*Avviso al lettore*.

Proprio l'assenza di quest'ultimo nucleo esplicativo, che in *Bc* avrebbe dovuto trovarsi alla fine del quinto capitolo e che chiarisce i fini proposti dall'autore, pare estremamente significativa. Ad esso infatti Campanile consegnava le sue prime considerazioni sulla realt  dell'anima che voleva essere il problema centrale dell'opera:

« Che cos'  l'anima? Questa cosa che non si vede, non pesa e non occupa posto. Se frugo nel mio sacco trovo che questa   memoria, questa   coscienza di me stesso, questo   istinto, questa   ragione, questa   volont , questo   pensiero; tiro fuori tutto e il sacco si affloscia, vuoto. E l'anima? Rivolto il sacco, lo scuoto. Non c'  altro. Che m'abbiano frodato? M'avevano detto che c'era anche l'anima [...]. Mi trovo con un cestino da viaggio di cui m'avevan detto che c'era anche un pollo dentro; meglio che il pollo era il piatto forte; ma questo pollo non ce lo trovo; trovo tutte cose che conosco benissimo e che non hanno niente a che fare col pollo » ¹⁰.

Nel prologo inoltre venivano proposti i travagli interiori del protagonista, ormai al limite della scoperta di Dio ¹¹, sicch  l'autore poteva dar noti-

appunto in *Bc*). Mentre le espressioni dell'italiano regionale (« essere urtati di nervi », « far arrivare la bocca alle orecchie... ») sono presenti nelle varie stesure, solo in *Bc* troviamo i plebeismi di: « faccio il cazzo del comodo mio e non permetto a nessuno di rompermi i coglioni » che sostituiscono: « faccio il mio comodo e non permetto a nessuno di immischiarsene » (in *N.A.* e in *Av*, p. 197). Ma sono questi i casi pi  vistosi, ch  il tessuto linguistico rimane pressoch  invariato ed   utilizzato senza molti ripensamenti da un'edizione all'altra.

¹⁰ Cfr. « Nuova Antologia », 16/1/'42, p. 154 e *Avventura* cit., p. 62.

¹¹ Cfr. « Nuova Antologia », 16/1/'42, p. 155 e *Avventura*, cit., p. 63.

zia dei propri sforzi di « sintesi » e di « sfrondamento », nell'ordinare « questa materia così fluida », « questi lavorii più o meno inconsci », avvertendo il lettore della struttura frammentaria che il libro possedeva e che gli veniva dalla pretesa di seguire il flusso dei pensieri del protagonista.

« Avvertiamo anche che per ragioni di snellezza queste ' voci ' che egli udiva in sè saranno nel racconto riferite quasi sempre senza preamboli di ' penso ' o altro, sicché il lettore non deve stupirsi per improvvisi passaggi dalla terza alla prima persona, dal ' lui ' all' ' io ' ; nè deve stupirsi se spesso troverà queste ' voci ' almeno apparentemente scvre di pretesti, poiché è proprio così che si presentavano al nostro amico »¹².

Ce n'è quanto basta per verificare la presenza di un preciso disegno esistente all'interno del romanzo, evidentissimo certo nelle prime due stesure del testo e chiarificatore per altro dei titoli e delle metafore adottate dall'autore (« la foresta » contrapposta all'uomo nuovo » in *N.A.*, i « fantasmi » a misura del « tempo » in *Av*) In tal modo il personaggio Benigno assumeva i connotati dell'eroe esemplare, destinato, secondo uno schema ampiamente diffuso nella tradizione occidentale, al rinnovamento della propria esistenza, al passaggio dai falsi ai « veri » valori,

Che si tratti di qualcosa di più di un ipotetico progetto dell'autore lo conferma del resto ancora una volta il confronto testuale: è presente infatti in *N.A.* come in *Av*, nella parte finale del romanzo, un'ampia digressione destinata alla tematica del tempo e dell'eternità cui si accompagnano fantasie sulla morte o fantastiche rappresentazioni del giorno del giudizio. E tutto ciò ha una funzion prevalentemente preparatoria, ché il culmine emotivo sarà dickensianamente raggiunto dal protagonista solo nella notte di Natale, quando il festoso suono delle campane gli ricorderà il sacrificio del Cristo e, toccandogli il cuore, gli farà intendere il senso della fratellanza e della solidarietà:

« Tutte le campane di Venezia — era mezzanotte — si misero a suonare per la Natività e le calli s'erano all'improvviso popolate d'una folla minuta e frettolosa che scalpicciava in mezzo al chiacchiericcio verso le chiese dalle cui porte aperte si vedevano le candele accese sul nereggiare dei fedeli e s'udiva il suono di organi e il canto: ' Tu scendi dalle stelle o Re del cielo e vieni in una grotta al freddo e al gelo '.

All'improvviso Benigno si ricordò di Gesù — Non ci aveva mai pensato — Ma non alla nascita, pensò alla morte di Gesù! Gesù pia-

¹² Cfr. « Nuova Antologia », 16/1/'42, pp. 156-157 e *Avventura*, cit., p. 66.

gato, sputacchiato, ferito, appeso alla Croce come uno straccetto sul Golgota, sul grande panorama delle nuvole buie e tempestose; e il ladrone buono che gli diceva: " Tu che sei Re... " e Gesù: " Stasera sarai meco in Paradiso ", e vedeva Gesù morire e il cielo oscurarsi e la terra tremare. Cristo era morto, non era più uno straccetto, era un Dio giudice con un'espressione fortissima sul volto, come Benigno aveva visto nelle fotografie della Sacra Sindone »¹³.

A tale stato d'animo è per altro ricollegabile, con un ingenuo meccanismo narrativo, anche il ritorno di Benigno a Roma, sicché la notizia della morte del nipotino trova in lui facile eco, facendo vibrare un'anima già profondamente turbata.

« Come un Angelo che era stato lungo tempo compresso e attorto, sì che il mento toccava le ginocchia e le ali erano accartocciate sotto i piedi, l'anima sua dolorante si mette nella posizione giusta e piega le ali.

Il bambino! Il bambino che aveva lasciato in casa malato!

Correndo verso l'albergo vedeva il mondo cristallino attraverso un velo di lacrime. Guardava il cielo, le stelle, le case, la gente.

La realtà lo stupiva come un miracolo »¹⁴.

Eppure, di tutta questa sia pur macchinosa conversione, ben poche tracce permangono nella *Casa dei vecchi*. Dalla visita alla zia Violetta a Venezia si passa infatti nel giro di una paio di pagine (pp. 253-255) alla repentina partenza di Benigno per Roma, sopprimendo la rivelazione della notte di Natale e gli episodi narrati nelle ultime 4 puntate della « Nuova Antologia » e nelle pagine 279-288 e 290-317 di *Avventura*.

Il protagonista della *Casa dei vecchi*, pur nel conclusivo approccio alla fede, apparirà comunque immerso nel fantastico turbinio dei propri pensieri e dubbi, e continuerà a portare da un luogo all'altro le sue irrequietudini e tristezze di « smarrito ».

Chi si chieda poi il perché di tali diverse connotazioni attribuite da Campanile al suo doppio dovrà ammettere la struttura irrimediabilmente chiusa che in precedenza il romanzo possedeva; dovrà pertanto attribuire all'autore sia la volontà di svincolarsi dalle remore ottocentesche che gravavano sulla struttura narrativa, sia quella di modificare la funzione dell'eroe eponimo sino a farne un novecentesco uomo senza qualità, un personaggio tipicamente autobiografico le cui vicende potevan

¹³ Cfr.: « Nuova Antologia », 15/6/'42, pp. 256-257; il passo è riprodotto in maniera quasi identica in *Avventura*, cit., pp. 316-317.

¹⁴ Cfr.: « Nuova Antologia », 15/6/'42, p. 257 e *Avventura*, cit. pp. 317-318.

narrarsi anche in più storie parallele, in un ciclo fedele ai tempi e alla vita del loro autore.

« Siccome è un romanzo autobiografico, lo vado man mano ingrossando e completando, anzi mi trovo imbarazzato a metterci la parola "fine", perché nel frattempo il "fatto continua". D'altra parte, quando il "fatto" non continuerà più come potrò scrivere la parola "fine"? Un compromesso, se ne farò una serie di volumi; potrebbe essere questo: quando il pubblico vedrà che di volumi non ne usciranno più, vorrà dire che tutto, anche il romanzo sarà veramente finito »¹⁵.

Di fatto sia le abbreviazioni che i tagli effettuati nell'allestire il testo recentemente edito dalla Rizzoli sono numerosi al confronto di quello consegnatoci dalle due precedenti stesure. Presumibilmente, spesso Campanile dovette operare riduzioni per non ripetere temi o spunti che aveva o avrebbe sviluppato altrove. Il « taglio » può infatti interessare passi brevissimi contenenti immagini o situazioni comiche poi svolte più ampiamente; può essere il caso dell'allusione all'arto artificiale male attaccato che leggiamo per la prima volta in *Benigno*¹⁶ e che ritroviamo, pur con qualche differenza, ne *L'eroe*, a sostegno di quella satira sull'eroismo che caratterizza questo riuscito romanzo del '76¹⁷.

¹⁵ Così Campanile si pronuncia, scaramanticamente evitando di pronunciare il termine morte, nell'intervista rilasciata a R. De Monticelli, ne « Il giorno », 19/5/'59.

¹⁶ « A una signora Benigno disse: ' Avete splendide gambe ' ' Sì ' mormorò quella ' sebbene la destra sia stata attaccata un pò storta ' ' Come sarebbe? ' ' L'anno scorso fui vittima di un incidente automobilistico nel quale mi si spezzarono le gambe ' » (Cfr.: « Nuova Antologia », 16/2/42, p. 371 e *Avventura*, cit. p. 149).

¹⁷ « Cosicché, il braccio di questo signore è in casa nostra da quindici giorni, senza che io lo sappia? »

Si volse alla moglie indignato: « Ma perché m'hai taciuto che celavi... »

« Ih, che esagerazioni! » esclamò la donna. « Manco avessi nascosto un uomo! Era soltanto un braccio ».

« Eh, fece il marito, seccatissimo, « si comincia con un braccio e non si sa dove si va a finire. »

Si volse risentito al giovanotto: « E anche voi...? »

« Io? »

« Sì, dico: siete ben sicuro di non aver perduto qualche altra cosa? Badate che farò un'ispezione sotto il letto ».

« No, no, ho tutto a posto » (A. Campanile, *L'eroe*, Milano, Rizzoli 1976 pp. 65-66).

Qui, proprio gli equivoci a ripetizione, sorti tra i personaggi sulle motivazioni nobili o meschine per cui l'« eroe » ha perduto il braccio, sono funzionali ad una dissacrazione dei termini mitici, inattuali in un mondo troppo preso dagli impegni del quotidiano:

« — Stamani, avete cominciato col dirmi: " Sapesse come ho perduto il braccio! " È così? »

— Sissignore.

— Ebbene, volevate raccontarmi la storia dell'atto eroico o quella del foruncolo? »

— Quella del foruncolo, signore. Oggi è l'unica che mi procuri qualche vantaggio, senza troppi rischi.

— Giusto. Giusto. Ora vi faccio la lettera di raccomandazione per trovar lavoro »¹⁸.

Talvolta invece sono stati eliminati episodi molto ampi, come è accaduto per la favola della *Bell'unica fuor del mondo*, presente nella « Nuova, Antologia », ma già espunta da *Avventura*¹⁹, essa infatti diverrà una fiaba da destinare a grandi e piccini e sarà pubblicata nel '58, presso la Rizzoli, con molte integrazioni e con il titolo *Tric, Trac, Puf*. Eppure anche in tale circostanza Campanile non facilmente rinuncia ai legami col proprio passato e soprattutto con quel genere di romanzo-confessione quale era per lui *Benigno*. Non stupiscono pertanto anche in *Tric, Trac, Puf* le pagine di gusto crepuscolare che caratterizzano nella favola la visita al regno dei morti e che ci riportano ad una diversa qualità stilistica. Tra le immagini di repertorio figurano infatti quella della musica ravvicinata al pianto, quella tipicamente laforghiana della morte onnivora, o quella più comune e più diversamente connotata degli « specchi malinconici »; infine, a rinsaldare in modo esplicito i legami con *Benigno*, compare addirittura una estemporanea invocazione a Letizia, l'amata della *Casa dei vecchi*.

« E tu Letizia, ricordi? Quando leggesti fra le mie carte la storia degli specchi malinconici, ti piacque. Ormai eravamo diventati quasi estranei l'una all'altro. Di rado mi parlavi, di rado ti parlavo. Nuove speranze ci dividevano. Ormai t'eri presa anche tu la tua parte della mia vita. Ma ora credo che anche tu sia arrivata in vista del porto. Orsù, addio »²⁰.

¹⁸ *Ivi*, p. 164. Ma già in precedenza egli scriveva: « È un eroe, ma è un rompicatole... Santo cielo ci dovremmo sentire tutti piccoli e disprezzabili di fronte a lui. Ma che lasci vivere. (A. Campanile, *Viaggio di nozze in molti*, Milano, Rizzoli, 1946, p. 220).

¹⁹ Cfr.: « Nuova Antologia », 1/5/'42, pp. 42-46.

²⁰ A. Campanile, *Tric, Trac, Puf*, Milano, Rizzoli, 1958, pp. 194-195.

Talvolta invece la soppressione di alcuni capitoli presenti in *N.A.* e/o in *Av* si giustifica laddove si pensi ad un eventuale spostamento di questi materiali in volumi successivi alla *Casa dei vecchi*, ma appartenenti al medesimo ciclo narrativo.

Sembra appunto il caso delle numerose testimonianze sulla vita romana del primo Novecento con relative descrizioni di svaghi o passeggiate domenicali, spettacoli pirotecnici o teatrali²¹, liti domestiche o confuse partenze per la villeggiatura²². Tali episodi sono presumibilmente destinati ad entrare in parti ancora inedite di *Benigno* cui l'autore affidava la trascrizione di molti ricordi dell'adolescenza in modo da affiancare al progetto di una scrittura autobiografica i modi del «romanzo familiare» che, attraverso «cartoni», indulge sul quadro pittoresco di un'epoca e sulla rievocazione di vecchie, scomparse abitudini borghesi²³.

Ma certo, a dissipare ogni nostro dubbio sulle motivazioni di Campanile, sarebbe stata sufficiente — e dispiace il non trovarla — una nota in cui il curatore spiegasse gli interventi fatti e i criteri seguiti per *La casa dei vecchi* sì da chiarire, oltre che i suoi, quelli adottati dall'autore medesimo. L'opportunità di tale operazione sembra suggerita dal carattere stesso di questi materiali che, configurandosi complessivamente all'interno di un vero e proprio *work in progress*, lascerebbero definire la tecnica compositiva più di frequente adottata da Campanile per i suoi romanzi.

Nel riesaminare infatti la prosa di *Benigno*, colpisce in essa, fin dalla prima stesura dell'opera, la presenza di brani narrativi già pubblicati altrove e quindi sagacemente riutilizzati dall'autore. Vi confluiscono preminentemente infatti pezzi di derivazione giornalistica, elzeviri scritti per occasioni diverse e parzialmente incastrati in un nuovo contesto come tessere di un *puzzle*. Il lavoro di montaggio può coinvolgere la lirizzante nota descrittiva composta seguendo i dettami della «prosa d'arte» a cui furon fedeli e rondisti e novecentisti tra il Venti e il Trenta:

²¹ Cfr.: «Nuova Antologia», 1/1/42, pp. 62-66.

²² Cfr.: «Nuova Antologia», 16/1/42, pp. 146-151 e *Avventura* cit., pp. 46-52. L'episodio qui narrato venne utilizzato da Campanile anche per una novella autonoma: *Vecchie partenze per la villeggiatura* (in «Annabella», 2/8/64).

²³ Varrà la pena sottolineare il peso che presumibilmente dovettero avere per il nostro autore *Le Stampe dell'800* di Palazzeschi [1932] ove, attraverso i ricordi di Aldino compare la Firenze di fine secolo con i suoi teatri, le sue divagazioni alla moda, le sue villeggiature, i suoi duelli...

«Cielo azzurro. Gli altri lo vedono azzurro. Dicono azzurro. Ma chi sa che cosa intendono. Sono proprio solo. Nessuno può sapere quel che io intendo per azzurro»²⁴.

Parimenti il *repêchage* può riguardare commenti o considerazioni suggerite dal ritmo del quotidiano, a metà strada tra aforisma e giudizio moralistico:

«Camminando, guardava il bimbo. Pensava: È un fiore. Poi si guasterà. Diventerà un fesso qualunque»²⁵.

«Per un po' di tempo si vede passare una ragazza tutti i giorni, a una certa ora guardata da tutti. È il suo momento. Sta avendo successo»²⁶.

Talvolta invece vengono recuperati episodi molto ampi; ad esempio, al viaggio di *Benigno* in Russia è dedicato un volume, ancora inedito, del ciclo nel quale fan spicco interi brani di un *réportage* giornalistico allestito nel '35 da Campanile per la «Gazzetta del Popolo». E in tale circostanza risulta davvero irresistibile il garbo con cui vengono deformate in chiave comica le più scontate situazioni e i «topoi» del genere corrispondenze:

«Figurarsi quando a casa hanno saputo che partivo per la Russia! Scene strazianti. Credo che il giorno in cui l'esploratore Cook annunciò per la prima volta ai familiari l'intenzione di partire per il Polo in casa sua non dev'essere avvenuto qualcosa di molto diverso. Mi hanno fatto partire che parevo un eschimese. Per prima cosa mi sono comperato un berrettone d'astrakan russo perfetto. Non so se in Russia avrò il coraggio di mettermelo, ma, al momento della partenza, esso ha prodotto un'impressione profonda in tutto il caseggiato [...]. Anche alla Dogana francese ho incontrato qualche difficoltà a causa del ber-

²⁴ A. Campanile, *Benigno La casa dei vecchi*, cit., pp. 89-90. Si legge in «Settebello» (23/7/38) «Cielo azzurro, ma sarà poi azzurro? lo vedo azzurro. Gli altri lo vedono azzurro? Dicono: azzurro. Ma chi sa che intendono per azzurro? Diamine color del mare». Analogamente una rielaborazione della nota *Malinconia* («Settebello» 9/7/38) compare nell'*Intermezzo* di *Benigno* (in «Nuova Antologia», 16/1/42 p. 153 e in *Av* p. 59) ma è espunta da *Bc*.

²⁵ A. Campanile, *Benigno La casa dei vecchi* cit., p. 192. Il passo compare già in maniera quasi identica in «Settebello» 1/9/38.

²⁶ A. Campanile, *Benigno La casa dei vecchi*, cit., p. 149; minime sono le varianti rispetto al passo comparso in *Settebello* 1/9/38. Altri casi di riutilizzazione di antichi materiali vanno registrati per le pp. 204-205 e 120-122 di *Bc* ove si attinge al *Taccuino di un uomo buono* (in «Settebello», 29/12/38) e a *Uno strano animale l'uomo* (in «Nuova Antologia», 16/5/40).

rettone. Non volevano farmi entrare. — Andiamo — dicevano — non è una cosa seria. — Non sarà seria, ma so dirvi che è di grande effetto. Ho dovuto promettere di non usare il berretto durante il transito sul suolo francese »²⁷.

Ma anche quando non attinge tanto esplicitamente al già pubblicato, l'autore può far riferimento a temi già svolti. L'ampia sezione dedicata in *Benigno* ai mutamenti di costume, connessi al nascente consumismo (pp. 134-149), fa infatti ripensare ad analoghe riflessioni sociologiche ispirate dai primi vistosi segni della nascente società di massa ed apparse nella « Tribuna » fin dal lontano '26²⁸.

In altri casi può essere un'espressione o un'immagine paradossale a far ricordare al lettore i toni della « letteratura umoristica » sorta a partire dagli anni Venti e divulgata presso un vastissimo pubblico tra il Trenta e il Quaranta dai « Classici del ridere » di Formigini, i romanzi ameni della Corbaccio o della Rizzoli, la stampa giornalistica vera e propria, umoristica e non, che vanta i nomi di Zavattini, Marchesi, Tofano, Folgore, Trilussa e testate quali « La Tribuna », « Il Caffè », « Il Settebello », il « Marc'Aurelio » o il « Travaso »...²⁹.

Al clima d'epoca riconducono infatti alcune ingenue figurine de *La casa dei vecchi*: il fondatore della lega dei pedoni che acquista final-

²⁷ Cfr.: « Gazzetta del Popolo », 24/2/'35. Campanile fu incaricato dal giornale torinese di curare il resoconto del primo Festival cinematografico sovietico che in quell'anno si svolse a Mosca. Una traccia del desiderio di comunicare sull'esperienza russa è riscontrabile già in *Avventura di un'anima* ove, a p. 37, si legge: « quando a Leningrado » trasformato poi in: « quando a Salsomaggiore » a p. 71 della *Casa dei vecchi*.

²⁸ L'impatto con le astuzie della pubblicità o con la tirannia delle macchine è registrato in numerosi brani antologizzati in A. Campanile, *Cantilena all'angolo della strada*, Milano-Roma, Treves-Treccani-Tuminelli, 1933.

²⁹ La rivalutazione del « comico » operata dalla cultura novecentesca attende ancora molte conseguenze critiche se non storiografiche. Un significativo intervento sugli *Umoristi e Stravaganti del Novecento* compare intanto ad opera di M. Rossini nella recente *Letteratura italiana contemporanea* (Roma, Lucarini, 1980, II). In esso giustamente ci si domanda fino a che punto l'uso « colto » del comico abbia contribuito alla genesi di forme stilistiche nuove in autori non classificabili come umoristi da Calvino a Flaiano, da Cecchi a Gadda. Di preferenza ci si è occupati finora della satira politica e quindi dei caricaturisti (da Scalarini a Galantara), pertanto una storia e un censimento dei periodici « umoristici » più diffusi nel ventennio rimane ancor tutta da fare, anche se risultati positivi in tal campo non sono mancati a chi come Oreste Del Buono, si è accinto all'impresa (cfr. il suo *Poco da ridere*, Bari, De Donato, 1976).

mente l'automobile con i soldi delle sottoscrizioni; il conquistatore impenitente che, per una « svista », dà un passaggio in macchina ad un frate e finisce per convertirsi; le « astute » zitelle che frequentano associazioni alpinistiche pur di trovar marito, il provinciale alfabetizzato che si esprime come sa e come può (« forza compà! »), il portiere altero e sussiegoso, in realtà sempre pronto a « ficcanasare » nella vita dei condòmini. Ce n'è quanto basta per rintracciare i *clichés* comici più diffusi durante il ventennio e destinati ad una lunga durata se, con successo, passarono dalla letteratura al cinema del nostro dopoguerra e oltre³⁰. Ma è comunque poco, che in *Benigno* i toni grigi prevalgono ed il comico, consapevolmente ridotto agli spazi minimi, compare ormai soltanto per ridurre effetti patetici o meglio caratterizzare ambienti o situazioni familiari³¹.

Di fatto, pirandellianamente messo a confronto con i suoi personaggi, protagonisti o comparse di un mondo fantastico e spesso irrazionale, l'autore si lascia andare ad una confessione che rasenta l'abiura:

« Da alcuni anni Benigno non pubblicava più romanzi. Personaggi che volevano uscire urlavano [...]. Si domandava il perché della vita. Improvvisamente sentiva un gran bisogno di sincerità. Egli aveva confuso la verità con l'arte. Ma è più bella la verità, quest'opera di cui Dio è l'autore »³².

Evidentemente, se può essere verosimile che proprio nel passaggio degli anni Trenta agli anni Quaranta prese consistenza il « progetto di un libro con la maiuscola »³³, e se Campanile tentò con *Benigno* di rimuovere da sé la remora della parola umorista, da noi ritenuta un aggettivo per così dire squalificativo, ancor più probabilmente dovette affiancarsi in lui al dubbio sull'esiguità del repertorio fantastico-burlesco quello più globale sull'utilità del lavoro letterario medesimo.

³⁰ Non a caso Campanile esordisce nel cinema nel '39 con *Animali pazzi*, un testo scritto su misura per Totò e affidato alla regia di Carlo Ludovico Bragaglia. Nonostante gli esiti non felici del film, gravemente condizionato dagli scarsi mezzi messi a disposizione del produttore Lombardo, la scelta rimane estremamente significativa, ché, negli anni a venire, al popolarissimo attore napoletano saranno destinate le sceneggiature firmate dagli scrittori più vicini al genere comico, da Metz a Marchesi fino a Brancati e Flaiano.

³¹ Cfr., ad esempio in *Benigno La casa dei vecchi*, pp. 15-16, 52-53, 55.

³² *Ivi*, p. 177. Il brano è già in *N.A.*

³³ Tale è la tesi di Carlo Bo nella citata prefazione a *Benigno*.

Chi legga in tale ottica *La casa dei vecchi* troverà di fronte a sé uno scrittore che faticosamente lavora ai propri « scartafacci », anoiato della propria inconcludenza, oppresso da manoscritti inediti, trascinati entro una valigia da un luogo all'altro, eppur mai ripresi dal loro autore che, come schiavo, crede di non poterne fare a meno. Benigno potrà dire di sé:

« È un poeta maledetto, ma il più maledetto di tutti i poeti, perché non può cantare nemmeno un amore infelice, né miseria, né carcere. Ha il cuore stretto per la sua scioperataggine e questa dovrebbe cantare. Uccide le sue giornate l'una dopo l'altra. Non fiori del male. Nemmeno sterpi. Misera gramigna » (34)

e si consegnerà alla famiglia degli « inutili » e non cattivi figli del « tempo nostro », consapevoli del vuoto della propria esistenza. Parimenti la scelta dell'autobiografismo — « Avrebbe voluto vuotare il sacco, dir tutto, anche le cose intime, i segreti. Senza alcuna indulgenza per se stesso » — da ritenersi l'unica valida soluzione all'*impasse* di chi affidi la propria identità alla scrittura e dubiti intanto dei propri strumenti conoscitivi³⁵ riconduce Benigno-Achille nell'ambito di una problematica tipicamente novecentesca che, dal crepuscolarismo in poi, riserva all'intellettuale il ruolo di interprete di « una crisi storica in rapporto al vivere, all'esperienza e al giudizio che l'uomo deve darne »³⁶.

I dubbi e le ansie di Benigno acquistano spessore nella riconosciuta precarietà dell'umano, danno voce al tedio di chi avverte la propria inutilità e aridità di sentimenti, si esasperano al confronto con l'impassibile logica che governa la Natura; ma non hanno altra risposta che la banalità del quotidiano che, nel fervido ritmo del vivere, coinvolge e travolge gli individui:

« Possibile che sia tutta una schiuma che s'agita e poi sbolla senza ragione? Una fermentazione inutile? meno: un fuoco fatuo; meno ancora; un caso; quello che è; niente? »³⁷

Molto spesso pertanto, nel reiterato confronto tra fragilità umana e crudeltà del fato (« tutto è inutile, visto che dobbiamo morire »), il romanzo lascia individuare suggestioni letterarie, presumibilmente di

³⁴ A. Campanile, *Benigno, La casa dei vecchi*, cit., pp. 86-87.

³⁵ *Ivi*, pp. 207-208 e pp. 95-96.

³⁶ Cfr.: N. Tedesco, *La condizione crepuscolare*, Firenze, La Nuova Italia, 1970.

³⁷ A. Campanile, *Benigno La casa dei vecchi*, cit., pp. 88-89.

matrice leopardiana, forse direttamente derivate dal tessuto delle *Opere morali*, o tutt'al più mediate attraverso la lettura di Pascoli o Laforgue³⁸.

Del tutto nuovo e tipico di Campanile risulta invece quel suo voler ricondurre ostinatamente i grandi quesiti esistenziali all'ovvio e allo scontato, fino a ripiegare su una realtà povera, frustra, che non lascia scampo all'individuo e che anzi lo riconsegna alla solitudine di chi vede intorno a sé folle in movimento, sempre agitate da ansie, istinti, inutili preoccupazioni...

« Anche i tuoni ci volevano nel creato? Che significa questo? E nessuno ci fa caso.

La gente mangia nelle trattorie, lavora e non li ascolta. È distratta. Parla di sogliole gratinate »³⁹.

Guardare fino in fondo l'abisso e il vuoto che circondano l'individuo e che caratterizzano il vivere stesso richiedeva forse una esclusione del metafisico, cui Campanile non voleva pervenire. Se pertanto il senso del limite sollecita in lui una risposta di tipo trascendentale⁴⁰, tuttavia esso aiuta a ribaltare la presunta oggettività delle norme di comportamento e a far rinvenire ancora nelle deformazioni del comico il modo più idoneo per smascherare le illusioni costruite dall'uomo al fine di eludere il confronto diretto con la realtà.

« E se invece non c'è niente?

Che orrore! Noi e i leoni.

Non è possibile.

Pregava per credere. E mentre pregava gli pareva che tutti i pregati stessero affacciati sulle nubi a guardarlo ridendo e dicessero:

— Guarda quello scemo, ci prega e noi non esistiamo — »⁴¹.

³⁸ Per la tematica della « angoscia cosmica » presente in Laforgue e per i suoi legami con il pessimismo leopardiano cfr.: G. Macchia, *Laforgue e l'imitazione*, ne *Il cortegiano francese*, (Firenze, Parenti, 1941). Sull'argomento ritorna anche S. Solmi nell'introduzione e alle *Poesie complete* di Laforgue (Roma, Edizioni dell'Ateneo, 1966).

³⁹ A. Campanile, *Benigno La casa dei vecchi* cit., p. 177.

⁴⁰ Le modalità dei procedimenti logici del nostro Benigno-Achille risultano evidenti nel seguente brano: « La ragione è la nostra condanna, la nostra maledizione.

Usci. Vide il cielo del tramonto, fulgido, e un'aria di passeggiata per le strade, nei giardini, le coppie degli innamorati, e tutta la gente in movimento. Andare ai balli? Far la vita mondana? A che serve?

Povera giovinezza mia che si perde così.

E così finisce il giorno, la grande invenzione di Dio ». (*Op. cit.*, p. 89).

⁴¹ *Ivi*, pp. 109-110.

In contraddizione con le intenzioni per cui venne scritto, *Benigno*, libro serio, riconsegna quindi l'autore alla sua verace natura di deformatore grottesco, intento a demistificare finzioni e compromessi sociali, così come fornisce una chiave di lettura idonea ad interpretare i suoi tanti volumi di esplicita ideazione e conduzione umoristica. Vero e proprio banco di prova e occasione di verifica potrebbe anzi essere nella *Casa dei vecchi* il tema della morte che vien proposto nelle sue connotazioni crepuscolar-futuristiche⁴².

Esso è suggerito infatti attraverso il gioco dei ricordi: cimeli del passato, libri antichi, quadri di antenati sospesi alle pareti, fotografie di vivi e di morti confusamente messe insieme. Ma il tema funziona anche per permettere ultimi «scherzi» ai sopravvissuti, quando, con una immagine cara al Chiaves⁴³, è congiunto alla fantastica rappresentazione dei propri funerali:

« Vorrebbe dirigere lui stesso il corteo ai suoi funerali. Te non ti voglio, fila! Tu lascia stare quel cordone, giù le mani »⁴⁴.

La morte può essere solo un presentimento, ombra appena intravista sul volto di persone non incontrate da tempo o appena conosciute⁴⁵, ma può anche esser sperimentata da vicino, attraverso la malattia o la lenta agonia di un bambino. In questo, l'episodio del povero Ginetto «serve» ancora, nella più recente stesura di *Benigno*, a far scoprire falsi e veri valori, permettendo finalmente al protagonista di avvertire il ridicolo delle sue preoccupazioni di piccolo borghese, approdato in una casa di lusso e deciso a non sfigurare in un ambiente sociale avvertito come superiore al suo. Di fatto la tragica fine del pic-

⁴² Per il perdurare di situazioni crepuscolari nella prima poesia dei futuristi è essenziale il rinvio a: G. Mariani, *Crepuscolari e futuristi: contributo a una chiarificazione*, in « Critica letteraria », fasc. II, n. 4, 1974.

⁴³ « Vorrei provar la dolcezza/ di morire, ma per un giorno,/ di andarmene con la certezza/ di far presto ritorno/ Per ascoltar, dal fondo,/ pur di una cassa, una volta/ pensare e discorrere il mondo/ ignaro di quegli che ascolta » (C. Chiaves, *Pessimismo*, in *Poesie edite e inedite* a cura di G. Farinelli, Milano, 1971, p. 132).

⁴⁴ A. Campanile, *Benigno La casa dei vecchi*, cit., pp. 92-93.

⁴⁵ « Alcuni fra i clienti arrivavano, scendevano a fatica dall'automobile entravano nell'albergo dalla parte davanti, facevano le cure, s'inginocchiavano nella cappella e poi uscivano dalla parte di dietro, chiusi in una cassa. Il portiere dietro gridava: - Numero settantotto in partenza - E i facchini si toglievano il cappello senza aspettarsi la mancia ». (*Ivi*, p. 52).

cino determina la partenza dei parenti provinciali dalla « casa nuova » e riconsegna i suoi abitanti al deserto delle proprie, mediocri abitudini di vita.

« Tutto era in ordine ora, tutto era silenzio in questa casa dove la morte aveva portato un po' di vita »⁴⁶.

Il romanzo viene a configurarsi pertanto quale punto nodale della produzione di Campanile: le anticipazioni delle sue più mature e impegnate prove narrative, da *L'eroe* al *Povero Piero*, sono infatti qui ben rintracciabili, in una struttura tendenzialmente diaristica, ove i frammenti di romanzi compiuti o da compiere non distraggono l'autore dal proposito di rimettere in discussione se stesso, il proprio mondo, la propria scrittura.

Caterina De Caprio

⁴⁶ *Ivi*, p. 259.

DU PERCEPTUEL AU CONCEPTUEL:
« LA CRAVATE ET LA MONTRE » DI APOLLINAIRE*

I

Commentando i calligrammi¹ di Apollinaire, Aragon diceva:
«Jusqu'à lui peut-être jamais personne n'avait tant aimé les

* Questo lavoro nasce da un intervento al corso di Metodologia e Storia della Critica letteraria: *Il verso e l'universo*, Istituto Universitario Orientale, Napoli, anno acc. 1981-82. La prima parte (pp. 287-301) è stata redatta da Anna Maria Tango e la seconda parte (pp. 301-312) da Giovannella Fusco Girard.

¹ Gli ideogrammi lirici furono composti da Apollinaire tra il 1912 e il 1917 e furono pubblicati su diverse riviste, tra cui « Les Soirées de Paris », « Elan », « Nord-Sud », « Sic ». Dopo il primo tentativo fallito (v. nota n. 10) a causa della guerra, di riunire insieme diversi calligrammi, il 1 luglio 1916 Apollinaire ne pubblicherà una prima parte su « Mercure de France », dal titolo *Lueurs de Tirs* e nel novembre 1917 una seconda nella « Grande Revue », dal titolo *Poèmes de Guerre et de l'Amour*. La prima pubblicazione integrale dei *Calligrammes*, rivista e corretta dallo stesso Apollinaire, comparirà nell'aprile 1918 su « Mercure de France ». La passione di Apollinaire per la scrittura visiva si può rintracciare già nei suoi primi appunti in cui rivela interesse per le scritture ideografiche e soprattutto per i caratteri cinesi e cuneiformi (G. Apollinaire, *Oeuvres poétiques*, Paris, Gallimard, 1956, p. 1066).

Ciò che più importa nella ricerca di tali forme espressive — come afferma lo stesso Apollinaire sotto lo pseudonimo di Gabriel Arboin — è l'aspetto tipografico, il disegno, l'immagine: « Que cette image soit composée de fragments de langage parlé, il n'importe psychologiquement. Car le lien entre ces fragments n'est plus celui de la logique grammaticale, mais celui d'une logique idéographique aboutissant à un ordre de disposition spatiale tout contraire à celui de la juxtaposition discursive ». La presentazione nelle « Soirées de Paris » della *Lettre-Océan* è definita come un avvenimento « curieux », una vera rivoluzione: « parce qu'il faut que notre intelligence s'habitue à comprendre synthético-idéographiquement au lieu d'analytico-discursivement » (G. Arboin, *Devant l'idéogramme d'Apollinaire*, in « Les Soirées de Paris », n. 15, 15 giugno 1914). Ma Apollinaire dà soltanto uno splendido riavvio ad un artificio che trova le sue origini tra la fine del IV e l'inizio del III sec. a. C. con Simmia di Rodi, ripreso nel IV sec. d. C. fino all'alto Medio Evo e che trova il suo apogeo nei secoli XVI e XVII (G. Pozzi, *La parola dipinta*, Milano, Adelphi, 1981).

Nella conferenza del 26 nov. 1917 al Vieux-Colombier, *L'Esprit nouveau et les Poètes*, Apollinaire così definisce i calligrammi: « Les artifices typographiques

images »². La poesia di Apollinaire, infatti, è creazione e rappresentazione insieme, poesia-pittura in cui lo spazio 'leggibile' e quello 'visibile' perdono la loro autonomia di espressione e di lettura costituendo un equilibrio ad incastro, fatto di rinvii e di ripetizioni, di frammenti di parole e di segni, giocati all'infinito come in uno specchio³. Il messaggio, da chiaro e semplice quale appare, rivela allora, dopo una più intensa decodifica, la produzione originale di una realtà volutamente occultata: la quarta dimensione⁴, l'io⁵, complemento dei tre aspetti dell'oggetto reale tangibile — altezza, lunghezza, profondità — che il testo, impostato e costruito secondo i criteri cubisti, già possiede⁶.

poussés très loin avec une grande audace ont l'avantage de faire naître un lyrisme visuel qui était presque inconnu à notre époque. Ces artifices peuvent aller très loin encore et consommer la synthèse des arts, de la musique, de la peinture et de la littérature (in « Mercure de France », dic. 1918).

² J. Cl. Chevalier, *Apollinaire et le calembour*, in « Europe », nov-déc. 1966, p. 56.

³ Apollinaire sosteneva l'affinità tra le arti, — pittura, scultura, poesia — « flammèches » che rinviano all'unità magica della « flamme unique », i cui temi dominanti sono l'indipendenza dell'arte dalla natura, la simultaneità spazio-tempo nell'opera, la divinità dell'artista in quanto creatore (G. Apollinaire, *Les peintres cubistes. Méditations esthétiques*, Paris, Hermann, 1965, p. 46).

⁴ Il concetto della quarta dimensione è legato al nome di G. Apollinaire che lo corresse continuamente. In un articolo nelle « Soirées de Paris » del 1912 dal titolo *La peinture nouvelle, notes d'art* Apollinaire affermava: « La quatrième dimension serait engendrée par les trois mesures connues: elle figure l'immensité de l'espace s'éternisant dans toutes les directions à un moment déterminé. Elle est l'espace même, la dimension de l'infini » (G. Apollinaire, *Les peintres cubistes*, op. cit., p. 52).

Ma al di là della definizione apollinairiana della quarta dimensione, intendiamo con essa l'« io », parte invisibile che integra e giustifica la struttura visibile del calligramma: « Non tutto è visibile e afferrabile, o — per meglio dire — sotto il visibile e l'afferrabile c'è l'invisibile e l'inafferrabile ». (W. Kandinsky, *Punto linea superficiale*, Milano, Adelphi, 1968, p. 155).

⁵ Apollinaire, solo e se stesso, in uno spazio privilegiato in un tempo « sacro » (cfr. J. Roudaut, *Le Temps et l'Espace sacré dans la poésie d'Apollinaire*, in « Critique » n. 135-136, août-septembre 1958), come ripetono i famosi versi di *Merveilles de la guerre*:

J'ai creusé le lit où je coule en me ramifiant en mille petits fleuves qui vont partout

Je suis dans la tranchée de première ligne et cependant je suis partout ou plutôt je commence à être partout

(...)

Car si je suis partout à cette heure il n'y a cependant que moi qui suis en moi.

⁶ Apollinaire utilizzò la parola « cubisme » — coniata da Henri Matisse nel

Leggere l'ideogramma⁷ di Apollinaire *La cravate et la montre*⁸ (fig. 1) significherà, quindi, seguire il percorso concreto dello sguardo, che, secondo i principi di psicologia della percezione⁹, percorre un itinerario che va in senso rotatorio, da sinistra verso destra, fissandosi per un tempo maggiore a sinistra, al di sopra del centro dell'immagine. Lo sguardo tende, cioè, a muoversi nel senso delle lancette dell'orologio e da una percezione globale dello strato più superficiale giunge ad una

1908 — a proposito del Salon d'Automne nel 1910: « L'on a un peu parlé d'une manifestation bizarre du cubisme. Les journalistes mal avertis ont fini par y voir de la métaphysique plastique » (G. Apollinaire, *Chroniques d'art* (1902-1918), Paris, Gallimard, 1960, p. 125). Nel 1913 in un articolo pubblicato da « Der Sturm » così lo definiva: « Le cubisme authentique, si l'on veut s'exprimer d'une manière absolue, ce serait l'art de peindre de nouvelles compositions avec des éléments formels empruntés, non à la réalité de la vision, mais à celle de la conception » (G. Apollinaire, *Die moderne Malerei*, in « Der Sturm », febbraio 1913).

⁷ Lettura in senso « tabulaire » come definita dal gruppo µ: « ...produit de reconnaissance de plusieurs isotopies et des réévaluations qui autorisent le passage de l'une à l'autre ». In tal modo la lettura permette differenti percorsi di « déchiffrement », annullando la catena temporale del testo e consentendo l'« activité du sens » (*Rhétorique de la poésie*, Bruxelles, Complexe, 1977, p. 163).

⁸ Il calligramma è apparso nel numero 26-27 di « Soirées de Paris », luglio-agosto 1914, con *Voyage, Paysage animé* (che diventerà in seguito *Paysage*) e *Coeur Couronne et Miroir*. La sua prima apparizione prevedeva la cravatta in alto a sinistra, l'orologio al centro e la dedica « à Edouard Férat » in alto a destra (fig. 2). Il calligramma avrebbe dovuto far parte di una raccolta di ideogrammi lirici a colori dal titolo *Et moi aussi je suis peintre* che avrebbe dovuto essere pubblicata nell'agosto del 1914, progetto non realizzato a causa della guerra. Solo nell'aprile del 1918 la raccolta completa dei calligrammi apparve sul « Mercure de France », con la cravatta a destra e la soppressione della dedica.

Secondo una testimonianza del pittore Serge Jastreboff, co-direttore con la sorella Hélène d'Oettingen delle « Soirées de Paris », meglio conosciuto sotto lo pseudonimo di Edouard (poi Serge) Férat, il calligramma fu scritto in occasione di una conversazione durante la quale Apollinaire si era tolta la cravatta e l'aveva gettata sul tavolo, mentre Serge Férat, estraendo l'orologio dal taschino, ricordava l'ora tarda (G. Apollinaire, *Oeuvres poétiques*, op. cit., p. 1076). Il fatto puramente occasionale rientra nei principi della poetica apollinairiana, secondo cui « il n'est pas besoin pour partir à la découverte de choisir à grand renfort de règles, même édictées par le goût, un fait classé comme sublime. On peut partir d'un fait quotidien: un mouchoir qui tombe peut être pour le poète le levier avec lequel il soulèvera tout un univers » (G. Apollinaire, *L'Esprit nouveau et les Poètes*, op. cit.).

⁹ M. Tardy, *Les zones privilégiées de la perception de l'image*, in « Terre d'images », n. 2, 1964.

LA CRAVATE ET LA MONTRE

LA CRAVATE
 DOU
 LOU
 REUSE
 QUE TU
 PORTES
 ET QUI T'
 ORNE O CI
 VILISÉ
 OTE- TU VEUX
 LA BIEN
 SI RESPI
 RER

COMME L'ON
 S'AMUSE
 BI
 EN

les heures la
 beau
 Mon cœur té
 de
 la
 les yeux vie
 pas
 se
 l'enfant la
 dou
 leur
 Agla de
 mou
 rir

et le
 vers
 dantesque
 luisant et
 cadavérique

le bel
 inconnu

Il est Et
 — tout
 5 se
 en ra
 fin fi
 ni

les Muses
 aux portes de
 ton corps

l'infini
 redressé
 par un fou
 de philosophe

semaine la main
 Tircis

FIG. 1

LA CRAVATE ET LA MONTRE

A Edouard Jéral

LA CRAVATE
 DOU
 LOU
 REUSE
 QUE TU
 PORTES
 ET QUI T'
 ORNE O CI
 VILISÉ
 OTE- TU VEUX
 LA BIEN
 SI RESPI
 RER

COMME L'ON
 S'AMUSE
 BI
 EN

les heures la
 beau
 Mon cœur té
 de
 la
 les yeux vie
 pas
 se
 l'enfant la
 dou
 leur
 Agla de
 mou
 rir

et le
 vers
 dantesque
 luisant et
 cadavérique

le bel
 inconnu

Il est Et
 — tout
 5 se
 en ra
 fin fi
 ni

les Muses
 aux portes de
 ton corps

l'infini
 redressé
 pas un fou
 de philosophe

semaine la main
 Tircis

FIG. 2

percezione analitica dell'oggetto reale e dell'immagine proposta, fino all'interno della macchina del testo¹⁰.

In un'opera d'arte *la forma non può essere disgiunta dal contenuto*: la disposizione delle linee e del colore, della luce e dell'ombra, dei volumi e dei piani, per quanto incantevole come spettacolo deve essere anche intesa come portatrice di un significato che va al di là del valore visivo¹¹.

Gli oggetti visualizzati verosimilmente corrispondono ad una cravatta di tipo tradizionale, A, e ad un orologio da taschino, B, inseriti su una superficie, la pagina, che ne rappresenta il supporto, a tendenza verticale¹². Da supporto inerte il fondo diventa nel calligramma « superficie testuale visiva », modifica il « flusso lineare (semantico) del testo »¹³ e « lo codifica esteticamente ». « Il formarsi di una superficie testuale codifica il testo nella sua totalità, e cioè la nascita della superficie testuale si basa sulla trasformazione del testo in supersegno, in super-testo »¹⁴. I due elementi — A in alto a destra e B al centro in basso — sono disposti su una diagonale che Kandinsky definisce « armonica ». Essa delimita due posizioni che rinviano ad unità concettuali precise: alto = scioltezza, liberazione; basso = pesantezza, vincolo. La progressione spazio-temporale tra A più lontano e B più vicino dilata la superficie del supporto in avanti (verso l'osservatore) e all'indietro (lontano dall'osservatore), accentuando la profondità del fondo e fornendo una impressione di separazione tra il mondo degli oggetti reali e quello della pagina¹⁵.

¹⁰ « L'œil doit brouter la surface, l'absorber partie après partie, et remettre celle-ci au cerveau qui emmagasine les impressions et les constitue en un tout ». P. Klee, *Théorie de l'art moderne*, Genève, Gonthier, 1964, p. 96.

¹¹ E. Panofsky, *Il significato nelle arti visive*, Torino, Einaudi, 1962, p. IV.

¹² G. Pozzi, *La parola dipinta*, op. cit., p. 42. Come in pittura, anche in questa ricerca poetica il fondo diventa « milieu actif (...) c'est-à-dire qu'il devient forme » (Ph. Minguet, *La poésie comme art de l'espace*, in « Le journal des poètes », n. 2, Bruxelles, 1969, p. 4).

¹³ M. Bense, *Estetica*, Milano, Bompiani, 1974, p. 425.

¹⁴ M. Bense, *ibidem*, pp. 425-426.

¹⁵ W. Kandinsky, *Punto linea superficie*, cit., pp. 114 sgg. Parlando della natura della superficie di fondo schematica, cioè prodotta da due linee, orizzontale e verticale, Kandinsky individua due posizioni: il sopra/sotto della linea orizzontale e il destra/sinistra di quella verticale: « Il 'sopra' suscita l'immagine di una maggiore scioltezza, un senso di leggerezza, di liberazione, e, in definitiva di libertà (...). Il 'sotto' ha un effetto del tutto opposto: condensazione, pesantezza, vincolo ». La sinistra della superficie di fondo ripete perfettamente la ca-

L'assenza di margine — a parte il titolo, limite di espansione spaziale superiore — evidenzia gli oggetti valorizzandoli come esistenti « in a world of theirs own »¹⁶, il cui scarto dimensionale è di portata metaforica oltre che geometrica: costruzione¹⁷ e disposizione tipica-

ratterizzazione dell'alto, così come la destra è in certo modo la continuazione del sotto. Le proprietà della destra e della sinistra hanno, sostiene Kandinsky, un « sapore letterario che ancora una volta svela affinità profonde tra arti diverse e ancora una volta fa presentire le molto profonde radici comuni di tutte quante le arti — e in definitiva di tutti quanti i campi dello spirito. Questo sentimento è il risultato delle uniche possibilità di movimento dell'uomo (...). Il movimento verso 'sinistra' — andare fuori — è un movimento verso la lontananza. In questa direzione l'uomo si allontana dal suo ambiente abituale, si libera dalle forme usuali che pesano su di lui, che bloccano i suoi movimenti in un'atmosfera quasi pietrificata e respira sempre più liberamente: va in cerca di 'avventure'. Le forme, che hanno diretto le loro tensioni verso sinistra, hanno perciò qualcosa di 'avventuroso', e il 'movimento' di queste forme guadagna sempre più in intensità e rapidità. Il movimento verso 'destra' — rinchiudersi — è un movimento verso casa. Questo movimento è connesso con una certa stanchezza, e il suo scopo è la quiete. Quanto più va verso 'destra' tanto più questo movimento diventa debole e lento — così le tensioni delle forme che vanno verso destra diventano sempre minori e la possibilità di movimento sempre più limitata.

Se si deve dare un'espressione 'letteraria' corrispondente al 'sopra' e al 'sotto', si arriverà subito, per associazione, ai rapporti fra cielo e terra.

Così i quattro margini della SF debbono essere rappresentati in questo modo:

Successione	Tensione	Carattere letterario
1. sopra	verso	cielo,
2. a sinistra	verso	lontananza,
3. a destra	verso	casa,
4. sotto	verso	terra » (op. cit., pp. 134-141).

¹⁶ M. Schapiro, *On some Problems in the Semiotics of Visual Art: Field and Vehicle in Image Signs*, in « Semiotica », n. 1-3, 1969, p. 227. Nel testo: « in a world of its own ». La struttura del testo è retta dalla neg-entropia che misura l'ordine e la disposizione degli elementi che la compongono « designazioni o significazioni » e simboli, che presentano o rappresentano, e cioè « lettere, fonemi, (...) parole, movimenti » (M. Bense, *Estetica*, op. cit., p. 223).

¹⁷ Fin dal 1907 tra Apollinaire e Picasso si crea un'osmosi che lascerà i suoi segni nella poetica apollinairiana. Il « Bateau lavoir » di Rue de Ravignan è stato il luogo di incontri sempre più frequenti. I primi incontri tra Apollinaire e Picasso risalgono al 1904, anno in cui Apollinaire conobbe anche Derain e Max Jacob, fondamentali per lo sviluppo dell'avventura morale e intellettuale della nuova estetica apollinairiana. Nella *Chanson du Mal-Aimé* del 1903 c'è già il desiderio di una poesia attuale e più concreta, e quando nel 1905 Apollinaire scriverà su Picasso, troverà nella sua pittura la realizzazione, la fusione di queste due qualità (G. Apollinaire, *Chroniques d'art*, op. cit., p. 9). L'opera di Apollinaire porta più di un segno di questa amicizia: *Les Fiançailles* dedicato a Picasso, *La femme assise*,

mente cubiste, come nelle tele di Braque e Picasso¹⁸, i cui bordi sono relativamente vuoti rispetto ai tre quarti del quadro « où s'effectue un travail extraordinairement complexe, à la fois minutieux et hasardeux, sur les plans, les tracés et les contrastes »¹⁹. Apollinaire è convinto che la pittura e la poesia procedano su strade parallele. Poesia e pittura interrelate, in osmosi persino, per cui l'ideogramma si offre ad una lettura riflesso delle teorie artistiche di cui Apollinaire fu attivo fruitore²⁰.

In una nota al suo *Bestiaire*, commentando la frase di Ermete Trismegisto: « Bientôt descendirent des ténèbres (...) et il en sortit un cri inarticulé qui semblait la voix de la lumière »²¹. Apollinaire si domanda: « Cette 'voix de la lumière' n'est-ce pas le dessin, c'est-à-dire la ligne? » e conclude:

« La peinture est proprement un langage lumineux »²².

Completando la teoria oraziana dell'« Ut pictura poesis » e la teoria hegeliana della poesia sintesi di pittura e musica, la pittura parlante apollinairiana rompe il silenzio della pagina, con segni, espansione della lettera, disposti in combinazioni geometriche che spezzano la linearità del testo, costruendo nuove dimensioni comunicative, sorta di caleidoscopio teorico in cui ci sono salti, ombre, dilatazioni capricciose e tutti i giochi del *trompe l'oeil*.

Apollinaire con il percorso *texte* ↔ *image* non realizza una semplice operazione comunicativa, ma coinvolge, al di là del linguaggio, l'intero essere, sino a condurlo a ricostruire l'atto stesso della creazione,

ma soprattutto *Le poète assassiné*, in cui « l'oiseau du Bénin », trasposizione del personaggio di Picasso, interviene in un momento decisivo della vita di Croniamantal, doppio sognato di Apollinaire. Inoltre Picasso è presente con un suo ritratto sia in *Alcools* che in *Calligrammes*. Cfr. anche M. Decaudin, *Picasso et Apollinaire* in « Esprit » n. 1, Janvier 1982, p. 84.

¹⁸ D. Will-Levaillant, *Du cubisme à l'écriture. Autour d'un entretien avec André Masson*, in « Critique » n. 408, mai, Paris 1981, p. 532.

¹⁹ G. Apollinaire, *Les peintres cubistes*, op. cit., p. 98.

²⁰ Apollinaire collaborò per quattro anni come critico all'« Intransigeant » dal 1910, presentando pittori famosi e sconosciuti tra cui Chagall, De Chirico, Kandinsky. Dopo il successo della conferenza del 1912 alla Section d'or, dal titolo *L'Ecartellement du Cubisme*, l'editore Fugière affidò ad Apollinaire la direzione di « Tous les arts » in cui apparvero nel 1913 *Les peintres cubistes* cui avrebbero dovuto seguire *Les peintres orphiques*, in cui, secondo Nicolas Beaudouin « Apollinaire devait particulièrement étudier Frank Koupka, puis Kandinsky (...) Robert Delaunay et d'autres encore » (G. Apollinaire, *Chroniques d'art*, op. cit., pp. 11-13).

²¹ Nella traduzione di G. Apollinaire, *Oeuvres poétiques*, op. cit., p. 33.

²² G. Apollinaire, *ibidem*, p. 33.

le modalità della rappresentazione nel luogo della scrittura stessa. Il calligramma, quale manifestazione di una scrittura del desiderio, decreta l'*hic et nunc* del passaggio dal desiderio alla sua realizzazione²³.

La scrittura invade, dunque, l'immagine, creando per sé un nuovo spazio vitale, « sacré »²⁴, in cui la parola assume la funzione che la linea e il colore hanno nella pittura²⁵. Apollinaire sottolinea « le pouvoir insigne de la ligne » che, come la parola, « c'est la voix que la lumière fit entendre »²⁶: nuova geometria del verso in cui si incontrano « l'art plastique » e « l'art de l'écrivain »²⁷, nella connessione temporale del segno scritto-letto e nell'immediatezza del messaggio visivo.

La riduzione iconico-plastica dell'impaginazione della poesia (fig. 3) e della disposizione tipografica dei sintagmi privati di ogni elemento fonico e semantico assume valore di significante iconico, per cui la scrittura si ripropone in un'organizzazione di linee rette discontinue²⁸, di lunghezza variabile e di spessore diverso. L'apparente dessemanticità della schematizzazione è, in realtà, la dimensione connotante, l'immagine simbolica in nuce²⁹ dell'ideogramma stesso i cui elementi costituiscono le coordinate della nuova sintassi iconica che si articola nei fonemi³⁰: spazio, movimento, linee.

La potenzialità delle linee di produrre superfici³¹ si sviluppa nell'ideogramma in un movimento circolare che si conclude in un rapporto

²³ Cfr. A-M. Bassy, *Forme littéraire et forme graphique: Les schématogrammes d'Apollinaire*, in « Scolies » n. 3-4, Paris 1934.

²⁴ J. Roudaut, *Le Temps et l'Espace sacré dans la poésie d'Apollinaire*, op. cit.

²⁵ Cfr. L. Pignotti, *Istruzioni per l'uso degli ultimi modelli di poesia*, Milano, Lerici, 1968.

²⁶ G. Apollinaire, *Oeuvres poétiques*, op. cit., p. 3.

²⁷ G. Apollinaire, *Chroniques d'art*, op. cit., p. 279.

²⁸ La linea è un'entità invisibile. È la traccia di un punto in movimento, dunque un suo prodotto. Un primo tipo di linea è la retta che nasce dall'azione di una forza esterna su un punto e « ... rappresenta la forma più concisa dell'infinita possibilità di movimento » (W. Kandinsky, *Punto linea superficie*, op. cit., pp. 57-58). Con la ricerca di Kandinsky ebbe inizio « attraverso il linguaggio segnico delle forme e dei colori puri il completamento metodico dell'espressione artistico-classica, cioè il tentativo di una *caratteristica universalis artistica* » (M. Bense, *Estetica*, op. cit., p. 97).

²⁹ R. Barthes, *Rhétorique de l'image*, in « Communications », n. 4, Paris, Seuil, 1964.

³⁰ L'organizzazione sistematica di linee e spazi, uniti e dalla forma e dal senso ricorda i concetti di fonemi e monemi di A. Martinet (*Éléments de linguistique générale*, Paris, Colin, 1961).

³¹ W. Kandinsky, *Punto linea superficie*, op. cit., p. 62.

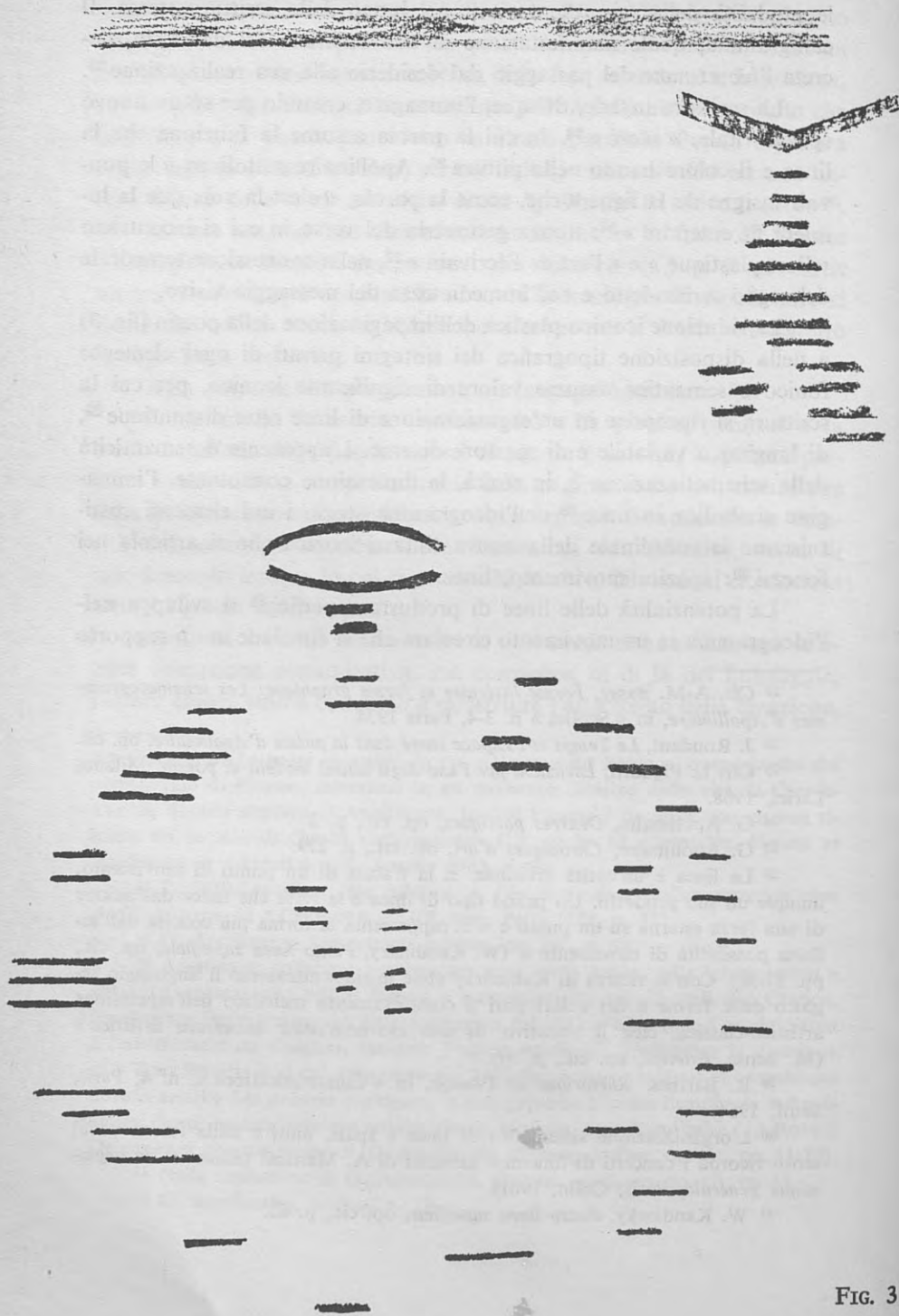


FIG. 3

rotatorio a spirale intorno ad un centro comune³²: il limite tra la linea e la curva nel testo è in A, nella sua « intestazione » che preannuncia la forma circolare dell'orologio e l'ellisse del *remontoir*. Percorso che dalla retta si evolve in curva, diventa cerchio per tornare ellisse e linea. L'evoluzione della linea percorre, dunque, la gamma intera dei colori — in quanto forma³³ — dal bianco-nero delle rette schematiche, orizzontale e verticale, al cerchio, simbolo del colore puro: il colore non è soltanto un « coloriage », ma è la forma e la luce di ciò che è rappresentato: « la forme est symbolique et la couleur est formelle »³⁴. E il cerchio, luogo di estrema purezza per definizione³⁵, costituisce la perfetta rispondenza alla distribuzione cosmica dei colori nelle loro relazioni reciproche e nell'intera scala della densità, dal bianco, presenza di luce, al nero, assenza di luce³⁶. « Et quand la lumière s'exprime pleinement, tout se colore »³⁷. Ma la riduzione a pure linee manifesta anche una serie di gradazioni tonali, successione-opposizione di momenti chiaro-scuro in sé amorfi, ma la cui alternanza costituisce passaggio reversibile dalla luce alla sua assenza.

Il punto iniziale dell'appropriazione visiva³⁸, infatti, è costituito da una concentrazione di energia bianca a sinistra in alto nel supporto, il cui complemento a destra in alto è l'energia scura — o « tache sur un fond » — dell'elemento A. La parte inferiore del supporto, invece, rivela nella sua complessità di forze un maggiore equilibrio di opposizioni simultanee di energie bianche e nere. L'intero ideogramma, quindi, nella sua manifestazione più superficiale risulta come un'orchestrazione polifonica simultanea³⁹, espressa dalla congiunzione e dalla opposizione contemporanea di forme, oggetti e movimento.

L'unità minimale significativa, dal punto di vista iconico⁴⁰, è co-

³² P. Klee, *Théorie de l'art moderne*, op. cit., p. 127.

³³ A proposito della pittura contemporanea, Apollinaire afferma: « ... on nous présente des couleurs qui ne devraient plus nous impressionner comme des symboles, mais comme des formes concrètes » (G. Apollinaire, *Les peintres cubistes*, op. cit., p. 89).

³⁴ G. Apollinaire, *ibidem*, p. 122.

³⁵ P. Klee, *Théorie de l'art moderne*, cit., p. 21.

³⁶ P. Klee, *ibidem*, p. 63.

³⁷ G. Apollinaire, *Les peintres cubistes*, op. cit., p. 33.

³⁸ M. Tardy, *Les zones privilégiées de la perception de l'image*, cit.

³⁹ Cfr. S. Mallarmé, *Oeuvres complètes*, cit., p. 456; P. Klee, *Théorie de l'art moderne*, cit., pp. 40-41.

⁴⁰ R. Lindakens, *Essais de sémiotique visuelle*, Paris, Klincksieck, 1976, pp. 30 sgg.

stituita dal carattere tipografico⁴¹, la cui prima funzione è quella di denotare un segno alfabetico convenzionale. I suoi tratti pertinenti sono l'occhio, l'inchiostrazione e l'ampiezza dalla cui combinazione deriva la forma del significante in grado di veicolare significati iconico-tipografici⁴². Nel testo i caratteri tipografici sono due, e, considerati in altezza decrescente rispetto al corpo, vanno dal titolo « La cravate et la montre », al sintagma « la cravate », al *remontoir* (« Comme l'on s'amuse bien »), al testo della cravatta, a quello dell'orologio.

Il titolo è in romani antichi, aste con principio di chiaro-scuro e terminazioni triangolari raccordate con curve alle aste. L'occhio, e cioè la parte stampante del carattere, è chiaro regolare. « La cravate » è in romani antichi, occhio normale regolare. Il testo della cravatta è in romani antichi maiuscoletto con occhio chiaro regolare. Il *remontoir* è in bastone, aste a spessore uniforme, prive di terminazioni, occhio nero largo; il testo dell'orologio è in bastone minuscolo, con occhio chiaro regolare. L'analisi indica omogeneità tra A e B autonomamente, in quanto il testo di ogni elemento 'rima' tipograficamente con la sua intestazione: « la cravate » per l'elemento A, « comme l'on s'amuse bien » per l'elemento B. Contemporaneamente, questo virtuosismo tipografico sostiene una separazione fra A e B, mentre l'occhio, identico per il testo della cravatta e dell'orologio — chiaro regolare — annuncia invece possibili rimandi.

Proprio come Picasso, Apollinaire scompone la realtà con una brutalità « qui sait être gracieuse »⁴³, i contrasti sono delicati, le linee parallele, dell'oggetto resta solo un'indicazione formale e una enumerazione ove si rintracciano le coordinate del suo microcosmo⁴⁴, il cui ritmo è segnato dalla rapida successione delle immagini. Gli oggetti non sono una *cravate* e una *montre*, ma *la cravate et la montre*, veri

⁴¹ In risposta al giudizio severo espresso da A. Billy sulla qualità mediocre dei *clichés* usati per la composizione dei *Calligrammes*, Apollinaire ne difende l'applicazione come un « moyen moderne dont aurait tort de se priver ». « Innovateur » e non « destructeur », conclude il poeta, « j'ai voulu seulement ajouter de nouveaux domaines aux arts et aux lettres (...) sans méconnaître aucunement les mérites des chefs-d'œuvre véritables du passé ou du présent » (G. Apollinaire, *Oeuvres poétiques*, op. cit., pp. 1069-1070).

⁴² E. Gianni, *Stampa Legatoria Cartotecnica*, Milano, Hoepli, 1970; E. Gianni, *Manuale del tipografo compositore*, Bologna, Calderini, s.d.

⁴³ G. Apollinaire, *Les peintres cubistes*, op. cit., p. 67.

⁴⁴ La metafora pittorica del « se peindre soi-même » è considerare l'io specchio e riflesso dell'universo. Cfr. M. Beaujour, *Miroirs d'encre*, Paris, Seuil, 1980; L. Dällenbach, *Le récit spéculaire*, Paris, Seuil, 1977.

geroglifici dell'uomo Apollinaire⁴⁵ i cui referenti esterni sono due oggetti culturali.

La *montre* è costituita da una superficie graduata sulla quale si individuano delle posizioni che rinviano ad una divisione del tempo convenzionalizzata. Nel quadrante ciascuna posizione è costituita da una o più parole che sono i rappresentanti⁴⁶ di una realtà interna al testo cui si riferiscono per una serie di rapporti associativi-deduttivi. Tra i vari rappresentanti intercorrono delle relazioni di tipo posizionale-oppositivo, sia tra l'uno e l'altro che nei confronti del quadrante, che ne è, per così dire, il metasupporto. In base ad un rapporto posizionale, al rappresentante dell'ora a destra del quadrante corrisponde a sinistra la sua descrizione in espansione: a « les yeux » rappresentante delle due corrispondono a sinistra due righe, « all'enfant », rappresentante delle tre, tre righe, ad « Agla », al posto delle quattro, quattro righe⁴⁷. Inoltre, la dicotomia giorno/notte si riflette in un rapporto oppositivo al livello del significante: le scritte più lunghe rappresentano il tempo più lungo per coprire lo scandire ritmico dell'ora tarda. La scrittura, come puro fatto iconico, veicola, quindi, un messaggio linguistico: « la parola è descritta dalla cosa »⁴⁸. Inoltre, gli stessi spazi bianchi tra scritta e scritta, sempre più ridotti, comunicano, nella loro pura assenza, che le ultime ore del giorno passano più in fretta⁴⁹.

⁴⁵ Analoga definizione dell'io ci è data da M. Leiris: « Ce mot JE résume pour moi la structure du monde. Ce n'est qu'en fonction de moi-même et parce que je daigne encore quelque attention à leur existence que les choses sont » (M. Leiris, *Aurora*, Paris, Gallimard, 1946, p. 39).

⁴⁶ Per quanto riguarda i sistemi di comunicazione visiva, cioè quelli fondati su segni, caratterizzati da un particolare rapporto col referente, non arbitrario e codificato, come per i segni verbali, ma motivato e basato sulla somiglianza, si veda l'interessante articolo di C. Lenza-R. De Fusco, *Ipotesi per il segno iconico*, in « Op. Cit. » n. 44, gennaio 1979.

⁴⁷ Seguendo la diagonale « il est — 5 enfin », « la main » (le cinque) corrisponde alle cinque righe delle ore undici; « la main » è inoltre inglobato in « semaine »; « Tircis », di sei lettere (come l'ora cui corrisponde) è sulla perpendicolare che conduce al suo doppio (= dodici « les heures »), che è, a sua volta, costruito su sei « monosillabi » (« et/tout/se/ra/fi/ni ») che, sommato alle sei righe della lancetta-secondi, si completa in « dodici ». Resta isolato « Mon coeur », cui si oppone l'11 graficamente costituito dalla ripetizione simmetrica di due unità, proprio come mon/coeur.

⁴⁸ C. Vallini, *Etimologia come descrizione*, in *Il paradosso descrittivo*, Istituto Universitario Orientale, Napoli, 1980, p. 218.

⁴⁹ Cfr. G. Pozzi, *La parola dipinta*, cit., pp. 41, 298.

La progressione aritmetica del tempo, l'una, le due, le tre, le quattro..., accompagna la stroboscopica successione delle immagini: « mon cœur », « les yeux », « l'enfant », « Agla » fino alle ultime « heures » del percorso spazio-tempo.

L'effetto di senso di realtà è dato dalla coerenza più o meno marcata delle relazioni tra il rappresentante e la cosa rappresentata. Il rappresentante « Mon cœur » ha pertinentizzato nel possessivo la singolarità e l'individualità; il rappresentante « les yeux », le due, ha pertinentizzato del numero cui si riferisce la dualità, così « la main » sta per cinque, « les muses » per nove. « Semaine » (le sette) e « les heures » (le dodici) contengono già in sé la temporalità, sono cioè rappresentanti semantici tratti dalla misurazione del tempo. Discorso a parte meritano « Tircis », « le bel inconnu » e « l'infini ». Apparentemente non c'è nessun rapporto tra la farfalla del genere satiro « Tircis » e le sei. Il rapporto è sul piano dell'espressione, pertinente è un elemento della sostanza dell'espressione, fonica [sis]. L'infinito (alle otto) e « le bel inconnu » (alle dieci) funzionano in virtù di una proprietà grafica della sostanza dell'espressione: il simbolo matematico d'infinito è, infatti, un otto disteso, analogamente « le bel inconnu » rimanda ad una X simbolo grafico dell'incognita, che definisce il dieci, numero romano.

Anche il carattere tipografico, con le sue variazioni di corpo e di intensità è un tramite pittorico alle suggestioni e indicazioni dell'autore: nel momento in cui altri mezzi di riproduzione, quali il cinema e il fonografo, tendono a soppiantare l'elemento tradizionale della scrittura, il calligramma diventa recupero apollinariano della « précision typographique »⁵⁰.

L'intensità dell'inchiostrazione concentra lo sguardo essenzialmente sul « remontoir » suggerendolo come punto focale (oltre che centro visivo del supporto) sfumando progressivamente fino ad annullarsi nella superficie bianca, estremo grado di assenza nel testo.

Se nelle tappe cronologiche della « montre » rintracciamo il mondo poetico di Apollinaire, e nella « cravate » seminascosta lo sfumato delle linee costituisce il punto finale prima dell'assenza, nella infinita energia

⁵⁰ « Quant aux *Calligrammes*, ils sont une idéalisation de la poésie vers-libriste et une précision typographique à l'époque où la typographie termine brillamment sa carrière, à l'aurore des moyens nouveaux de reproduction que sont le cinéma et le phonographe » sostiene Apollinaire in una lettera ad A. Billy (A. Billy, *Apollinaire vivant*, Paris, La Sirène, 1923, p. 103).

bianca della pagina, « neuve, naïve, native »⁵¹ vi è l'estremo segno della sua irritante ed esaltante « nouveauté poétique (...) avec son côté informel et (...) provisoire »⁵².

Il « décryptage » di questa sorta di palinsesto rivela che il « néant trompeur »⁵³ apparente, è, al contrario, « la force féconde qui se tient dans la profondeur »⁵⁴ in cui « terminaison et signification »⁵⁵ coincidono secondo « il principio della forma che rivela il contenuto: l'Idée »⁵⁶.

II

Nell'individuazione dei due oggetti, Apollinaire presenta tutte le tessere del suo universo poetico, sotto forma di gioco di strutture geometriche attraverso una serie di richiami e di metafore. Se ne ricava un « texte tentaculaire », amalgama di oscillazioni, contraddizioni, ambivalenze⁵⁷ nel tessuto più profondo dell'ideogramma: ordine e avventura, scienza e arte, classicismo e modernismo, istinto e ragione sotto l'apparente statuto contraddittorio sono la manifestazione di una volontà costante: la modernità dell'arte che preannuncia quella contemporanea⁵⁸.

I due filoni su cui tutti gli altri temi si articolano sono i due poli vita/morte, espressi nel punto più negativo del testo: « il est — 5 », che indica « le vers dantesque luisant et cadavérique ». La catena isotopica del polo positivo (« luisant ») è costituita dalla ritmicità del tempo, — espressione di vita così come lo è la respirazione — dal movimento del cuore (« Mon cœur » = l'una), degli occhi (« les yeux » = le due),

⁵¹ G. Tortel, *Guillaume Apollinaire dans ses contradictions*, in « Les cahiers du Sud » 1953, n. 386, p. 30.

⁵² G. Tortel, *ibidem*, p. 31.

⁵³ J. Starobinski, *Les mots sous les mots*, Paris, Gallimard, 1971, p. 107.

⁵⁴ J. Starobinski, *ibidem*, p. 107.

⁵⁵ Ph. Hamon, *Clausules*, cit., p. 505.

⁵⁶ M. Bense, *Estetica*, cit., p. 246.

⁵⁷ Cfr. L. Koch, *Lo specchio convesso della descrizione*, in « Il paradosso descrittivo », cit., pp. 183-199.

⁵⁸ « J'ai la volonté d'être un poète nouveau et autant dans la forme que dans le fond, mais au rebours de quelques modernes non fondés en leur art. J'ai le goût profond des grandes époques c'est vous dire que j'honore infiniment le Grand Siècle » (G. Apollinaire, *Lettres à sa marraine 1915-1918*, Paris, Gallimard, 1951, p. 24).

della mano (« la main » = le cinque, delle ali della farfalla (« Tircis » = le sei), della resurrezione dell'essere (« l'infini redressé » = le otto), delle porte (« aux portes de ton corps » = le nove), dall'apertura delle lancette e dalla biforcazione della cravatta. La catena negativa (« cadavérique ») comprende « la cravate » con le sue implicazioni disforiche, il senso di « étranglement » e il tema del « pendu »⁵⁹, « et tout sera fini » della lancetta delle ore e la negatività stessa espressa in simbolo matematico dal grafema « moins » al centro del quadrante. Graficamente le proporzioni reali degli oggetti sono invertite: la « cravate », piccola, è sullo sfondo, quasi nascosta dalla « montre » in primo piano che riempie la metà centrale del supporto.

Ma negare le qualità esistenziali degli oggetti, le loro definizioni, non significa annullare gli oggetti stessi in quanto realtà per indicare una nuova lettura e un nuovo senso? L'intero quadro si articola su una presentazione-negazione binaria: gli oggetti suggeriti dal titolo, la loro identificazione e raffigurazione, il ritmo temporale e infine, soprattutto, il movimento del grande cuore⁶⁰ al centro della pagina⁶¹ significano affermare e negare insieme, indicare contemporaneamente l'apparenza e la sostanza della realtà in un continuo gioco ossimorico dell'essere e dell'assenza⁶². Ma l'ossessività indica, inoltre, che il doppio in quanto ripetizione, sdoppiamento o compresenza di elementi contrastanti⁶³ non è soltanto la visione della realtà, ma essenzialmente una proiezione della duplicità dell'individuo al di fuori di sé: è un suggerire una lettura dell'uomo-poeta-pittore Apollinaire che in questo

⁵⁹ P. Klee, *Théorie de l'art moderne*, cit., pp. 69,124.

⁶⁰ Il « cuore » ha inizio nelle parole « Mon cœur », la punta è in « Tircis », limite estremo del testo.

⁶¹ Analoga costruzione ha il calligramma *L'horloge de demain*, l'unico pubblicato a colori (G. Apollinaire, *Oeuvres poétiques*, op. cit., p. 690).

⁶² Il testo, in quanto metafora spaziale dell'uomo Apollinaire, limita la duplicità di destinazione delle sineddochi, una di marca sociale, l'altra individuale, privilegiando la definizione soggettiva. Seguendo l'ipotesi todoroviana secondo cui « ... la métaphore n'est qu'une double synecdoque... », l'uomo Apollinaire in quanto parte identica dei due « sens en jeu » funziona nel testo come sineddoche dell'una e dell'altra marca (T. Todorov, *Synecdoques* in « Communications » n. 16, 1970, pp. 30-31).

⁶³ Si pensi al simbolo cinese dello Yang e Yin, coppia di contrari coesistenti: « ... si potrebbe parlare di mascolinità e di femminilità, di sole e di luna, di giorno e di notte, di vita e di morte, di logos e di eros (...), di spirito e di vita (C. G. Jung, *Il problema dell'inconscio nella psicologia moderna*, cit., p. 236).

nuovo modo di osservare e conoscere la realtà cerca se stesso, presenza paronomasica « être-autre » ai due livelli verbale e visivo dell'ideogramma.

E infatti la prima tappa del percorso pitagorico nel tempo e nello spazio è scandita dal « Mon cœur »⁶⁴, unico elemento autobiografico dichiarato. È il « je » in tutta la sua potenza che dà il via al tempo⁶⁵.

L'inizio della vita del tempo è nell'esaltazione della sensibilità apollinaria: il cuore è la matrice della sua scrittura, ma soprattutto della sua immaginazione, è il simbolo del movimento così come movimento è la porta: « Leurs cœurs bougent comme leurs portes »⁶⁶, ambedue iniziazione all'ignoto, all'avventura nello spazio-tempo. Il cuore è anche l'organo vitale dell'uomo, il motivo pulsore, la spinta alla vita e all'azione, il simbolo stesso dell'esistenza. Il suo battere ritmico e ripetuto costituisce l'eco più sensibile dello scandire del tempo, il cui fluire ininterrotto e interminabile è nella posizione del « cœur » all'inizio delle ore: è l'una, è la sicurezza dell'essere, il ricominciare a vivere dopo la morte delle ore, la forza positiva che annulla la forza negativa, ciclo perenne di esistenza che come la fenice trova nella morte la causa della vita. Ma il « cœur » non è impersonale. Il possessivo, maiuscolo, sottrae il tempo al padrone precedente, a Dio, agli altri indifferentemente — « Il est temps d'être les maîtres »⁶⁷, — in quanto al centro, all'inizio del tempo c'è il soggetto stesso, Apollinaire che « doit avant tout se donner le spectacle de sa propre divinité »⁶⁸.

Ma l'esaltazione della sua sensibilità lo fa profeta⁶⁹, lo avvicina agli uomini-collina che:

⁶⁴ Continui rinvii tra la « flamme » e il « cœur » si incontrano in « Vitam impendere amoris », quali reciproche immagini speculari simboli del mondo poetico di Apollinaire.

⁶⁵ Analogo *incipit* ha la poesia *Le guetteur mélancolique*:

Et toi mon cœur pourquoi bats-tu

Comme un guetteur mélancolique

J'observe la nuit et la mort (G. Apollinaire, *Oeuvres poétiques*, cit., p. 509).

⁶⁶ G. Apollinaire, *Marzibill* in *Oeuvres poétiques*, cit., p. 77.

⁶⁷ G. Apollinaire, *Les peintres cubistes*, cit., p. 46.

⁶⁸ G. Apollinaire, *ibidem*, p. 47.

⁶⁹ Cfr. in Apollinaire, *Oeuvres poétiques*, cit., pp. 171, 186 le poesie dal titolo *Les Collines* e *Sur les Prophéties*.

... voient au loin tout l'avenir
Mieux que s'il était le présent
plus net que s'il était le passé⁷⁰.

Lo sguardo che racchiude il passato è rivolto al futuro per intuirlo e possederlo prima che diventi presente, riflesso di quegli « occhi d'aquila » curiosi di tutte le manifestazioni dello spirito dei suoi contemporanei. L'occhio trova nell'orologio la sua trasposizione plastica, nella sua pupilla è iscritta l'immagine della morte « Et tout sera fini ». Gli occhi, alle due, sono l'immagine sintetica del movimento passivo e attivo insieme e dello sguardo, attivo e brillante finché dura il tempo della conoscenza e dell'avventura, ed opaco quando le costrizioni lo bloccano alla sua foce:

Mais tandis que mourants roulaient vers l'estuaire
tous les regards Tous les regards de tous les yeux⁷¹.

Sono il simbolo della percezione intellettuale e sensibile, della condizione sovrumana della chiaroveggenza, possesso di se stesso e del mondo⁷².

L'« enfant », le tre, è il prodotto di due esseri, i due primi, che lo hanno generato, successione progressiva di due e di uno. È l'uomo allo stato di innocenza e di serenità, non ancora immerso nella conoscenza della vita e della realtà. È il simbolo della speranza e della fiducia nell'esistenza futura.

« Agla »: le quattro. Apollinaire fa coincidere tutte le implicazioni particolarmente suggestive di questa parola con il numero profonda-

⁷⁰ G. Apollinaire, *Les Collines*, in *Oeuvres poétiques*, op. cit., p. 172.

⁷¹ G. Apollinaire, *Le voyageur*, ibidem, p. 79.

⁷² Ma gli occhi sono anche il nuovo codice che vanifica il tradizionale rapporto uomo/lingua. La continua sfiducia di Apollinaire nelle potenzialità della lingua, più intensa in *Alcools*, risente dell'influsso dadaista e soprattutto di A. Jarry (cfr. Ph. Renaud, *Lecture d'Apollinaire*, Lausanne, 1969). Cfr. inoltre G. Apollinaire, *La victoire* in *Oeuvres poétiques*, cit., p. 310:

O bouches l'homme est à la recherche d'un nouveau langage
Auquel le grammairien d'aucune langue n'aura rien à dire
Et ces vieilles langues sont tellement près de mourir
Que c'est vraiment par habitude et manque d'audace
Qu'on les fait encore servir à la poésie
Mais elles sont comme des malades sans volonté
Ma foi les gens s'habitueront vite au mutisme.

mente significativo cui si riferisce. « Agla » è un'espressione cabalistica, le quattro lettere che la compongono corrispondono, in ebraico, ad un'invocazione biblica: « Atta Gibbor le-Olam Adonai »⁷³, tu sei sempre potente o Signore⁷⁴. La parola « Agla » ha il potere di far ritrovare gli oggetti perduti e di predire l'avvenire⁷⁵; c'è in essa, insomma un duplice fluido: un *voler-vedere* il passato e il futuro. Questo riferimento biblico richiama la sacralità della scrittura apollinairiana; chi scrive interpreta il Verbo, in questo caso chi scrive interpreta se stesso e vede prima degli altri l'avvenire. Ma « Agla » contiene anche le iniziali di Apollinaire che vi si nasconde in una sorta di « mise en abîme », facendone il simbolo di se stesso. La parola coincide nel testo con il numero simbolo della femminilità, della matrice originaria, dell'anima femminile dell'uomo: quattro⁷⁶. Ma ad essa fa eco « le glas », rintocco a morte evocato dalla contiguità dei due termini: « Agla »-« mourir », senso di angoscia che opprime il poeta di fronte alla categoricità di un simile accostamento e accompagna il continuo riemergere della sua femminilità inespressa, insieme ostacolo e componente irrinunciabile della sua esistenza⁷⁷.

« La main », le cinque, è l'agire, il dominare, il mezzo per costruire o per distruggere, per conoscere più intimamente con il tatto o con la presa corporea, insieme passiva in quanto contiene e attiva perché

⁷³ *Encyclopaedia Judaica*, A-G, Eschkol, Berlin, 1982, vol. I, p. 1042. Cfr. inoltre la poesia di Apollinaire *La Synagogue*, i cui versi finali così suonano:
Et dans la synagogue pleine de chapeaux on agitera les loulabim
Hanoten ne Kamoth bagoim tholahoth baleoumim
(*Oeuvres poétiques*, op. cit., p. 113).

⁷⁴ Cfr. le numerose citazioni simili e identiche ricorrenti nell'intera Bibbia e soprattutto nell'Antico Testamento.

⁷⁵ *Nouveau Larousse Illustré*, Tome I, Paris, Larousse, p. 16.

⁷⁶ J. Chevalier, A. Gheerbrant, *Dictionnaire des symboles*, Paris, Seghers, 1974, vol. IV, pp. 72-77.

⁷⁷ Cfr.:

Voici que vient l'été la saison violente
Et ma jeunesse est morte ainsi que le printemps
O Soleil c'est le temps de la Raison ardente
Et j'attends

Pour la suivre toujours la forme noble et douce
Qu'elle prend afin que l'aime seulement
(G. Apollinaire, *La Jolie Rousse*, in *Oeuvres poétiques*, cit., p. 314).

Il senso di angoscia per la morte imminente trova la sua materializzazione nei versi-testamento della *Jolie Rousse* (cfr. J. Richer, *Le destin comme matière poétique*, in « *Revue des Lettres modernes* », n. 166-169, 1967, pp. 6-34).

trattiene. Sintesi allitterativa da « amour » e « mort », « la main » è il luogo in cui anche nel testo confluiscono amore e morte: « La beauté de la vie passe la douleur de mourir ». La mano è il simbolo del legame tra gli esseri umani, ma c'è in essa, soprattutto, la rappresentazione della vita dell'uomo: leggere i segni al suo interno equivale a decifrare il percorso unico e irripetibile della vita. Amore gioco mani e numeri si confondono nei famosi versi di Apollinaire:

Les humains savent tant de jeux l'amour la mourre
L'amour jeu des nombrils ou jeu de la grande oie
La mourre jeu du nombre illusoire des doigts⁷⁸.

« Tircis »: le sei lettere che compongono la parola chiudono, alle sei, le veloci ore del giorno, separandole idealmente e graficamente da quelle della notte. Il nome di questo satiro di Bacco ricorda che è l'ora del bucolismo e dell'amore tenero dopo le carezze della mano. Ma « Tircis » è anche il nome di una farfalla diurna dalle grandi ali marroni e nere: simbolo tipico della donna, la farfalla richiama per contro il « papillon », cioè la cravatta, incontro/opposizione uomo/donna.

La « semaine », le sette, è la prima totalità tempo-spazio, microcosmo chiuso all'inizio di un nuovo percorso di tempo, momento di pausa e di attesa prima di un nuovo inizio: le ore della notte cominciano adesso più pesanti e più lunghe di quelle del giorno.

Le otto: « l'infini redressé par un fou de philosophe », alla lettera: « l'infinito raddrizzato da un pazzo filosofo ». Infatti il segno matematico di infinito è esattamente un otto disteso. La modifica del simbolo avviene ad opera di un « fou de philosophe », sintesi di ragione e di impulso, di essere accettato (philosophe) e rifiutato (fou) dal mondo e dagli altri, ma è anche l'uomo in quanto essere dualisticamente costituito da volontarietà e sensazione. L'otto è il simbolo dell'equilibrio cosmico, l'annuncio dell'età futura. È la rinascita del « je-ici-maintenant »⁸⁰, graficamente ricercata e ottenuta mediante la correzione dell'ordine costituito, della situazione accettata, dello status quo in cui si vive⁸¹.

⁷⁸ G. Apollinaire, *Oeuvres poétiques*, op. cit., p. 100.

⁷⁹ J. Chevalier, A. Gheerbrant, *cit.*, vol. III, pp. 38-41.

⁸⁰ Come J. Burgos ha rilevato, tutta la poesia di Apollinaire « tend à réactualiser les grands mythes de l'humanité » (*Apollinaire et le recours au mythe*, in *Du monde européen à l'univers des mythes*, « Actes du colloque de Stavelot 1968 », Paris, 1970, p. 117).

⁸¹ Il circolo vizioso in cui la morte rinvia alla scrittura e la scrittura alla

E il mezzo di attuazione di un programma così pretenzioso è l'arte⁸²: non basta considerare « l'univers infini comme idéal »⁸³, occorre che questo universo sia « incessamment transformé par le travail de l'artiste »⁸⁴. L'universo è un caos che bisogna ordinare: « voilà la création »⁸⁵.

Ma alle nove — « les Muses aux portes de ton corps » — è la poesia, porta del cuore e del corpo, nove le porte del tempio di Eros come le Muse davanti alle « porte » che Apollinaire celebrerà un anno dopo nei famosi « Poèmes à Madeleine »⁸⁶, corrispondenza magica tra poesia e sensualità che Apollinaire ha celebrato anche in un altro componimento in cui pitagorismo ed Eros avvicinano il 6 al 9, serpenti fatidici che racchiudono trinità e dualità, dal cui insieme nasce il gioco illusorio della mano:

Les inverses 6 et 9
Se sont dessinés comme un chiffre étrange
69
Deux serpents fatidiques
Deux vermisses
Nombre impudique et cabalistique
6 3 et 3
9 3 3 et 3
La trinité

morte è il punto focale della problematica sulla soggettività che Derrida chiarisce a più riprese: « Ma mort est structurellement nécessaire au prononcé du JE » e ancora: « ... une voix sans écriture est à la fois absolument vive et absolument morte » (*La voix et le phénomène*, Paris, P.U.F., 1967, pp. 108, 115).

⁸² Cfr. N. Blumenkranz, *Vers une esthétique de La Raison ardente*, in « Europe », op. cit., p. 173.

⁸³ G. Apollinaire, *Oeuvres poétiques*, op. cit., p. 52.

⁸⁴ G. Apollinaire, *ibidem*, p. 53: « Sans les poètes, sans les artistes (...) l'ordre qui paraît dans la nature et qui n'est qu'un effet de l'art s'évanouirait aussitôt. Tout se déferait dans le chaos. (...) L'impuissante obscurité régnerait à jamais ». Cfr. anche J. Derrida, *L'écriture et la différence*, Paris, Seuil, 1967, p. 9: « Consciemment ou non l'idée que l'homme se fait de son pouvoir poétique répond à l'idée qu'il se fait de la création du monde ... ».

⁸⁵ G. Apollinaire, « La Phalange », déc. 1907.

⁸⁶ A Madeleine Pagès, conosciuta nel 1915, Apollinaire ha dedicato diverse poesie raccolte solo nel 1952, con il titolo *Tendre comme le Souvenir* (G. Apollinaire, *Oeuvres poétiques*, cit., p. 1139). Cfr. anche la poesia dal titolo *Les neuf portes de ton corps* (G. Apollinaire, *ibidem*, p. 623).

La trinité partout
 Qui se retrouve
 Avec la dualité⁸⁷.

Nell'ideogramma grafico della « montre » questo erotismo vertiginoso va in crescendo: « la main », « Tircis », sino a « ton corps », secondo un percorso di corrispondenza tra numeri ed Eros: sullo spazio del tempo rimano cuore, corpo, mano e morte sotto lo sguardo « divino » del « remontoir » e sul quadrante si confondono « la fuite du temps » con quella degli amori.

Le dieci: « le bel inconnu »; l'ignoto, lo sconosciuto, il futuro senza espressione, affascinante e pauroso insieme nella sua bellezza, è l'uomo alla ricerca della sua identità. Graficamente espresso mediante l'incognita matematica, la X, simboleggia anche il prisma del tempo, il passaggio da un'identità all'altra, simile ma non uguale, attraverso un punto di fusione, di annullamento, di morte: essere sempre se stesso ed essere diverso.

Le undici: « et le vers dantesque luisant et cadavérique », l'endecasillabo dantesco, luminoso e tetro insieme, evoca nel gioco fonetico del « vers » [ver] / verme⁸⁸, la decomposizione dell'essere umano, il suo disfarsi nella morte. La vita percorsa è giunta quasi al termine delle ore del tempo: « il est — 5 enfin ».

« Les heures »: il percorso spazio-temporale termina: « et tout sera fini », dove la congiunzione — et — anticipa il senso assoluto ed arbitrario del sintagma « tout » e sottolinea il tono negativo delle lancette sul piano grafico, grammaticale e semantico.

L'angoscia, la sofferenza, la solitudine termineranno con il compiersi delle ore: la morte è necessaria affinché derivi un nuovo ordine regolato a sua misura, da un essere nuovo, sintesi « de l'immensité de l'espace s'éternisant dans toutes les directions à un moment déterminé »⁸⁹.

⁸⁷ G. Apollinaire, 69 6666...6 9..., *Oeuvres poétiques*, op. cit., p. 598: cfr. anche J. Cl. Chevalier, *Apollinaire et le calembour*, op. cit., p. 68.

⁸⁸ Cfr.:

Et je porte avec moi cette ardente souffrance
 Comme le ver luisant tient son corps enflammé.

(G. Apollinaire, *Tristesse d'une étoile*, in *Oeuvres poétiques*, cit., p. 308).

⁸⁹ G. Apollinaire, *Les peintres cubistes*, cit., p. 52. Cfr. inoltre *Le chantre* di G. Apollinaire in *Oeuvres poétiques*, cit., p. 63, il cui testo, costruito iconicamente sul monocordo di R. Fludd, è eretto ad insegna del nuovo cosmo a rappresentare l'emblematico *vers-univers*:

Et l'unique cordeau des trompettes marines.

L'iscrizione del *remontoir*, situato esattamente in corrispondenza del ciclo completo delle ore, è strettamente collegato al senso della frase costituente il profilo esterno dell'orologio: « Comme l'on s'amuse bien » è, infatti, la conclusione di un rapporto tormentato con se stesso, dovuto alla presenza di costrizioni e di imposizioni sociali.

La liberazione, lo svincolo da ogni forma di condizionamento esterno comportano la presa di coscienza di se stesso, la serenità acquisita, il recupero globale delle proprie facoltà. L'essere assume una nuova connotazione: dal tormento passato, indispensabile passaggio per recuperare se stessi, deriva ora un respiro più ampio e più sicuro: « La Beauté de la vie passe la douleur de mourir ». La nuova esistenza, la vita recuperata dopo aver eliminato quanto di negativo, di inutile, di non accettato esiste nell'essere individuale merita di essere vissuta.

Tanto articolato e vario, complesso e minuzioso è il testo dell'orologio, tanto più compatto risulta invece il testo della cravatta⁹⁰, costituito da un'unica frase — « la cravate douloureuse que tu portes et qui t'ornes o civilisé » — che si biforca in una conclusione essenzialmente conativa: « Ôte-la si tu veux bien respirer ». La cravatta, oggetto aforico culturale, è accompagnata da una qualificazione disforica: « douloureuse ». Apollinaire ne fa il simbolo delle costrizioni della sua vita asservita ad un codice sociale fino alla sua trasposizione esasperatamente negativa; da marca sociale a simbolo di morte, da nodo della cravatta a nodo scorsoio, continuamente riproposto dalla doppia implicazione del verbo « porter » che gioca sul binomio « porter »/« supporter », da quel categorico « ôte-la » fino alla perentorietà dell'espressione « si tu veux bien respirer ».

Ma il rispetto della segmentazione del testo suggerisce ulteriori elementi. « Dou (= doux) Lou », all'interno della parola « douloureuse », è infatti il modo affettuoso con cui Apollinaire scriverà a Louise de Coligny-Chatillon, che conoscerà un mese dopo⁹¹, mentre il sintagma verbale « portes » rinvia alle nove porte del corpo femminile celebrate in una serie di poesie dedicate a Madeleine Pagès che incon-

⁹⁰ L'asimmetria della raffigurazione dei due oggetti indirizza ad una tensione verso un equilibrio non ancora raggiunto, più che ad una esasperata ricerca di rottura al limite assoluta: in questo senso la simmetria rappresenterebbe la stasi, la quiete, mentre l'asimmetria equivale all'irrequietezza e alla dinamica (Cfr. G. Dorflès, *Dal significato alle scelte*, Torino, Einaudi, 1973, pp. 215 sgg; M. Bense, *Estetica*, op. cit., pp. 312 sgg).

⁹¹ G. Apollinaire, *Oeuvres poétiques*, op. cit. p. LXX.

trerà un anno dopo la composizione de « La cravate et la Montre »⁹². Apollinaire, poeta-vate, avrebbe, quindi, riunito in un unico momento i germi di uno sviluppo poetico successivo. In realtà, Louise Lalanne⁹³ era stato fino dal 1909 lo pseudonimo con cui Apollinaire compariva nella rivista « Les Marges »⁹⁴: « Lou » è, quindi, un frammento di sé, quel « côté féminin » così intimo e così sofferto. Ma tra questa piccola parte di sé, « Lou », e « loup » (lupo) c'è il breve scarto di un « calembour » e quella sensibilità che lo rende poeta allo stesso tempo si ritorce aggressivamente contro di lui. Il sentimento, espressione delle emozioni che tradiscono la « femminea debolezza » del poeta⁹⁵, è continuamente represso dall'uomo Apollinaire in nome di un suo ideale di virilità. « Lou » indicherà nella sua donna la proiezione all'esterno di sé del suo aspetto più nascosto: egli dominerà Louise de Coligny-Chatillon, infatti, soltanto nei momenti di oppio⁹⁶, desiderandola come il completamento di sé, ma da lei sarà continuamente vinto.

L'intero testo della cravatta nasconde l'anagramma del nome del suo autore, ricostruito mediante una traslazione deduttiva alla maniera dei « procédés » rouscelliani⁹⁷: A/pollin/air ÷ A/Pauline/air. Infatti il conativo della biforcazione finale — « ôte-la » — equivale all'« A » privativa iniziale del suo cognome, — « bien respirer » — richiama per deduzione « air ». Il segmento centrale pollin ÷ Pauline⁹⁸ che rappresenta l'« anima » junghiana⁹⁹, la femminilità nascosta del poeta, si identifica con i semi de « la cravate », ambigua in quanto ornamento maschile di genere femminile, ridotta nella sua dimensione prospettica,

⁹² G. Apollinaire, *Oeuvres poétiques*, op. cit., p. LXX.

⁹³ Per il complesso significato della scelta del nome proprio in un testo che diventa specchio del testo, cfr. G. Genette, *Figures II*, Paris, Seuil, 1969, pp. 223 sgg.; cfr. anche: *Le nom propre*, in « Langages », n. 66, juin 1982.

⁹⁴ G. Apollinaire, *Oeuvres poétiques*, cit., p. LXIV.

⁹⁵ C. G. Jung, *Il problema dell'inconscio nella psicologia moderna*, cit., p. 136.

⁹⁶ G. Apollinaire, *Lettres à Lou*, Paris, Gallimard, 1969, p. IV.

⁹⁷ Si vedano « le procédé simple » e « le procédé évolué » di cui Roussel si è servito per costruire le sue opere (in *Comment j'ai écrit certains de mes livres*, Paris, Pauvert, 1963).

⁹⁸ Cfr. l'ipotesi sostenuta da E. Guaraldo sulla trasparenza di Apollinaire attraverso il gioco anagrammatico del verso

La bouche en coeur Pauline honteuse

della poesia *Allons plus vite* (E. Guaraldo, *La scena della poesia*, Torino, Edialbra, 1979).

⁹⁹ C. G. Jung, *Il problema dell'inconscio nella psicologia moderna*, op. cit., pp. 133 sgg.

quasi nascosta rispetto alla « montre », come ad indicare con l'« ambiguità » e la « riduzione » i semi dell'entità che le corrisponde: l'« essere femminile »¹⁰⁰ del poeta.

Ma, in realtà, Apollinaire è già nascosto nel numero-simbolo della femminilità dell'uomo: le quattro; nella ricerca della sua identità: le dieci; nell'ellissi del « remontoir », iconicamente vista come apertura, liberazione dal nodo, passaggio di aria, nel gioco cubista della rappresentazione del medesimo oggetto (soggetto) in pluralità e simultaneismo prospettici. Ma è soprattutto nella nuova posizione della cravatta¹⁰¹ lungo la diagonale kandiskiana che la collega biunivocamente al « Mon cœur », momento centrale del calligramma e della vita, liberando lo spazio a sinistra del supporto, luogo del « maintenant » apparentemente privo di spessore¹⁰², « lieu stratégique » del testo, « particulièrement surdéterminé sémantiquement, lieu « plein » (...) point ultime de rétrospection globalisante »¹⁰³. Non esiste alternativa all'« io », ma è solo Apollinaire, la quarta dimensione, in tutto il testo.

Se, come Apollinaire stesso afferma: « chaque divinité crée à son image »¹⁰⁴, il testo intero diventa « subdivision prismatique de l'Idée »¹⁰⁵ ed espressione fisica del suo autore¹⁰⁶.

L'assenza di immagine¹⁰⁷, « significatif silence »¹⁰⁸, in posizione iniziale di lettura è, al contrario, Apollinaire stesso, la nuova identità

¹⁰⁰ C. G. Jung, *Il problema dell'inconscio nella psicologia moderna*, op. cit., p. 136.

¹⁰¹ La *dispositio* apollinairiana degli oggetti conferma l'intensa costruzione del testo. A tale proposito M. Butor afferma: « Les relations entre les différentes parties de ces textes sont profondément différentes de celles qui existeraient si elles étaient disposées les unes au-dessus des autres dans une typographie normale. Leur figuration oblige à les considérer simultanément » (G. Apollinaire, *Calligrammes*, Paris, Gallimard, 1966, prefazione di M. Butor, pp. 14-15).

¹⁰² M. Liborio, *La gomma descrittiva*, in *Il paradosso descrittivo*, op. cit., p. 329.

¹⁰³ Ph. Hamon, *Clausules*, cit., p. 505.

¹⁰⁴ G. Apollinaire, *Les peintres cubistes*, op. cit., p. 435.

¹⁰⁵ S. Mallarmé, *Oeuvres complètes*, op. cit. p. 455.

¹⁰⁶ Da quanto afferma J. Peignot, nella costruzione calligrafica l'autore, servendosi di immagini « s'identifie presque entièrement à son écriture » (*Du Calligramme*, Paris, Chêne, 1978, p. 6). Come in *Coeur Couronne et Miroir*, Apollinaire è « enclos » nella « cravate » e nella « montre », « vivant et vrai », non come in uno specchio ma come calligramma di se stesso.

¹⁰⁷ Assenza pura nell'accezione derridiana in cui « s'annonce toute présence » (*L'écriture et la différence*, cit., p. 17).

¹⁰⁸ S. Mallarmé, *Oeuvres complètes*, cit., p. 872.

così intensamente considerata e inseguita ad ogni livello espressivo del calligramma. La perfetta simbiosi immagine-testo è compiuta: oltre il poeta è comparso l'uomo, « le Brigadier masqué », la resurrezione definitiva dopo la disintegrazione e la demistificazione, il « tout voir »¹⁰⁹ dietro tutte le sue maschere: « l'être doit se cacher si l'on veut que l'autre apparaisse »¹¹⁰.

Anna Maria Tango

Giovannella Fusco Girard

LO SGUARDO DELLA MEDUSA. L'UNIVERSO MINERALE DI TUDOR ARGHEZI*

Un'idea che sarà sviluppata nel corso di questo abbozzo critico è che il centro poetico di gran parte dell'opera di Arghezi sia costituito da una specie di visione congelata del mondo. V'è descrizione di immagini naturali, di esseri viventi e così via, ma costantemente tutto ciò riceve una sua nota precisa che consiste in un'aggettivazione o in un paragone che trasformano quell'immagine, quell'essere, in qualcosa di minerale. L'universo poetico argheziiano è un universo minerale in cui la vita diventa morte, la morte diventa cenere e di questa cenere si fa un dio di pietra.

Nu-ți voi lăsa drept bunuri, după moarte,
Decît un nume adunat pe-o carte.
În seara răzvrătită care vine
De la străbunii mei pînă la tine,
Prin rîpi și gropi adînci,
Suite de bătrînii mei pe brînci,
Și care, tînăr, să le urci te-așteaptă,
Cartea mea-i, fiule, o treaptă.

Non ti lascerò erede, alla mia morte,
che di un nome adunato sopra un libro.
Nella sera in rivolta che viene
dai miei antenati fino a te,
tra voragini e fosse profonde,
dai miei vecchi arrampicate carponi
e che, ancor giovane, dovrai salire,
il mio libro, figliuolo, è un gradino.

* Il testo che qui si pubblica è la versione italiana della comunicazione *Privirea Meduzei. Universul mineral al lui Tudor Arghezi*, presentata al II^o *Congrès International des Etudes Roumaines* (Amsterdam 1979) e dedicata alla memoria di Umberto Cianciolo, autore tra i primi di un lucido saggio (*Il simbolismo grottesco di Tudor Arghezi*, « Studii literare » III, Sibiu 1944, pp. 147-96) ostinatamente 'rimosso' dalla bibliografia romena corrente. Di quella stesura abbiamo mantenuto il carattere discorsivo suggerito allora dalla destinazione alla lettura pubblica, ci siamo perciò qui limitati ad aggiungere qualche nota di rinvio e a far seguire dalla traduzione italiana i testi e le citazioni in romeno. Fra le traduzioni esistenti abbiamo preferito riprodurre, per fedeltà e qualità di resa, quelle fornite da Marco Cugno nel bel volume da lui curato, T. Arghezi, *Accordi di parole. Poesie 1927-1967*, Torino 1972, XIII-238 p., al quale si rinvia comunque il lettore che desidera avere un più ampio giro d'orizzonte sui testi e conoscere i dati bio-bibliografici essenziali (si aggiunga, tra i lavori pubblicati in quest'ultimo decennio, il fondamentale saggio di N. Balotă, *Opera lui Tudor Arghezi*, București 1979, 510 p., delle cui suggestioni non ha potuto tener conto, per motivi cronologici, l'ipotesi di lettura che viene ora qui proposta).

¹⁰⁹ G. Apollinaire, *La victoire, Oeuvres poétiques*, cit., p. 312.

¹¹⁰ J. Derrida, *L'écriture et la différence*, cit., p. 49.

Așez-o cu credință căpății.
Ea e hrisovul vostru cel dintii,
Al robilor cu saricile, pline
De osemintele vărsate-n mine.

Ca să schimbăm, acum, întâia oară,
Sapa-n condei și brazda-n călimară,
Bătrînii-au adunat, printre plăvani,
Sudoarea muncii sutelor de ani.
Din graiul lor cu-ndemnuri pentru vite
Eu am ivit cuvinte potrivite
Și leagăne urmașilor stăpini.
Și, frământate mii de săptămîni,
Le-am prefăcut în visuri și-n icoane.
Făcui din zdrențe muguri și coroane.
Veninul strins l-am preschimbato în miere,
Lăsînd întreagă dulcea lui putere.
Am luat ocară, și torcînd ușure
Am pus-o cînd să-mbie, cînd să-njure.
Am luat cenușa morților din vatră
Și am făcut-o Dumnezeu de piatră.
Hotar înalt, cu două lumi pe poale,
Păzind în piscul datoriei tale.

Durerea noastră surdă și amară
O grămădii pe-o singură vioară,
Pe care ascultînd-o a jucat
Stăpînul, ca un țap înjunghiat.
Din bube, mucegaiuri și noroi
Iscat-am frumuseți și prețuri noi.
Biciul răbdat se-ntoarce în cuvinte
Și izbăvește-ncet pedepsitor
Odrasla vie-a crimei tuturor.
E-ndreptățirea ramurei obscure
Ieșită la lumină din pădure
Și dînd în virf, ca un ciorchin de negi,
Rodul durerii de veci întregi.

Întinsă leneșă pe canapea,
Domnița suferă în cartea mea.
Slova de foc și slova făurită
Împărechiate-n carte se mărită,
Ca fierul cald îmbrățișat în clește.
Robul a scris-o, Domnul o citește,
Făr-a cunoaște că-n adîncul ei
Zace mînia bunilor mei.

Posalo con fede come capezzale.
Eso è il vostro primo diploma,
dei servi dai ruvidi mantelli,
pieni delle ossa versate in me.

A mutare ora, per la prima volta,
la zappa in penna e il solco in calamaio,
i vecchi adunarono tra i buoi
sudore di lavoro di centinaia d'anni.
Da lor voci che incitavano gli armenti
ho ricavato accordi di parole
e culle per i discendenti padroni.
Le ho impastate migliaia di settimane,
trasformandole in sogni ed in icone.
Ho fatto dei cenci gemme e corone.
Il veleno stillato l'ho convertito in miele,
serbando intatta la sua dolce forza.
Ho preso l'offesa e filandola leggera
l'ho usata ora a blandire, ora a ingiuriare.
Ho preso dal camino la cenere dei morti
e l'ho fatta Iddio di pietra.
Confine alto, con due mondi alle falde,
che vegli in cima al tuo dovere.

Il dolore nostro sordo ed amaro
l'ho ammucchiato su un solo violino
e ascoltando il suo ritmo ha scalcioato
il padrone come un capro sgozzato.
Dalle piaghe, dalla muffa e dal fango
bellezze ho cavato e nuovi valori.
La frusta pazientata si ritorce in parole
e redime lentamente punitrice
la prole viva della colpa di tutti.
È la giustizia resa al ramo oscuro
uscito alla luce dalla foresta
e che germoglia, come un grappolo di porri,
il frutto del dolore di intere eternità.

Mollemente sdraiata sul divano,
la principessa soffre nel mio libro.
Parola di fuoco e parola d'arte
accoppiate si sposano nel libro,
come ferro rovente in stretta di tenaglia.
L'ha scritto il servo, lo legge il signore,
senza sapere che nel suo profondo
cova il furore dei miei antenati.

Là dove vanno segnalati i passaggi del *Testament*¹ che indicano il trasmutarsi della vita in morte (quindi l'incapacità di sentire realmente la vita in quanto tale) e poi ancora la trasformazione della morte stessa, che è pur sempre cosa umana, e quindi carne, *in pietra*, cioè in qualcosa che non appartiene al mondo umano né vivo né morto. Al tempo stesso, a questo congelamento e mineralizzazione del mondo umano fa da contrappunto una singolare e talvolta impressionante animazione del mondo inorganico (o comunque non-umano). La bellezza e i valori non vengono fuori da immagini o idee appartenenti al mondo umano, ma dalla muffa e dal fango, mentre a sua volta una frusta può assumere una sua strana e quasi proterva vitalità, la frusta può diventare parole e redimere « *odrasla vie-a crimei tuturor* ».

Arghezi dal canto suo può vivere soltanto bagnandosi nel ghiaccio e dormendo sui sassi, può accendere scintille solo nel buio più fondo, un'immagine, questa, che da un lato esprime assai bene la sua situazione esistenziale così come essa si delinea nelle poesie che analizzeremo; dall'altro sembra indicare qualcosa di più se si tien conto del « *nu se poate* » col quale si chiude lo stesso *Psalm*²:

Sînt vinovat că am rîvnit
Mereu numai la bun oprit.
Eu am dorit de bunurile toate.
M-am strecurat cu noaptea în cetate
Și am prădat-o-n somn și-n vis,
Cu brațu-ntins, cu pumnu-nchis.
Pasul pe marmur, tăcut,
Călca lin, ca-n lut,
Steagul nopții, desfășat cu stele,
Adăpostea faptele mele
Și adormea străjerii-n uliți
Răzimați pe sulți.
Iar cînd plecam călare, cu trofee,
Furasem și cite-o femee
Cu părul de tutun,

Sono colpevole perché ho bramato
sempre e solo il frutto proibito.
Ho desiderato per me tutti i beni.
Furtivo con la notte nella fortezza
son penetrato
e l'ho saccheggiata nel sonno e nel sogno,
con il braccio teso e il pugno chiuso.
Il mio passo di silenzio sul marmo
si muoveva felpato come su argilla,
il drappo della notte, dispiegato di stelle,
celava le mie imprese
e addormentava nei vicoli le guardie
appoggiate alle lance.
E quando partivo coi trofei a cavallo
avevo rapito anche una donna
dai capelli di tabacco,

¹ *Testamento*, dalla raccolta *Cuvinte potrivite* (*Accordi di parole*, 1927; ora in *Scrieri*, vol. I, București 1962). Ed è significativo, fin dal titolo, che questa lirica, che viene concordemente riconosciuta dalla critica come il manifesto della poetica argheziana, sia stata collocata in apertura del primo volume di versi che il poeta consegnò quarantasettenne alle stampe.

² È almeno il caso di ricordare che ben nove liriche della raccolta *Cuvinte potrivite* portano il titolo *Salmo*. Quello qui presentato è il secondo nell'ordine.

Cu duda ții neagră, cu ochii de lăstun.
Ispitele ușoare și blajine
N-au fost și nu sint pentru mine.
În blidul meu, ca și în cugetare,
Deprins-am gustul otrăvit și tare.
Mă scald în gheață și mă culc pe stei,
Unde dă beznă, eu frământ scînteii,
Unde-i tăcere, scutur cătușa,
Dobor cu lanțurile ușa.
Cînd mă gălesc în pisc
Primejdia o caut și o isc,
Mi-aleg poteca străimă ca să trec,
Ducînd în cîrcă muntele întreg.

Păcatul meu adevărat
E mult mai greu și neiertat.
Cercasem eu, cu arcul meu,
Să te răstorn pe tine, Dumnezeu!
Tilhar de ceruri, îmi făcui solia
Să-ți jefuiesc cu vulturii Tăria.

Dar eu, rîvnind în taină la bunurile toate,
Ți-am auzit cuvîntul zicînd că nu se poate.

le more dei seni brune e gli occhi di rondine.
Le tentazioni facili e blande
non furono e non sono per me.
Nella mia ciotola e nel mio pensiero
ho scelto il gusto avvelenato e forte.
Mi bagno nel ghiaccio e dormo sui sassi,
nel buio più fondo attizzo scintille,
dove c'è silenzio scuoto i miei ceppi,
abbatto la porta con le catene.
Quando sono su una cima
cerco e provo il pericolo,
scelgo il sentiero stretto per passare
e porto sulle spalle tutta la montagna.

Il mio vero peccato
è molto più grave e senza perdono.
Avevo cercato, con il mio arco,
di rovesciare te, mio Dio!
Predone degli spazi, mi proposi la missione
di saccheggiare con le aquile il tuo Cielo.

Ma bramando in segreto tutti i beni,
ho udito la tua voce che diceva: non si può.

È come se un divieto interiore, proiettato all'esterno (la voce di Dio), impedisse ad Arghezi di stabilire un reale contatto con la vita. È evidente che il nome di Dio esprime una serie di cose che con Dio hanno assai poco a che fare. Basta soffermarsi — per quanto riguarda i versi finali di questo *Psalm* — sui soli verbi tralasciando i complementi oggetto (che indicano chiaramente i contenuti mistificati): «*Cercasem eu (...)* / *Să te răstorn pe tine (...)*, / *îmi făcui solia* / *Să-ți jefuiesc (...)* *Tăria* » e infine il terzo termine della serie di associazioni, e come al solito il più indicativo, «*rîvnind în taină la bunurile toate*», là dove da un concetto estremamente ambiguo, come quello di rovesciare Dio (rovesciare Dio in senso teologico, rovesciare te in senso fisico) si passa poi al «*jefui cu vulturii*»: *jefui* è più forte già in se stesso come verbo e *cu vulturii* introduce un termine di trasparente significato sessuale che ritorna del resto assai frequente in tutta l'opera poetica argheziana. Nella terza coppia di versi il contenuto latente diventa assai più chiaro: non si parla più di Dio o del cielo, ma di beni che si bramano *în taină*, e si ode una voce che dice «*nu se poate*».

Sarebbe banale insistere troppo su questa chiave ermeneutica per una possibile lettura dell'opera di Arghezi, ed è scontata la precisazio-

ne che il «*nu se poate*» è espressione del Super-Io, che ciò che si brama *în taină* sta ad indicare l'affiorare degli istinti rimossi e così via. Basterà precisare una volta per tutte che questo «*nu se poate*», che si ritrova in *Cuvinte potrivite*, è un po' il *Leitmotiv* della immaginazione poetica argheziana. Senza questo «*nu se poate*», che ritorna ora esplicitamente, ora come motivo sotterraneo ma trasparente, non si capirebbe come le nubi possano trasportare un autunno alla tomba (quasi che, come le persone, anche le stagioni siano soggette alla putrefazione), non si riuscirebbe a vedere un vento tutto pieno di mucchi di sudari stracciati, non si potrebbe comprendere, in altri termini, un universo poetico in cui «*doliul înfașă țării și livezi*», come leggiamo in *Prigoana*³:

Porniră și norii.
Convoaie duc toamna-n mormînt.
Grămezi de lințolii se sfîșie-n vînt,
În luptă cu corbii, vîrtej cu cocorii,
Sosesc în cohorte, se duc în cirezi,
Ca bivoli negri, întinși după coarne,
Năvală de șuier, de suflet și carne —
Și doliul înfașă țării și livezi.

Din negură fulgerul sare.
L-astupă un munte ce trece
Și-apoi se despică în zece.
Pe culmi zboară spume și valuri de sare,
Cu monștrii de mină aleargă zmintite
Femeile slute, cu muget de vite,
Subt biciul din haos ce șerpuie-n zare,

Mînat de gigantul Satan gol, călare.

Mari țeste se-azvîrlă din umăr.
De streășini atrîna martiri fără număr.

Statui se răstoarnă în holde de fum.
Se cleatină cerul în drum
Și frigul străpunge golani
Și bîntuie ploaia castanii
Și sufletul geme mușcat de trecut,
Ca fiara, de-o fiară cu pas cunoscut.

Son partite anche le nubi.
Portano in convogli l'autunno alla tomba.
Mucchi di sudari nel vento si stracciano,
in lotta con i corvi, con le gru turbinanti,
arrivano a schiere, partono a mandrie,
come bufali neri, lunghi dietro le corna,
irrompere di sibili, di anime e carne —
e il lutto fascia cieli e frutteti.

Scocca dalla caligine il lampo.
Lo intasa un monte che passa
e poi si spacca in dieci.
Volano sulle cime schiume e onde di sale,
dando ai mostri la mano fuggono impazzite
le donne deformi, mugghianti come bestie,
sotto la frusta del caos che serpeggia
all'orizzonte,
schioccata da Satana gigante nudo a cavallo.

Grandi teschi saltano dalle spalle.
Dalle grondaie pendono martiri
senza numero.
Si rovesciano statue in campi di fumo.
Vacilla il cielo nel viaggio
e il freddo trafigge i vagabondi,
la pioggia devasta i castagni
e l'anima geme morsa dal passato
come belva da belva dal passo conosciuto.

³ *Persecuzione*, ancora da *Cuvinte potrivite*, come le successive *Morgenstimmung*, *Heruvim bolnav*, *Doliu*, *Restituiri*, *Triumful*.

Și totul se-ncheagă și-n gol se prăvale
Cu scrișnet, cu spaimă, cu jale.
În rîpi stau la pîndă satirii, ciclopîi,
Frecîndu-și spinarea de marginea gropii.

Puternicii beznei și răii pădurii

S-au strîns pentru pradă, ca furii.

E il tutto si rapprende e rotola nel vuoto
con stridore, terrore, lamento.

Sui dirupi in agguato stan satiri e ciclopi,
che si strusciano il dorso ai margini
della voragine.

I signori delle tenebre e i mali spiriti
del bosco

si son radunati, come ladri, alla preda.

In questa prospettiva il « *nu se poate* » assume una funzione estremamente precisa e tuttavia ambivalente: da un lato rende impossibile il rapporto dell'uomo Arghezi con la vita, dall'altro è appunto tale separazione dalla vita a dare paradossalmente vita all'Arghezi poeta, salvo ad osservare — ad un altro livello ancora del discorso — che la vita descritta dal poeta Arghezi è una vita interamente permeata dalla morte, una vita che evoca in sé la morte ed è morte. Se v'è immagine femminile sarà allora l'immagine di donne deformi che fuggono impazzite dando la mano ai mostri oppure mugghiano come bestie, mentre tutt'intorno « *Mari țeste se-azvîrlă din umăr* » e « *De streășini atîrnă martiri fără număr* ». In questo mondo, nel quale la donna è deforme e mugghiante come bestia e in cui proliferano macabramente i morti con una loro strana vitalità (i teschi *se-azvîrlă*), in questo mondo l'unico possibile sottofondo è logicamente costituito da « *scrișnet, spaimă, jale* ».

Basterebbero questi schematici accenni a impostare il problema dell'atteggiamento politico di Arghezi, sul quale magari sarà il caso di tornare in seguito. Comunque sia si può osservare fin d'ora, a proposito di *Prigoana*, che questo universo minerale, animato soltanto da una sempre rinnovantesi danza macabra di morti, può senz'altro essere considerato come una rappresentazione, a livello speculare, degli orrori della Romania presocialista, e tuttavia v'è sicuramente qualcosa di più e di diverso, che Arghezi stesso insinua consapevolmente o inconsapevolmente nei lugubri versi di *Prigoana*: « *sufletul geme mușcat de trecut, / Ca fiara, de-o fiară cu pas cunoscut* ». In altri termini due sono le possibilità che sembrano aprirsi di fronte ad Arghezi: o egli accetta il « *nu se poate* », e allora il mondo si isterilisce, diventa minerale, ritorna al silenzio delle ere pre-umane; oppure v'è una resa di conti fra Arghezi e se stesso, tra l'io cosciente e l'inconscio, e in questo caso il confronto si traduce nelle immagini di un'anima che geme morsa dal passato, e questa espressione si trasforma subito dopo in un'altra ancora più forte « *Ca fiara, de-o fiară* ». Quando c'è questo confronto, che

è dunque una lotta tra belva e belva, allora non c'è più il mondo minerale, ma qualcosa che ricorda vagamente una notte di sabba: sudari stracciati, bufali neri, il lutto che fascia cieli e frutteti, donne che danno la mano a mostri (come se fossero streghe) e mugghiano (come bestie), teschi che saltano e sullo sfondo un'immagine indubbiamente potente che è l'esatto *pendant* dell'impotenza di questo inconscio congelato dal « *nu se poate* »: all'orizzonte serpeggia la frusta del caos ed è frusta agitata « *de gigantul Satan gol, călare* ». Questo Satana, forse è lecita l'ipotesi che qui ci si limita a proporre, questo Satana è Arghezi stesso che riesce a vivere soltanto al livello di creazione poetica e anche in questo caso soltanto nella figura d'un Satana che schiocca la frusta in una notte di tregenda piena di morti impazziti. Tra questi morti Satana è — Arghezi può essere — *gigant e gol*.

In condizioni normali, invece, se si insinua in Arghezi un canto, colei che canta si sbriciola ineffabilmente (« *te-ai duminat cu mine vaporos* ») ed è Arghezi stesso che ne spiega il perché: « *Tu soseai din vieți, eu veneam din morți* » (nella lirica *Morgenstimmung*)⁴. E ancora, se il cielo è caldo (quindi di pieno giorno), sotto di esso le acque sono nere e portano « *Nămoluri fierte, grele, de asphalt* ». In questo caso il male deriva dal fatto che sul corpo bianco del cherubino — consueta ambiguità del linguaggio poetico argheziiano — « *neștiută-ncepe să-ncolțască / (...) o bubă pămîntească* » (nella lirica *Heruvim bolnav*)⁵. Le immagini potrebbero facilmente moltiplicarsi ed è quindi opportuno limitarsi ad alcuni versi di *Doliu (Lutto)* perché riprendono, fra l'altro, il concetto di *Prigoana* sul quale prima ci si è brevemente soffermati:

Durerea mi se pierde-n fum,
Tot căutînd un vreasc de rost
Într-aste drumuri fără drum,
În care toate doar au fost,
Și nu mai sînt acum.

Il mio dolore si disperde in fumo,
e sempre cerco un bruscolo di senso
tra queste strade senza strada
in cui tutto è soltanto passato
che ora non è più.

Il rapporto dell'anima col suo passato, ch'era in *Prigoana* gemito di chi è morso e lotta tra belva e belva, qui « *se pierde-n fum* », la lotta stessa si vanifica. Se qualcosa domina troppo prepotentemente non è

⁴ « Ti sei sbriciolata con me ineffabilmente »; « Tu giungevi dalla vita, io venivo dai morti » (*Morgenstimmung*).

⁵ « fanghi bollenti, densi, di bitume »; « segreto cominciava a germinare / ...un bubbone terrestre » (*Cherubino malato*).

possibile neanche una lotta reale all'interno di se stessi; e se nella lotta v'è comunque un senso, in *Doliu* Arghezi confessa di cercare sempre « *un vreasc de rost* ». Non v'è alcuna via di uscita: le strade sono senza strada, tutto è soltanto passato, ma questo passato ormai non morde più: può anche non essere più perché ormai è scomparso l'oggetto del suo mordere. L'anima di *Prigoana* diventa in *Doliu* dolore, e questo dolore « *se pierde-n fum* ». A questa scomparsa dell'oggetto, se così si può dire, corrisponde la scomparsa del soggetto (il passato ora non è più). Ed è importante osservare, ovviamente, quanto sia singolare un mondo nel quale comunque il soggetto *attivo* sia il passato.

Se a questo punto si volesse tentare di descrivere rapidissimamente il sentimento del presente in Arghezi occorrerebbe dire subito che a quella scomparsa dell'anima e del dolore s'accompagna anche la scomparsa del presente. Il presente non è tempo vitale, è soltanto il tempo della creazione poetica. Per il resto v'è soltanto un passato che morde, mentre ciò che eventualmente la vita può offrire, magari un bacio, va serbato « *ca florile otrava, / Ca să o dăm țărinii întregă înapoi* » (*Restituiri*)⁶. Il suo presente Arghezi lo vive soltanto come tempo della creazione: la vita è un veleno e le gocce di veleno ch'essa offre vanno serbate per il futuro. Il futuro dunque non è il tempo dell'attesa e della speranza, ma un serbatoio di veleni.

Chi credesse nel futuro è come quell'allodola che « *Intr-un avînt vremelnic voi (...)* / *Cu ârpile smulse să urce-n răsărit* ». D'altro canto, non a caso in *Triumful* all'immagine dell'allodola che tenta inutilmente di salire corrispondono « *Genunchiul de stei lipit* » e un cielo che si umidifica per presentare l'aspetto d'un essere « *bătut și-njunghiat* »⁷.

Quando Arghezi si rivolge agli esseri umani per contemplarne, almeno apparentemente, la bellezza, questa bellezza si trasforma orrendamente così come avviene per il cielo di *Triumful*. Un caso tipico è *Ion ion*⁸:

În beciul cu morții, Ion e frumos.
Întins gol pe piatră, c-un fraged suris.

Trei nopți șobolanii l-au ros
Și gura-i băloasă-i ca de sacis.

Nel sotterraneo dei morti, Ion è bello.
Disteso nudo sulla pietra, con un sorriso acerbo.

Per tre notti i topi l'hanno rosicchiato
e la sua bocca bavosa è come di mastiche.

⁶ « come il veleno i fiori, / perché si possa intatto restituirlo alla terra » (*Restituzioni*).

⁷ « In uno slancio effimero volle... / con ali senza penne salire ad oriente »; « A roccia sta inchiodato il ginocchio »; « percorso e sgozzato » (*Il trionfo*).

⁸ *Ion ion*, dalla raccolta *Flori de mucigai* (*Fiori di muffa*, 1931; ora in *Scrieri I*, già cit.).

Cînd cioclu-l ridică-n spinare,
Ion parc-ar fi de pămînt,
De-l pui poate sta în picioare.
Dar brațul e moale și frînt.

În ochii-i deschiși, o lumină,
A satului unde-i născut,
A cîmpului unde iezii-a păscut,
A încremenit acolo străină.

Departa de vatră și prins de boieri,
Departa de jalea mămuchii,
Pe trupu-i cu pete și peri,
În cîrduri sînt morți și păduchii.

Quando il becchino se lo carica a spalle,
Ion sembra fatto di terra.
Se lo posi forse sta in piedi,
ma il braccio è floscio, spezzato.

Nei suoi occhi aperti una luce,
del villaggio dov'è nato,
del prato dove pascolava i capretti,
s'è come agghiacciata estranea.

Lontano dal focolare, acchiappato dai boiari,
lontano dal desolato lamento della madre,
sul suo corpo chiazzato e peloso
son morti a grappoli anche i pidocchi.

Qui l'autore sottolinea l'aspetto adolescenziale di Ion: *frumos* nel sotterraneo dei morti, disteso *gol* sulla pietra, con un sorriso *fraged*. Pare quasi che l'immagine della bellezza Arghezi sia capace di coglierla soltanto per distruggerla. Si potrebbe dire che agisca qui su di lui la plurisecolare formazione cristiana, specificamente monastica, che ha sempre insistito sulla caducità dei beni terreni, e fra di essi soprattutto quello della bellezza (ed è forse il caso di ricordare che Arghezi ha trascorso gli anni della prima gioventù nel monastero di Cernica divenendo quindi diacono). Per il tema della degradazione della bellezza ci si può rifare anche ad alcuni versi di *Da, e lung* in cui compare l'immagine di un Principe Azzurro che era bello e al quale ora pende la mandibola⁹: tutta l'immagine è orrenda e si può osservare che se sempre in Arghezi la bellezza deve morire, quando tale bellezza diviene parossistica (Principe Azzurro), anche la sua corruzione diviene parossistica:

A scăpat ciuntit și mut.
Brațele și le-a pierdut.
Doar genunchii, calea, valea,
S-au strîmbat ca alte alea.

È scampato monco e muto,
ha perduto le braccia.
Le ginocchia, bene o male, le ha ancora,
ma contratte mostruosamente.

Ma se si considera *Ion ion* nel contesto della poesia argheziana non si può fare a meno di sfumare l'importanza riconoscibile a questi eventuali influssi culturali. In un mondo come quello di Arghezi la bellezza pura non può esistere, sarebbe in contrasto con quegli infiniti altri

⁹ « Făt-Frumos era frumos: / I-a căzut falca de jos » (nella lirica *Sf, è lunga*, per la quale vedi *infra*, pp. 330-31 e n. 15).

elementi che della poesia argheziana costituiscono la ragion d'essere. Ed ecco quindi che la bellezza, *in quanto oggetto di desiderio perpetuamente inseguito e mai raggiunto*, suscita aggressività e l'aggressività distrugge la bellezza. Arghezi, dunque, contempla la bellezza solo per distruggerla, là dove va osservato come questa distruzione non si limiti ad essere negazione della bellezza, ma assuma un carattere tutto specifico di violenza, di compiacimento morboso nel descrivere i topi che rosicchiano, la bocca bavosa piena di mastice, la figura di Ion che sembra fatta di terra e il braccio floscio e spezzato. Alla violenza e al compiacimento morboso s'accompagna inoltre qualcosa di macabro che ricorda assai da vicino i più duri accenti delle *artes moriendi* dell'autunno del Medioevo: « *Pe trupu-i cu pete și peri, | În cârduri sint morți și păduchii* ».

È singolare rilevare come la violenza che in *Ion ion* si rivolge contro la bellezza ritorni ancora in *Fătălăul*¹⁰; il che crea qualche ulteriore problema di interpretazione.

Cu vreo cîteva tuleie,
Mă, tu semeni a femeie.
La sprinceană
Fetișcană,
Subsuoară
De fecioară.
Ai picioare
Domnișoare,
Coapsa lată
Adîncată,
Ca-n zuvelci;
Urechile, ca doi melci;
Doi zulufi cu doi cîrcei;
Două boabe de cercei
Dezlipite, de muiere.
Și - al dracului! - a miere
Și a tiparoase
Hoitul tău miroase.
Ți-este mîna
Ca smîntîna,
Degetele ți-s -
Parcă ți le-a scris -
Gemene,
Să semene;
Degetele: ca viermușii,

Con la tua rada peluria,
chi, tu sembri una femmina.
Sopracciglia
da ragazzina,
ascella
da verginella.
Hai gambe
signorine,
anca piena,
incavata,
da grembiale;
le orecchie come due chiocciolate;
due ricci con due viticchi;
per orecchini due pippoli
spicccati, da femmina.
E - al diavolo - di miele
e tuberose
odora la tua carogna.
La tua mano
è come panna,
le tua dita sono -
sembran disegnate -
gemelle
perché si somigliano;
le dita: come vermicelli,

¹⁰ *Androgino*, in *Flori de mucigai*.

Pielea: pielea corcodușii.
Solz de sticlă-n unghie.
Ochiul tău înjunghie,
Gura ta subt firisoare-i
Pafta cu mărgăritare.

Buzei tale apă dă
Fintîna și leapădă.
Fata, de cum te-o vedea,
Ca din vînt rămîne grea,
Căci pleoapa de ți-o ridici
O ciupești cu trei furnici.

O fi fost mă-ta vioară,
Trestie sau căprioară
Și-o fi prins în pîntec plod
De strigoi de voevod?
Că din oamenii de rînd
Nu te-ai zămislit nicicînd.
Doar anapoda și spîrc,
Cine știe din ce smîrc,
Morfolit de o copită
De făptură negrăită
Cu coarne de gheață,
Cu coama de ceață,
Cu uger de omăt -
Iese așa fei de făt.

Din atîta-mpărechiere și împreunare,
Tu ai ieșit tilhar de drumul mare.
Na! ține o țigare.

la pelle: di susina mirabella.
Scaglia di vetro l'unghia.
Il tuo occhio accoltella,
la tua bocca sotto la lanugine
è una fibbia di perle.

Alle tue labbra dà acqua
la fontana e si sconda.
Non appena ti vede, la ragazza
resta gravida come del vento,
perché se sollevi la palpebra
la pungi con tre formiche.

Ti sarà stata mamma una viola,
una canna o una capriola,
e avrà preso nel suo ventre seme
di fantasma di voivoda?
Ché da gente comune
non sei rampollato di certo.
Solo a rovescio e moccioso,
chissà da quale pantano,
biassicato dallo zoccolo
di un essere senza nome
con le corna di ghiaccio,
la criniera di nebbia
e le poppe di neve -
esce un simile marmocchio.

Da tanti accoppiamenti e unioni,
tu sei venuto fuori ladro di strada maestra.
To'! prendi una sigaretta.

Qui Arghezi si sofferma a lungo nel descrivere l'aspetto fisico dell'androgino, con parole miste di morbosa attrazione e al tempo stesso di disgusto, e ci si potrebbe chiedere il perché di tanta attenzione. Tralasciando ancora una volta le prevedibili ipotesi psicoanalitiche, sarà tuttavia il caso di notare come nella sua ambiguità la figura dell'androgino si presenti, agli occhi di Arghezi, come essenzialmente aggressiva: « *Solz de sticlă-n unghie. | Ochiul tău înjunghie, | Gura ta subt firisoare-i | Pafta cu mărgă-ritare* ». È evidente che se l'immagine dell'androgino appare aggressiva, ciò avviene perché Arghezi proietta sull'androgino la propria aggressività e questa aggressività a sua volta sembra essere il frutto di una inconfessata attrazione. È un'ipotesi, quest'ultima, confermata dall'offerta finale d'una sigaretta, che è una trasparente, se pur fragile, immagine fallica.

A questo punto può essere opportuno sintetizzare brevissimamente ciò che finora si è notato a proposito dei rapporti tra Arghezi e gli oggetti delle sue riflessioni o dei suoi desideri. La donna è in genere deforme, muggia e « *Cînd se vîră-n uşă cheia / Parcă scrişneşte femeia / Pătrunsă, despletită / Şi neistovită* » (in *Streche*)¹¹.

La bellezza di Ion è distrutta dalla putrefazione, l'androgino infine è nato sicuramente da un pantano, « *Morfolit de o copită / De făptură negrăită* ». La lirica *Dimineaţa*¹² sintetizza assai bene i motivi che si sono indicati:

Aduceţi cerneala:
Se face acum socoteala.

Az-noapte, cu luna şi plopîi,
Opt bôlnavi au dat ortul popîi.
De foamea şi chinul răbdării
Lipită li-i burta de şira spinării,
Şi-n fundu-i, distrat şi ridicul,
Ocheşte sinistru buricul.

Cu toţii-s în piele goale.
Au bube cleioase pe şale,
Noroaie de sînge pe piept şi picioare.

A morţii atroce şi grea impudoare
Dezvăluie cinic ce vor,
În viaţă, organele lor.

În colţ, un condei
Înseamnă cadavrul şi-al unei femei.
Bălaie, subţire ea-şi ţine deschis
Pe lespede trupul, defunct paradisi,
Pe cînd îşi arată gîndul hid
Paznicii vii, care rîd.

La figura umana è in questo caso la figura di otto malati morti in una notte di luna e di pioppi, ma la descrizione che Arghezi fa del loro corpo è indicativa della sua sensibilità nei confronti degli esseri umani. Il ventre è incollato alla spina dorsale, e quindi la consistenza dell'umano è assottigliata al massimo; l'ombelico (una vagina?) occhieggia

¹¹ « Quando la chiave si ficca nella porta / sembra che strida la femmina / penetrata, disfatta / e non ancora saziata » (*Assillo*, da *Flori de mucigai*).

¹² *Il mattino*, ancora da *Flori de mucigai*, come la lirica successiva *Rada*.

Portate l'inchiostro:
è l'ora della conta.

Questa notte di luna e di pioppi,
otto malati se ne sono andati.
Per la fame lunga e gli stenti
hanno il ventre incollato alla spina dorsale,
e sul fondo, distratto e ridicolo,
occhieggia sinistru l'ombelico.

I loro corpi sono nudi,
sui fianchi hanno viscidii bubboni,
sul petto e sulle gambe croste putride
di sangue.
L'atroce e cruda indecenza della morte
cinicamente disvela i bisogni
dei loro organi, da vivi.

Nell'angolo, una penna
segna anche il cadavere di una donna.
Bionda, esile, tiene schiuso
sulla pietra il suo corpo, defunto paradisi:
non nascondono il loro turpe pensiero
i guardiani vivi che ridono.

sinistro; e dappertutto sono viscidii bubboni e croste putride di sangue. Tutto ciò d'altro canto è soltanto un preludio ai versi più significativi di questa lirica di Arghezi, il quale stranamente pone in rilievo come « *A morţii atroce şi grea impudoare / Dezvăluie cinic ce vor, / În viaţă, organele lor* », dove c'è da notare l'opposizione tra ciò che avviene *da vivi* e ciò che si manifesta *nella morte*. In altri termini, perché Arghezi possa riuscire a vedere i bisogni del corpo, egli deve vedere un corpo morto. E alla stessa maniera il cadavere di una donna può schiudere su una pietra il defunto paradisi del suo corpo, che è paradisi *appunto perché è defunto*. Evidente proiezione dei desideri dell'autore sono poi gli osceni guardiani che ridono senza nascondere i propri turpi pensieri.

Che tutto ciò sia un'interpretazione abbastanza precisa e documentata della psicologia poetica di Arghezi è dimostrato specificamente in *Rada*, in cui si precisa il corpo defunto come oggetto privilegiato di desiderio.

Cu o floare-n dinţi
Rada-i un măceş cu ghimpi fierbinţi.
Joacă-n tină
Cu soarele-n păr, ca o albină.
Se-apeacă, se scoală, sare,
Cu sălbile zornăitoare,
Ca nişte zăbale spumate.
Se încovoiaie pe jumătate,
Opreşte şoldu-n loc, zvirle piciorul
Spre pilcul, în cer, unde Săgetătorul
Aţine noaptea drumul vulturilor de-argint.

Şi-a dezvelit sărînd
Bujorul negru şi fetia.
Parcă s-a deschis şi s-a închis cutia
Unui giuvaier, de sînge,
Ai pune gura şi-ai strînge.

Statuia ei de chihlimbar,
Ai răstigni-o, ca un potcovar
Mînza, la pămînt,
Nechezînd.

Spune-i să nu mai facă
Sălci, nuferi şi ape cînd joacă,
Şi stoluri şi grădini şi catapetezme.
Sînt bolnav de mirezme.
Sînt bolnav de cîntece, mamă.
Adu-o, să joace culcată şi să geamă!

Con un fiore tra i denti
Rada è rosa di macchia dalle spine roventi.
Danza nel fango
col sole nei capelli, come un'ape.
Si china, si rialza, salta
e le sue collane tintinnano
come schiumosi morsi.
S'inarca
e, salda sui fianchi, slancia la gamba
verso lo stormo, in cielo, dove il Sagittario
apposta a notte il viaggio delle
aquile d'argento.

Nella danza ha disvelato
la peonia oscura e la verginità.
S'è come dischiuso e richiuso lo scrigno
di un gioiello di sangue.
Vi poserei a suggerire la bocca.

La sua statua d'ambra
la crocifiggerei, come il maniscalco
la puledra che nitrisce,
a terra.

Dille di non far più
salici, ninfee ed acque quando danza
e stormi e giardini e iconostasi.
Sono malato di profumi,
sono malato di canti, madre.
Portala da me, a danzare riversa e a gemere.

Rada è viva, ma v'è qualcosa di malato nel fatto che sia «*măceș cu ghîmpi fierbinți*» e ancora di più v'è un elemento morboso allorché disvela nella danza «*Bujorul negru și fetia*». E ad Arghezi quella verginità appare come il dischiudersi e il richiudersi della «*cutia / Unui giuvaier, de sînge*». Di qui il desiderio che sorge: «*Ai pune gura și-ai strînge*». Poi ancora il desiderio che cresce e parallelamente il sadismo: «*Statuia ei de chihlimbar, / Ai răstigni-o*». Infine la negazione della donna in quanto donna e il suo consueto trasmutarsi in bestia: «*ca un potcovar / Mînza, la pămînt, / Nechezînd*». Occorrerà notare anche, per rendere più completo questo abbozzo di analisi, che anche in Rada all'aggressività e al sadismo del poeta fa riscontro l'immagine della bellezza come qualcosa di tagliente, di provocatorio, di ferente: Rada ha su di sé *ghîmpi fierbinți*, danza come un'ape (che punge), è ornata di collane *zornăitoare* (metallicamente) «*Ca niște zăbale spumate*». Rada infine «*zvîrle piciorul / Spre pîlcu, în cer*» con una sicurezza cui risponde il rifiuto, la fuga, l'aggressività di Arghezi. La donna non può e non deve danzare: Rada deve essere «*culcată și să geamă!*»; soltanto così, in questo rapporto reificato, può affermarsi la virilità di Arghezi.

Altrove il poeta sembra volere esplicitamente trasmettere ciò che qui si va inducendo dai testi, in una lirica che è tra le più singolari di *Versuri de seară*, e cioè *Mirele*¹³:

Pășunea mea tu să fii
Cu păpădii.
Eu să fiu boul tău alb și nevinovat
Care te-aș fi păscut și te-aș fi rumegat,
Pe înserate,
Pe copitele îngenunchiate.
În jugul brațelor tale
Aș urca greul cerurilor goale
Și munții lunii pină-n pisc.

Am rămîne în lună, pe disc,
Să arăm văile de tibișir,
Să semănăm lămișă și calomfir.

Sii tu la mia pastura
di radicchiella.
Io sia il tuo bove bianco e innocente
che ti bruchi e ti rumini,
sul far della sera,
sugli zoccoli inginocchiati.
Nel giogo delle tue braccia
salirei le asperità dei cieli vuoti
e i monti della luna fino in cima.

Resteremmo sulla luna, sul disco,
ad arare le valli di gesso,
a seminar l'erba cedrina e la balsamite.

¹³ *Lo sposo*, dalla raccolta di 'poesia domestica' *Versi di sera* (prima ed. *Cărticică de seară*, 1935; ora in *Scrieri*, vol. II, București 1963). Per un cenno sulle vicende delle poesie di questo ciclo si veda la nota di M. Cugno a p. 222 di T. Arghezi, *Accordi di parole* cit.

Culcă-mi-te trîndăvă pe coarne,
Fă-te jugul meu de carne,
Stăpîna mea, frumoasă ca aurul,
De care tremură taurul.

Sdraiati molle sulle mie corna,
diventa il mio giogo di carne,
la mia signora, bella come l'oro,
di cui abbrivida il toro.

In quanto sposo Arghezi si paragona paradossalmente a un bove bianco, e naturalmente se questo bove può arare, può arare soltanto «*văile de tibișir*» di modo che all'impotenza del bove bianco che non può desiderare corrisponda la trasformazione del potenziale oggetto di desiderio, e cioè della donna, da corpo tiepido e morbido in una surreale, sterile e minerale *valle di gesso*. Il rapporto tra un bove bianco e una valle di gesso sarà dunque un rapporto tutto giocato sul rovesciamento dei ruoli: la donna amata si sdraia sulle corna del bove, come se lo possedesse e se ne impadronisse scegliendo del bove ciò che solo può dare in esso un'immagine di mascolinità; ed è singolare come all'improvviso slancio lirico «*Stăpîna mea, frumoasă ca aurul*» si aggiunga poi una subordinata in cui si precisa come di essa non gioisca (né potrebbe) il bove bianco, ma il toro («*De care tremură taurul*») e cioè un elemento estraneo alla relazione tra lo sposo e la sua signora bella come l'oro.

Mirele consente inoltre di porre in evidenza un altro elemento che è centrale nella poetica di Arghezi, e cioè il *bianco*, che è il colore che esprime la sua essenziale incapacità di stabilire un reale rapporto con le cose. Il bianco è impotenza a cogliere il colore vivo del mondo, dei corpi, degli oggetti. Il bianco è dunque *in* Arghezi, ed Arghezi lo proietta sulle cose che vede, sicché quando le cose sono bianche si tratterà di cose che egli vorrebbe desiderare e non riesce a desiderare. Da questo punto di vista è un capolavoro di involontario umorismo *Căsnicie*¹⁴:

Șopîrlele verzi și cenușii, din chiparoși,
Se uită la tine, șopîrlă
Albă, cum coși
Pe mal, cu piciorul în gîrlă.

Șerpîi casei nu te-au mai văzut,
Oile se opresc, vacile rag.
Și măgarilor încurcați în muște, le-ai căzut
Cu drag.

Le lucertole verdi e cenerine, dai cipressi,
ti guardano, lucertola
bianca, cucire
sulla riva, col piede nel ruscello.

Le serpi della casa non ti hanno mai vista,
le pecore si fermano, muggiscono le mucche.
Anche gli asini, avvolti in nugoli di mosche,
già ti vogliono bene.

¹⁴ *Vita coniugale*, da *Versuri de seară*.

Trebuie să mergem să cunoască
Tîrla, cotețele, grajdul, balta,
Cine are să le domnească.
Poftim... Ariciul nostru, pînă una-alta.

Andiamo perché devono conoscere
l'ovile, il pollaio, la stalla, lo stagno
chi sarà la loro signora.
Prego... Il nostro porcospino per intanto.

Qui la donna è una lucertola bianca, guardata da lucertole verdi e cenerine. La presenza di questa lucertola bianca attira su di sé lo sguardo delle altre lucertole e al tempo stesso le serpi ne avvertono la presenza e « *Oile se opresc, vacile rag* ». Sono gli animali che riconoscono come simile a sé quell'animale privo di vita reale che è la donna (lucertola *bianca*) e in particolare sono gli asini (i cui valori semanticamente connotativi sono universalmente noti) avvolti in nugoli di mosche (come se queste fossero osceni e sporchi desideri) a volerle bene. Ciò premesso, diviene del tutto logico che il poeta presenti la propria donna all'*ovile*, al *pollaio*, alle *stalle*. È una paradossale 'corrispondenza d'amorosi sensi' tra la donna-animale e gli altri animali, e tale corrispondenza è precisa fin nei particolari: se la donna punge (« *cum coși* »), Arghezi risponderà presentandole un pungentissimo porcospino.

Quali possano essere i motivi di questa costante aggressività di Arghezi, che corrisponde alla sua incapacità di un reale investimento oggettuale, sarà chiaro se si considera una lirica della raccolta *Letopiseși*, e cioè *Da, e lung*¹⁵:

Drumu-i lung pînă la Jii,
Fără tați, fără copii.
Ce rămîine sint flăcăi
De scutec și de copăi.
Casele, cătunele,
Colea, cîte unele,
Au rămas cu niște babe,
Vinete, scilcii și slabe.
Fetele îmbătrînite
Nu mai știu să se mărite.
Pe flăcăi i-a luat pe sus
Și i-a dus și i-a tot dus.
I-a furat o vijelie
Peste negura pustie
Și i-a dus, i-a răsucit,
Pînă li s-au risipit,

Lunga è la strada fino a Jii,
senza padri, senza figli.
Son rimasti i bambini
in fasce nelle culle.
Nelle case e nei casali
dei dintorni,
è rimasta qualche vecchia,
livida, macilenta, secca.
Le ragazze invecchiate
non saranno più spose.
I giovani li ha presi a forza
e li ha portati via, via;
li ha rapiti una bufera
sopra la nebbia deserta
e li ha portati via, li ha contorti,
finché si son disperse,

¹⁵ *Sî*, è *lunga*, datata « 1943, Tg. Jiu » (anno e luogo della detenzione del poeta, a seguito della pubblicazione dell'articolo polemico *Baroane!* contro l'ambasciatore tedesco a Bucarest M. von Killinger). La raccolta *Cronache*, apparsa nel vol. *Una sută una poeme (Cento e una poesie, 1947)*, è ora in *Scrieri II*, già cit.

Zvîrcoliți de-a-ndoasele,
Zgîrciurile, oasele.
Ce fu ăsta, om cu față,
Cel împleticit în ceață?
Cîrja-l ia de subsuoară,
Îl întoarce și-l doboară.
Făt-Frumos era frumos:
I-a căzut falca de jos.
L-au mîncat pe jumătate
Toate rănile spurcate.
A scăpat ciuntit și mut.
Brațele și le-a pierdut.
Doar genunchii, calea, valea,
S-au strîmbat ca alte alea.

divincolate e sconvolte,
cartilagini e ossa.
Fu un uomo con un volto
colui che inespica nella nebbia?
La grucciona lo prende a braccetto,
lo rovescia e lo accascia.
Era bello il Principe Azzurro:
gli pende la mandibola.
A metà l'hanno mangiato
le ferite ripugnanti.
È scampato monco e muto,
ha perduto le braccia.
Le ginocchia, bene o male, le ha ancora,
ma contratte mostruosamente.

Qui la strada da percorrere appare lunga, « *Fără tați, fără copii* ». I bambini sono soli nelle culle, c'è soltanto qualche vecchia, livida, macilenta e secca, le ragazze non saranno mai spose. I giovani costituiscono l'elemento più indicativo perché sono stati portati via da una bufera, la quale « *i-a răsucit, / Pîna li s-au risipit, / Zvîrcoliți de-a-ndoasele, / Zgîrciurile, oasele* ». In una umanità tutta ischeletrita la violenza maggiore si scatena proprio contro i giovani, e qui è evidente che quanto più vivo è il desiderio represso dell'oggetto, tanto più l'oggetto deve essere distrutto: distrutto perché sfugge, distrutto perché così si spera vanamente di distruggere il desiderio, distrutto perché in Arghezi al desiderio sempre rinascete e sempre inappagato si è sostituita una volta per tutte una cieca volontà di distruzione. Il Principe Azzurro / *Făt-Frumos* non deve esistere: può essere evocato soltanto per celebrarne « *Toate rănile spurcate* » e le ginocchia contratte mostruosamente. Se un Principe Azzurro esistesse veramente sulla terra allora sarebbe Arghezi a dover morire perché troppo crudele sarebbe il confronto, troppo netto lo scarto tra la bellezza felice e l'impotenza da pipistrello che non vede.

Ma *Da, e lung* contiene un'altra indicazione preziosa: la strada è « *Fără tați, fără copii* », e questa specificazione richiama una lirica della raccolta *Flori de mucigai*, e cioè *Morții*, i quali vanno nel loro triste cammino « *Fără mumă, fără popă, fără cruce* »¹⁶. Nella vita dunque ci si trova a vivere senza avere punti di riferimento affettivi: non ci sono padri né figli, non ci sono madri, preti, croci. L'incapacità di un investimento oggettuale da parte del poeta, cui prima si accennava, trova qui la sua

¹⁶ « Senza madre, senza prete, senza croce » (*I morti*).

spiegazione. È una affettività *bloccata* quella di Arghezi, uno slancio *congelato*, un desiderio che *pietrifica* come il volto della Medusa. Da una solitudine prima (quella di un'infanzia infelice?) è derivata una 'cecità affettiva', se non di fronte ai valori, certamente di fronte agli esseri e alle cose.

In realtà tuttavia a questo punto ci si può anche porre il problema dell'effettiva consistenza o per lo meno del significato dell'impegno politico di Arghezi. Non è possibile, infatti, che alla cecità affettiva nei confronti di esseri e cose corrisponda una reale sensibilità per i valori. Certo, è innegabile che nella vita del poeta vi sia anche stato impegno politico, e si conoscono bene le sue vicende, quanto egli abbia pagato di persona, come egli abbia aderito alla costruzione d'una Romania socialista... Ma chi abbia letto le liriche di Arghezi non può fare a meno di pensare che quell'impegno politico è stato uno sforzo continuo ed estenuante di evadere da un mondo morbosamente chiuso in se stesso. E se non si corresse il rischio di cadere in una facile retorica, si potrebbe agevolmente giocare sull'immagine di un Arghezi il quale, come Prometeo in Scizia, resta sempre incatenato alla sua roccia con l'aspirazione alla libertà viva nel cuore, ma col fegato divorato senza tregua da uccelli rapaci.

Se si accetta questa immagine, che pare abbastanza documentata, al livello filologico, sui testi di Arghezi, ci si può anche interrogare sul significato *oggettivo* che l'universo macabro di Arghezi ha dal punto di vista politico. Può trattarsi di una consapevole e voluta denuncia dell'antica Romania feudale e prerivoluzionaria, ma può anche essere l'espressione d'una persistente modalità di vedere il mondo, che perpetua il suo incanto sinistro anche *dopo* la rivoluzione. In questo secondo caso la poesia argheziana rimarrebbe comunque denuncia della società presocialista, ma non più in maniera voluta e consapevole, bensì come un male oscuro che il poeta porta con sé, come retaggio di un passato vinto ma non distrutto. Le tracce di questo passato sono appunto il male oscuro di Arghezi, e questo male oscuro è, a sua volta, denuncia già in se stesso: una denuncia *a livello speculare*, beninteso, ma forse perciò ancora più efficace.

Naturalmente, se il socialismo è speranza, Arghezi potrà essere socialista, ma un socialista *senza* speranza. Dinanzi ai suoi occhi non si dischiude una 'terra promessa', né si pone in termini concreti il problema della formazione d'una 'coscienza socialista'. Si ha l'impressione che anche dopo la rivoluzione — si vedano le liriche di *Cîntare*

Omului — l'uomo di Arghezi *debba* continuare a incurvare la schiena, « *speriat și singur, tîrîș printre vedenii* », in cerca solo di un covile e di cibo¹⁷.

L'ombra che costantemente oscura la realtà, l'ombra che si accompagna all'uomo come all'eclissi il buio, questa è l'ombra di Arghezi, l'ombra che Arghezi ha sempre portato in sé e che ha sempre proiettato sulle cose.

Cînd m-ai făcut, mi-ai spus: de-acum, trăiește. Și am trăit, așa se povestește.	Quando mi hai fatto, mi hai detto: ora vivi. E son vissuto, così si racconta.
Trăirea mea se cheamă viață, și omoară. Dar tu mi-ai spus odinioară Că ne ucide moartea, nu viața și iubirea; Atît a învățat la tine omenirea.	Il mio vivere si chiama vita, e uccide. Ma tu mi hai detto una volta che ci uccide la morte, non la vita e l'amore; questo ha imparato da te l'umanità.
Nu mi-ai vorbit de lacrimi niciodată, Dar lacrima-i în mine adunată. M-ai îndemnat să joc, să cînt, Și nu mi-ai pomenit și de mormînt.	Non mi hai parlato mai di lacrime, ma la lacrima è in me adunata. Mi hai persuaso alla danza ed al canto, e non mi hai ricordato anche la tomba.
Tu n-ai făcut pămîntul din milă și iubire. Îți trebuia loc slobod, întins, de cimitire.	Tu non hai fatto la terra per grazia e per amore. Ti occorreva uno spazio, libero e vasto, per i cimiteri.

Le parole finali di questo *Psalm* del volume *Noaptea*¹⁸ che Arghezi rivolge a Dio potrebbero essere in realtà rovesciate sul loro autore: potrebbero essere l'epigrafe da apporre alla tomba di Arghezi.

Bruno Mazzoni

¹⁷ « spaurito e solo, strisciando tra parvenze », nella lirica *Umbră (L'ombra)*, che apre il ciclo di *Cîntare omului (Inno all'uomo)*, 1956. Per questa discussa « sociogonia » si veda l'impeccabile puntuale commento, con traduzione integrale italiana, offertoci da Rosa del Conte nel suo *Invito alla lettura di Arghezi*, Milano [1968], 271 p.

¹⁸ *La notte*, pubblicata nel 1967, è la raccolta che immediatamente precede la morte dell'autore, avvenuta nel luglio di quell'anno. Il *Salmo* è datato « Ianuarie 1967 ».

POSTILLA LULLIANA

Dalle tipografie barcelonesi sono usciti negli ultimi mesi due interessanti contributi¹ allo studio della *Cavalleria* lulliana (del 1275-76) ad opera di due valenti studiosi che hanno agito su versanti diversi ma convergenti nel fine ultimo, che è quello di una migliore e più ampia conoscenza dell'opera.

Poiché a suo tempo abbiamo curato l'edizione della versione francese del *Llibre*², sentiamo il dovere di intervenire a questo punto per evidenziare gli innegabili progressi che si ricavano dai due lavori. Dobbiamo aggiungere, inoltre, che la quasi contemporanea apparizione di tali studi ci offre una gradita occasione per colmare un debito di completezza tacitamente contratto quando Ian Short³ — recensendo con attenzione non priva di cortesia la nostra edizione — ebbe amabilmente a rilevare come ai manoscritti della versione francese dovessero

¹ R. Lull, *Llibre de l'Orde de Cavalleria*, Studi introduttori, edició i notes de Marina Gustà, Edicions 62 (« El Garbell », n. 1), Barcelona 1980 (Segona edició: març de 1981), 93 pp.; A. Cornagliotti, *Un manoscritto sconosciuto della versione francese del Tractat de Cavalleria di Ramon Lull (JB II 19 dell'Archivio di Stato di Torino)*, in *Miscel.lània Aramon i Serra*. Estudis de llengua i literatura catalanes oferts a R. Aramon i Serra en el seu setantè aniversari, vol. II, Curial Edicions Catalanes, Barcelona 1980 (= « Estudis Universitaris Catalans », vol. XXIV, segon de la tercera època), pp. 157-66.

² R. Lull, *Livre de l'ordre de chevalerie*, a cura di Vincenzo Minervini, Adriatica Editrice (« Biblioteca di Filologia Romanza », n. 21), Bari 1972. Pochi mesi dopo apparve una traduzione in italiano moderno: Raimondo Lullo, *Il libro dell'Ordine della Cavalleria*, Edizione annotata con testo catalano a fronte, di Giovanni Allegra, Libreria Internazionale Edizioni Francescane, Vicenza 1972, 188 pp. (di cui il curatore ha in corso una riedizione aggiornata).

³ In « Romance Philology », XXIX, 1, August 1975, pp. 127-28. Cfr. inoltre A. Llinarès, in « Estudios Lulianos », XLVI, 1, 1972, p. 87; K. Baldinger, in « Zeitschrift für romanische Philologie », 88, 4-6, 1972, pp. 701-2; L. Clare, in « Bulletin Hispanique », LXXV, 3-4, Juillet-Décembre 1973, pp. 411-15, e, dello stesso L. Clare, la recensione a J.-C. Frere, *Raymond Lulle. Le Docteur illuminé*, in « Le Moyen Age », LXXX, 1, 1974, pp. 133-37. Si veda anche l'intervento citato nella successiva nota 10.

aggiungersene altri due, citati da J.-N. Hillgarth⁴. Ben volentieri, dunque, approfittiamo di questa circostanza che consente di arricchire il quadro della fortuna dell'opera lulliana⁵ e della sua tradizione manoscritta.

In questa nota, dopo aver esaminato i lavori della Gustà e della Cornagliotti, tenteremo di ridefinire i rapporti di tradizione della versione francese integrando con i nuovi apporti i risultati della precedente indagine.

* * *

Il libro curato da Marina Gustà (che ha già avuto due edizioni fra il luglio 1980 e il marzo 1981), fondamentalmente dedicato alla divulgazione fra gli studenti di letteratura catalana e fra il pubblico non specializzato, si segnala per la chiarezza del suo *Estudi introductor* (pp. 5-27) che si apre con un lucido paragrafo su « Vida i obra ». La vita di Ramon Llull è divisa « en dues etapes enganyosament antagòniques: la mundana i la confessional i missionera », nella quale ultima « Llull volgué esborrar els vestigis de la seva vida passada » (p. 5). Nella prima tappa la sua vita era stata probabilmente « la típica dels cavallers de la noblesa palatina », in tutti i suoi risvolti e le sue implicazioni, per cui « Aquest cúmul d'experiències, l'educació cavalleresca e tot el que això comportava no desapareixeria mai del món de referències de Ramon Llull: de fet, es constituí en el substrat de tot el seu pensament e, en conseqüència, de tota la seva obra » (p. 7). Nella seconda tappa, iniziata con le cinque apparizioni del Cristo e caratterizzata dalla ben nota attività di studio e propaganda e missione, condotta fino alla morte (1315-16) sotto l'ideale di una « comunicació-unió amb la divinitat que implicava l'oblit total de si mateix », si può cogliere (accettando un'indicazione di J. H. Probst) una similitudine d'importanza capitale: « De la mateixa manera, al capdavant, que el cavaller enamorat predicava als quatre vents la superioritat de la seva dama i s'enfrontava a mort a qui gosés desmentir-la, Ramon Llull esdevingué el cavaller de la fe » (p. 10). Per meglio difendere quella

⁴ J.-N. Hillgarth, *Ramon Llull and Lullism in fourteenth-century France*, Clarendon Press, Oxford 1971, p. 154, nota 21. Quando questo magistrale volume veniva distribuito, la nostra edizione era già in avanzato corso di stampa.

⁵ La stessa *Miscel·lània Aramon i Serra* contiene (vol. I) saggi di R. Brummer sul *Félix* italiano, di H. Hatzfeld sul *Llibre d'Amic e Amat* e (vol. II) di E.-W. Platzeck sul *Blanquerna*.

fede si arma di tre lingue — utilizzate diversamente in rapporto alle diverse necessità pratiche —, e l'immediata conseguenza di tale armamentario è che Llull non solo « escriu en català sobre temes dels quals ningú no havia escrit una ratlla en romanç » ma soprattutto — sotto l'aspetto più strettamente linguistico e letterario — apre la tradizione della narrativa in prosa.

Nel secondo paragrafo (« Tradició ») Marina Gustà si diffonde puntualmente sul *Llibre*. « No és una obra de gran volada, però és important pel fet de tractar amb extensió, sota l'òptica lulliana, un dels estaments de la societat medieval »: la cavalleria, appunto, la cui frequentazione fa sì che « el Llull noble cortesà es transparenta constantment en la lletra del *Llibre de l'Orde de Cavalleria* », il quale, d'altro canto, « no s'explica sense tenir present que Llull coneixia de prop els costums cavallerescs » (p. 15). Affronta poi il problema dei rapporti con la precedente tradizione letteraria (con opportuni riferimenti al *Policraticus*, al *Livre des manières* e al *De laude novae militiae*) che Llull perfeziona « perquè és molt més concret que els qui l'han precedit », e con la tradizione giuridica rappresentata dalle *Partidas* alfonsine, in cui però, « ja que es tracta d'un codi legislatiu — rileva esattamente M. Gustà⁶, a p. 15 —, la cavalleria hi és tractada a través dels preceptes jurídics que hi fan referència ». Avendo rammentato che, a sua volta, fu utilizzato da D. Juan Manuel e, soprattutto, da Joanot Martorell⁷, questa sezione si chiude con un rapido cenno sulla fortuna e la tradizione del *Llibre*.

Il paragrafo successivo si snoda attraverso una storia e una giustificazione della « Utopia » lulliana, che si riassume sostanzialmente nel tentativo di fermare la decadenza dell'istituzione cavalleresca per riportarla alle sue origini. La battaglia lulliana contro la corruzione è tanto più sentita e comprensibile in quanto, come precisamente viene scritto, egli « coneix les dues bandes per pròpia experiència; al costat, doncs, dels preceptes religiosos que el cavaller ha de complir per convertir-se en "cavaller de Crist", exposats a través d'una dialèctica sovint feixuga, hi ha moments que sembla que es desvii del tema i s'entusiasmi recor-

⁶ Cfr. R. Llull, *Livre cit.*, pp. 18-19.

⁷ Sui rapporti del *Tirant* con l'operetta lulliana cfr., fra gli altri, il saggio di P. Valesio, *Il seggio e l'ombra: da un romanzo spagnolo del quattrocento*, in « Scienze umane », I, 2, agosto 1979, pp. 73-88 (in particolare: « L'ombra della cavalleria », pp. 80-87).

dant festes i torneigs, dues activitats — a tall d'exemple — que mai no considera incompatibles amb l'exercici cristià de la cavalleria » (p. 22), esplicitamente riaffermando la validità dell'assunto di T. Carreras i Artau, che considerò il *Llibre* come « manual de perfecte cavaller que sols pogué escriure qui ho era doblement per la seva educació i pel seu llinatge »⁸.

L'ultima parte dello studio introduttivo (« Literatura ») consente a Marina Gustà di dare un giudizio di valore sul libro nel suo complesso (« Certament, el *Llibre de l'Orde de Cavalleria* no és de les obres on hi ha més d'excel·lències literàries; no debades es tracta de un codi de conducta »); sulla sua 'costruzione' logica e sintattica; sulla capacità evocatrice di alcune sue parole; sul tono, in particolare, del capitolo quinto, che « s'inscriu en la llarga tradició del simbolisme de les armes, productiva abans i després de Lull, i curiosa perquè sovint les armes no coincideixen o és diferent el significat que se'ls atorga »⁹; sul paesaggio in cui s'inquadra il prologo, interpretato come *locus amoenus*¹⁰; sullo pseudo-problema dell'epilogo (con il preteso mancato ritorno del « novell cavaller »).

Preceduto da una succinta *Guia bibliogràfica*, il testo (pp. 31-87) riproduce quello pubblicato a Palma de Mallorca nel 1906, sul quale M. Gustà interviene modernizzando e uniformando la grafia, correlandolo di note a chiarimento di parole o espressioni arcaiche, e di glossario; il tutto in stretto rapporto con il programma della collana, *El Garbell*, inaugurata proprio dalla riedizione dell'operetta lulliana.

Con l'augurio che il libro possa continuare a godere del buon successo fin qui riscosso, segnaliamo alcune imperfezioni che potranno facilmente essere corrette in una futura ristampa.

Forse per distrazione a p. 38 (paragrafo — *Com, fill!*) dopo il primo interrogativo manca la domanda successiva: *e com pots tu demanar cavalleria tro sapies l'orde de cavalleria?*, ed. p. 206 (rinviamo alle pp. dell'ed. Palma 1906, di cui conserviamo la grafia); a p. 39 manca il paragrafo finale: *Lo cavaller donà sa benedicció al escuder, e l'escuder prèns lo libre, e prèns comiat molt devotament del cavaller, e pujà en son*

⁸ pp. 22-23; cfr. anche R. Lull, *Livre cit.*, p. 15 nota 10.

⁹ p. 25; cfr. anche R. Lull, *Livre cit.*, p. 17, nota 13.

¹⁰ pp. 26-27. La cornice narrativa ha già fornito uno spunto a G. B. De Cesare, *In margine a un'edizione critica della versione oitanica del « Libre del Orde de Cavalleria »*, estratto, 13 pp.

palaffrè, e anassen a la cort, e tench son camí molt alegrament. E saviament e ordonada donà e representà aquest libre al molt noble Rey e a tota la gran cort, e sofferí que tot cavaller qui am esser en orde de cavalleria lo pusque translatar, per so que a les vegades lige e recort l'orde de cavalleria, ed. p. 207; a p. 54 (paragrafo *Traïdors*) dopo *usa en altre de son ofici manca aucia e prena sí mateix; e si en sí mateix no vol usar de son ofici e usa en altre de son ofici*, ed. p. 219); a p. 66 (paragrafo *Los catorze*) nell'elenco degli ultimi sette articoli di fede, dopo *creure que Jesucrist*, manca *sie resuscitat. Sizè es creure que s en pujà al cel, lo dia de la ascensió. Setè es creure que Jesuchrist*, ed. p. 229; a p. 70, secondo rigo, dopo *e fa manca a home*, ed. p. 232. Fra gli interventi aggiuntivi, alcuni dei quali non del tutto necessari (come a p. 48, rigo settimo del paragrafo *Tant és, tots los cavallers* rispetto a *tots cavallers*, ed. p. 213), risalta la negazione inserita (a p. 49, ultimo paragrafo) in *no se podien covenir* che capovolge il senso di *se podien c.*, ed. p. 214; uguale travisamento del testo si ha a p. 52, ultimo rigo, dove *heretar* corrisponde a *deseretar*, ed. pp. 217-18 (scritto *des-/eretar*, a cavallo delle due pagine; ciò potrebbe aver determinato l'errore). A p. 76, rigo ottavo, non è chiaro il motivo per cui *revengut e enfortit* inverte *enfortit e revengut*, ed. p. 238; così come non è chiaro se sia errore di stampa o scelta volontaria la soluzione di p. 79 (righe 4-5 del paragrafo *Accidia*) dove *e, per lo contrari, d'accidia mills pot hom conèixer senyals de salvació* sembra interpretato in maniera opposta a quella più coerente: *e, per lo contrari d'accidia* (cioè: 'per la virtù contraria al peccato di accidia'), *mills pot hom...* Insieme ad altri casi d'interpunzione poco soddisfacente, si rileva qualche oscillazione nella scelta delle grafie: p. es. *infeels - infels* p. 47, *espasa - espaa* p. 68, *ne - ni* p. 54, ma anche qui forse si tratta di alcuni degli errori di stampa immediatamente rilevabili dal confronto con l'edizione 1906, dato che nei tre esempi citati la prima forma è adoperata un'unica volta.

* * *

Anna Cornagliotti rivolge l'attenzione al versante francese del testo con un saggio rigorosamente tecnico, dedicato a uno studio dello sconosciuto manoscritto JB II 19¹¹ dell'Archivio di Stato di Torino,

¹¹ Tale segnatura diventa, a p. 165, JB III 19.

siglato T2, rispetto ai testimoni a suo tempo classificati (seguendo le indicazioni di Pere Bohigas e di Armand Llinarès) nella nostra edizione del *Livre*.

L'analisi della Cornagliotti si sviluppa attraverso la progressiva determinazione del posto che T2 va ad assumere all'interno dello stemma da noi proposto, confrontandone e valutandone le lezioni in rapporto a quelle registrate nelle tabelle e nell'apparato. Le conclusioni cui perviene la Cornagliotti sono accettabili, sia a proposito della possibilità di relazioni orizzontali fra i manoscritti, sia a proposito della collocazione di T2 nella parte bassa dello stemma, attraverso un ulteriore interposito come antecedente comune di T2 e A.

Una sola veloce annotazione sul rilievo dato alla variante *ennor tement* di A (cfr. p. 161) che, corrispondendo a *ennortement* di T2, serve, insieme ad altre, ad accomunare i due manoscritti a fronte del sistematico accordo di tutti gli altri su *le honneur tant grant et tant hault*, che è lezione perfettamente coincidente con il testo catalano (*la honor tan alta e tan gran*, ed. Gustà, p. 42). Essa sembra spiegabile come errore indotto da un possibile *ennor tellement, e. telment* rimasto nelle intenzioni; il significato di *ennortement* come « conseil, exhortation » (Godefroy), « Ermunterung, Aufforderung » (Tobler-Lommatzsch), « ermahnen » (Wartburg), infatti, mal s'adatta al contesto, in cui prevale l'intenzione di riferirsi concretamente all'onore che viene tributato al cavaliere — scelto fra mille uomini — assegnandogli la migliore delle bestie e le migliori delle armi, ornamenti pregiati che, viceversa, sono attribuiti al cavaliere proprio perché egli è risultato il migliore fra mille.

Dopo che si è detto che una minuziosa « Appendice codicografica » (pp. 165-66) dà tutte le informazioni sul nuovo codice, non resta che chiudere questa rassegna con le parole che la stessa Cornagliotti scrive per definire il proprio intervento (p. 165): « Lo scopo di questo saggio non è certo di rifare un lavoro filologico condotto con sicura precisione e dai risultati indiscutibili, bensì quello di arricchire il patrimonio già noto di un autore medievale quale è Ramon Llull ».

* * *

Allo stesso progetto di arricchimento si ispira l'indagine che abbiamo condotto — come dicevamo in apertura di questa nota — sui due codici segnalati da J.-N. Hillgarth.

Consideriamo prima il Ms. Plimpton n. 282, ff. 79-104, della Columbia University di New York (lo indichiamo con la sigla N), compilato in Francia intorno al 1420. È un esemplare di fattura ordinata, dalla grafia nitida e regolare, con decorazione scarsa e limitata ai capitoli dei singoli capitoli e alla tavola-indice (f. 79r); ha sofferto la perdita di alcune carte, fra gli attuali ff. 100v-101r che mostrano ancora evidenti le tracce dello strappo, per cui manca quasi tutta la prima metà del cap. VII, da *pour enchasser* (p. 159.2 della nostra edizione) a *veulx* (p. 165.20).

Vi si conserva un testo che si colloca sicuramente all'interno della famiglia α , dei cui componenti condivide tutte le caratteristiche registrate nella tabella 1. Poiché, poi, N mostra una chiara affinità con il manoscritto G, con il quale ha in comune le seguenti lezioni: p. 83.12 *appartient a son ordre - li appartient*; p. 98.13 *se concorde - se accorde* N, *s'acorde* G; p. 158.1 *soustenir - porter*; p. 172.7 *vilenie - vileines* N, *villaines* G; le omissioni di *et ordre* p. 129.11, *luxurieux* p. 135.5, *par charité*, p. 158.3, *souvent* p. 167.21, e l'aggiunta di *avoir* dopo *convient*, p. 125.2, oltre ad alcune delle lezioni segnalate nella tabella 3¹², possiamo supporre che entrambi abbiano avuto in comune un antecedente ϑ .

L'altro testimone è il Ms. n. 830 della Bibliothèque Municipale di Toulouse (cui attribuiamo la sigla M), datato al XV secolo. Si tratta di un esemplare abbastanza accurato ed elegante, con una ricca decorazione a motivi floreali al *recto* e al *verso* del primo foglio, decorazione che si ripete poi, in un apposito riquadro, all'inizio di ciascun capitolo.

Vi si conserva un testo del *Livre* oggi piuttosto ridotto a causa della perdita di numerosi fogli, strappati prima dell'attuale sistemazione e numerazione progressiva di mano moderna. Mancano, per l'esattezza, i seguenti passi (con riferimento alla nostra edizione):

- cap. I: da *nul homme*, p. 81.7, a *ung petit et*, p. 85.4 (fra gli attuali ff. 2v-3r);
- capp. III-IV: da *autres choses*, p. 104.3, a *quant qu'il fait*, p. 132.17 (fra gli attuali ff. 7v-8r). Si noti che il f. 7v reca, in calce, il richiamo per l'inizio del foglio successivo: *autres bestes*, che si ritrova anche come variante della lezione accolta, nel Ms. H;

¹² Quelle relative alle pp. 120.13/15, 121.17/19, 126.7, 153.3, 168.18/19, 175.2/3 e 176.5/6.

— cap. VII: da *et commencement*, p. 155.10, a *fust une*, p. 158.9 (fra gli attuali ff. 14v-15r), e ancora da *guerroie et surmonte*, p. 161.7, a *est enclin*, p. 164.13 (fra gli attuali ff. 15v-16r).

Al di là di tali ampi squarci di testo mancante si può tuttavia riconoscere agevolmente in M un ulteriore esponente della famiglia β , con la quale manifesta una serie sicura di concordanze significative a fronte dell'assenza di specifici accordi con l'altro gruppo di manoscritti.

Per incominciare, M condivide con β tutte le caratteristiche (di cui, ovviamente, sia ancora possibile il riscontro) indicate nella tabella 1; a queste si aggiungono: p. 150.9 *refrener et retenir - tenir et refresner*; p. 169.9 *Car - et*; le omissioni di *doit... d'autre chevalier* p. 93. 16/17, *loyal* p. 136.13 (reca *loyaylment* il Ms. I, ma in un diverso contesto), *que homme* p. 146.12 (in I la lacuna è più ampia), *de estre* p. 148.12 (in I è presente, ma come correzione di un precedente *de mort*), *l'ordre de* p. 153.11 (in H e I la lacuna è più ampia), *hault* p. 175.6 (in H la lacuna è più ampia). Esistono, poi, altre circostanze in cui M — che certamente non può aver operato autonomamente determinate scelte — si affianca almeno a una porzione rilevante della stessa famiglia β ; si vedano gli esempi offerti dalle aggiunte di *là* MCDFHI dopo *qui* p. 79.3, di *voisin* MCDFH dopo il primo *prochain* p. 140.3 (in A solo *voisin*), di *mais* MACDF, *mais encores* I, dopo *combatre* p. 159.6, dallo scambio *car - et* MACDFH p. 171.24, e dall'omissione di *homme* (MCDFH) p. 88.5.

La collocazione di M rispetto ai due sottogruppi in cui avevamo proposto di suddividere la famiglia β è altrettanto chiara; si tenga presente che, oltre ai casi illustrati nella tabella 9¹³, esso si affianca decisamente a C e I nei seguenti altri: p. 77.6 manca *sages*, p. 79.9 *pallefray - cheval*, p. 102.7 manca *son*, p. 133.5 *ces - les*, p. 137.3 manca *et a mespriser*, p. 137.6 dopo *convient: faire*, p. 171.3 *ne peult - et que on ne peut*. Per quanto concerne la posizione di M rispetto a C e I si può rilevare che, pur in una situazione che non esclude qualche accostamento a C¹⁴, prevalgono qualitativamente gli accordi con I:

¹³ Nel caso di p. 75.1/2, dove M si discosta da C e I, possiamo supporre che, trattandosi di una rubrica, essa potrebbe essere stata tralasciata volutamente dai due copisti.

¹⁴ Cfr., p. es.: p. 86.11 manca *lise*; p. 133.4 manca *aultre*; p. 153.13 manca *donnée*; p. 154.10 dopo *que: par*; p. 151.12 *devant - sans*; p. 173.1 *le - se*; e specialmente p. 136.20 *jangleurs - jangleries*; p. 102.18 *dessaisir - desseoir* M, *asseoir* C; p. 80.1 dopo *donnant: sun* M (errore per « sur »), *sur* C; p. 135.11 *est pure - em pare* M, *en pure* C (con incerta lettura in M).

- p. 78.6 *ce pommier - celui arbre*, p. 143.6 *souvent - forment*, p. 152.3. *faulcetez - salaces*, p. 168.2 *recourre - recouvrer*, p. 172.5 *mesniee - maison*
p. 80.14 dopo *barbe: et longue*, p. 132.20 dopo *veulent: avoir et*, p. 143.10 dopo *chevalerie: et donner à roys d'armes et heraulx comme il est acoustumé d'ancienneté* (in I: *donner aux heraulx d'armes* al r. 9, dopo *bohorder*);
— p. 98.11 manca *de raison*, p. 134.6 manca *et de noble cueur*, p. 147.1 manca *ne desloyauté*, p. 147.16 manca *adevance et*, p. 153.4 manca *et donne... bataille*, p. 170.11/12 manca *une chose... signifie*, p. 172.22 manca *duit et*¹⁵.

Ne consegue la possibilità di ipotizzare una sistemazione di M accanto ad I in dipendenza di un comune antecedente.

Se le nostre ipotesi sono esatte e se da questa nota la tradizione manoscritta del *Livre de l'Ordre de Chevalerie* esce arricchita e confermata, possiamo credere che non sia stato del tutto fuori luogo ritornare su un lavoro di alcuni anni or sono.

Vincenzo Minervini

¹⁵ Si aggiungano le minori coincidenze di p. 90.3 *commencemens - commandemens*; p. 98.8 *a - n'a*; le aggiunte di *noble* dopo *nè de* p. 134.6, e di *sa* dopo *toute* p. 172.12; e le lacune di *a la* p. 73.1, *a ses* p. 90.3, *chevaliers* p. 143.12, *que* p. 147.12, *et signifie* p. 147.18, *fustez* p. 153.6, *avoir* p. 165.17, *de courage* p. 166.13, *en-nemy* p. 167.9, *fait* (dopo *et*) p. 170.6, *ne* p. 171.10.

LA REVISTA ORIGENES Y OTRAS REVISTAS LEZAMIANAS

Al novelista, ensayista y poeta José Lezama Lima (La Habana 1910-1976) le tocó ingresar en la Universidad en momentos históricamente muy duros. Desde 1928, año en que termina el bachillerato, a 1938, año en que se recibe de abogado, la Universidad de La Habana fue cerrada dos veces (por Machado y por Batista) por la actitud intemperante y rebelde del estudiantado; y cuando estaba materialmente abierta era sede permanente de debates, manifestaciones, huelgas.

A los 20 años José Lezama Lima presenció a la dura represión policial que le costó la vida al estudiante Rafael Trejo; desde entonces, obligado por los acontecimientos a desertar las aulas, se dedicó a la poesía y al trabajo de difusión de una cultura cubana, joven y llena de nuevos valores, en que Lezama creyó siempre, hasta su muerte. En el año 32 empieza la frecuentación con el joven seminarista Angel Gaztelu. Conocerá en esta misma época a Ramón Guirao, jefe de redacción de « Grafos » en cuyas páginas, en 1935, Lezama publica su primer artículo, y a Gastón Baquero, luego jefe de redacción de « El Dialio de la Marina »¹. Un poco más tarde conocerá a Cintio Vitier y a través de él a Eliseo Diego, a Fina y Bella García Marruz, a Octavio Smith y a Agustín Pí. Pero ya el primer grupo se ha agregado entorno a una revista de la Escuela de Derecho, « Verbum », dirigida por Lezama y con la colaboración de Guy Pérez Cisneros, Gastón Baquero, Angel Gaztelu, René Portocarrero, Ramón Guirao y Justo Rodríguez Santos.

« Verbum » fue una revista que poco tenía que ver con el derecho y mucho con la poesía; en sus 3 números esboza ya la imagen de lo que será « Orígenes », empezando por el autor que inaugura el primer nú-

¹ Cito, por la amistad con Angel Gaztelu, de: José Lezama Lima, *Paradiso*, ed. Cátedra, Madrid, 1980, cfr. Eloisa Lezama Lima, *Vida, Pasión y creación de J.L.L.: fechas claves para un cronología*, p. 23.

La revista « Grafos » se publicó en La Habana entre 1933 y 1946; cf. José Lezama Lima, *Imagen y posibilidad*, La Habana, 1981, v. *Introducción* de Ciro Bianchi Ross, pp. 5-17. El primer artículo de Lezama fue publicado allí en agosto de 1936 con el título *Tiempo negado*, luego recogido en *Tratados en La Habana* con el título *Otra página para Arístides Fernández*.

mero. Se trata, naturalmente, de Juan Ramón Jiménez cuya estancia en Cuba, del noviembre del 36 al enero del 39, fue de importancia tan grande para los origenistas. Cabe señalar que en el mismo año de « Verbum » se publica también la famosa antología de Juan Ramón, el así llamada « granero »², donde junto con poetas ya consagrados como Florit, Ballagas y Guillén, se reseñan a los jóvenes Gaztelu y Lezama. Y en « Verbum » Lezama publica *Muerte de Narciso*, poema escrito a los 21 años, que tuvo que esperar la liberalidad de la Escuela de Derecho para ser publicado por los bellos caracteres de la fidelísima tipografía Ucar, García y Cía.

« Verbum », que se abría con un artículo de Juan Ramón, se cierra en noviembre del 37 con un recuerdo de Federico García Lorca y un homenaje de Lezama al maestro Jiménez: « Hoy que podemos recoger la regalía de que uno de los grandes líricos contemporáneos insertado en uno de los momentos más eficaces y universales de la poesía española, toque esenciales problemas de la sensibilidad cubana, meditemos en el secreto y claridad de su palabra, subrayando al paso su clarísimo don de quedar lejos, vertical, separado, lejano »³.

A los 27 años Lezama es ya un maestro, y no tanto por su obra escrita cuanto por lo que tan bien ha expresado Enrico-Mario Santi al hablar de « poeta practicante » o de poeta/crítico y al poner de relieve la « cualidad organizadora » de Lezama⁴.

Uno de los más bellos testimonios del Lezama joven lo ofrece la poetisa Fina García Marruz, trece años más joven que el maestro, cuando nos dice: « Mi amigo poeta [se trata de Gastón Baquero], el mayor de nosotros, nos hablaba de él, cuando aún no lo conocíamos, con esa admiración secreta de la adolescencia, como una especie de rey oculto, que presidiese la ciudad que lo desconocía, invisiblemente »⁵.

² *La poesía cubana en 1936*, La Habana, Institución Hispanocubana de Cultura, 1937. Presentación de Fernando Ortiz. Prólogo y Apéndice de Juan Ramón Jiménez. Comentario final de José María Chacón y Calvo. Recojo la definición « el granero » en: Aurora de Albornoz, *Juan Ramón. Cuba. Lezama Lima y otros poetas cubanos*, en « Insula », Madrid, Jul./agosto 1981.

³ José Lezama Lima, *Gracia eficaz de Juan Ramón, y su visita a nuestra poesía*, en « Verbum », n° 3, nov. 1937, pp. 56-64.

⁴ Enrico-Mario Santi, *Lezama, Vitier y la Crítica de la Razón Reminiscente*, en « Revista Iberoamericana », vol. XLI, Julio-Diciembre de 1975, nos. 92-93, p. 536.

⁵ Fina García Marruz, *Estación de Gloria*, en *Recopilación de textos sobre José Lezama Lima*, Valoración múltiple, La Habana, 1970, p. 278.

Esa presencia de Lezama como de alguien que ya ha conseguido su esencia la nota también María Zambrano, que conoce al poeta en noviembre del 36, el mismo día en que llega a La Habana para su largo exilio: « Era alguien que tan joven, salido apenas de la adolescencia, no tenía que ser consolado ni animado para emprender carrera alguna. Vivía en el *presente*, cosa tan negada en principio a los jóvenes, presa como son de las dos dimensiones devoradoras del tiempo: el pasado y el futuro (...). Lezama vivía en esa difícil encrucijada, en ese punto que es el tiempo presente; un punto-espacio-tiempo al que hay que alzarse con una destreza que sólo la más sutil sabiduría proporciona y para la que los *saberes* no bastan »⁶.

En estos años se fragua la revista « Espuela de Plata » y el núcleo de lo que se conocería luego como el Grupo de « Orígenes ». En agosto/septiembre del 39 sale el primer número, inaugurado con un recuerdo de Miguel Hernández por Manuel Altolaguirre, la tercera figura del exilio español que entra en contacto con el grupo de Lezama después de Juan Ramón y de María Zambrano.

A los que ya habían dado vida a « Verbum » se añaden, además de Altolaguirre, Virgilio Piñera, José Ardévol, y los artistas Mariano Rodríguez, Jorge Arche, Amelia Peláez y Alfredo Lozano. Sin embargo la presencia nueva que se revelará más constante y eficaz para el grupo fue la del joven Cintio Vitier.

En esta época el grupo de Cintio todavía no conocía a Lezama y es interesante notar como al mismo tiempo la pequeña tertulia formada por Cintio y Fina, Eliseo y Bella, Octavio Smith y Agustín Pí se mueve en la nostalgia de un Lezama todavía desconocido: « Recuerdo aquel tiempo que precedió a su conocimiento, en que con frecuencia pensaba en él. A veces le escribía cartas, que no pensaba enviarle, naturalmente ... »⁷, mientras el Maestro desea congregarse aquel encuentro: « Algunas noches, según propia confesión, pasaba por Neptuno mirando hacia los altos encendidos de las dos hermanas, pensando que allí había un grupo de poetas y una 'tertulia literaria' que se desarrollaba sin su participación y fuera de su alcance. Cuando se supo admirado y reconocido por aquellos jóvenes quedó como desarmado, pero aún no había entre él y ellos un lenguaje común para la comunicación inme-

⁶ María Zambrano, *José Lezama Lima en La Habana*, en « Índice », n. 232, año XXIII, Madrid, junio 1968.

⁷ Fina García Marruz, op. cit., p. 282.

diata. Esto costó otros tantos años de aproximaciones, esgrimas, desencuentros »⁸.

Los seis números de « Espuela de Plata » — el último es de agosto del 41 — son ya muestra concreta del clima poético origenista; la presencia masiva de los pintores con sus ilustraciones, las traducciones de autores de gran significación (Supervielle, Valery, Joyce, Eliot), la publicación de la abundante producción poética de Piñera, Lezama, Gaztelu, Baquero, Vitier, la presencia distante de Juan Ramón — ya trasladado a Puerto Rico —, pero también de Jorge Guillén, y de Pedro Salinas y la primera colaboración de María Zambrano, configuran la imagen de lo que la revista pretende ser.

En su editorial *Razón que sea*⁹ Lezama traza para siempre el camino del grupo: « Cosas que nos interesan: Teseo, la Resurrección, Proserpina, el hambre, la doctrina de la Gracia, el hilo, los ángeles, las furias los espermatozoides, la lengua del pájaro, la garganta del ciego, llamar o gritar, la diestra del Padre, los tres días pasados en el Infierno. (...) Contra el desgano inconcluso y las ninfas que se retuercen semidespiertas en la marca del subconsciente (...). Mientras el hormiguero se agita — realidad, arte social, arte puro, pueblo, marfil, torre — pregunta, responde, el Perugino se nos acerca silenciosamente, y nos da la mejor solución: *prepara la sopa, mientras tanto voy a pintar un ángel más* » Los intentos de « Espuela de plata » son explícitos: Lezama insiste en el aspecto pragmático y resistente de la revista, pero le cuesta un gran esfuerzo porque todo estaba por inventar y la cohesión del grupo no había llegado todavía a su mejor momento. El Lezama organizador era exigente, a veces implacable: « Era como si siempre estuviera esperando de cada uno su altura mayor, y no se conformase, ni admitía que uno se conformase con menos (...) Era, creo que sin saberlo, terriblemente exigente, como deben ser los padres ».¹⁰ A esto le obligaba la necesidad de vencer la resistencia que, por otra parte, era tan necesaria a su sistema poético y a sus intuiciones del « potens » y del « hoc age ». « Espuela de plata » representó esto: la demostración de la posibilidad de *hacer*, como confirma Lezama en el editorial del fascículo H: « Al cumplir « Espuela de Plata » su primer año de publicación, no desea ningún índice subrayador ni quiere mostrar más que la invisible

⁸ Cintio Vitier, *De Peña Pobre*, Siglo XXI, México, 1978, p. 120.

⁹ en « Espuela de Plata », A, ago./sep. 1939, p. 1.

¹⁰ Fina García Marruz, op. cit., 285.

estela de su sí. Un sí situado plenamente dentro de la gran tradición del *silencio que se realiza*. Y que se empeña en mostrar cada vez con más eficacia cuanto es posible hacer al margen de nuestras inútiles esferas oficiales de cultura, de la apastada burocracia oficial »¹¹.

A pesar de la constancia y del empeño hubo que cerrar la revista: « Se hacía con esfuerzos increíbles, pero sin eco, y después de seis números el cansancio y la imposibilidad nos apretaban terriblemente », le escribe a Juan Ramón en septiembre del 42¹².

Lo cierto es que, cerrada « Espuela de plata », al año siguiente el grupo se divide en tres revistas; se trata de « Clavileño » — de agosto del 42, que publica hasta febrero del 43 —, « Nadie Parecía », desde septiembre del 42 a marzo del 44, y « Poeta » — solo dos números en noviembre del 42 y mayo del 43 —.

« Clavileño » congrega a Cintio Vitier, Eliseo Diego, Fina García Marruz, Octavio Smith, Gastón Baquero, Agustín Pi y Justo Rodríguez Santos, es decir que el núcleo central está constituido por el grupo de la calle Neptuno, cuyos primeros contactos con el Maestro, como hemos visto, no fueron fáciles; tanto es así que en las cinco entregas de la revista no aparece nunca la firma de Lezama y sí las de Angel Gaztelu y Virgilio Piñera. Sin embargo « Clavileño » continúa el camino abierto por « Espuela de Plata », aun cuando faltan las colaboraciones de los grandes poetas españoles, con la excepción del amigo Altoaguirre. Aparecen allí versiones de Santayana, de Eliot, de Paul Eluard, de Mallarmé y Rilke junto con la repropósito de clásicos tan origenistas como San Agustín, San Juan de la Cruz, Gonzalo de Berceo y Gracián, comienzan a publicar Eliseo Diego y Octavio Smith.

Virgilio Piñera funda la exigua « Poeta », contigua de « Clavileño » con quien comparte colaboradores (el mismo Piñera, Gastón Baquero, Cintio Vitier) y temáticas (Mallarmé y Valery). « Poeta » publica también un bello ensayo de teoría poética de María Zambrano.

Lezama y el Presbítero Gaztelu son los directores de « Nadie Parecía », Cuadernos de lo Bello con Dios, según reza el subtítulo. Se trata de una publicación de ocho páginas de gran belleza y homogeneidad en sus diez números. La primera página consta siempre de una viñeta

¹¹ « Espuela de Plata », H, ago. 1941: *Nota de recorrido*, p. 1.

¹² José Lezama Lima, *Cartas* (1939-1976), ed. Orígenes, Madrid, 1979, p. 51.

de los amigos pintores (seis de Mariano y cuatro de Portocarrero) al lado de unos versos de autores clásicos entre los cuales se incluyen, con razón, a Borges, Alfonso Reyes y Juan Ramón Jiménez¹³. Siguen los editoriales, firmados al principio por « Los Directores » y luego anónimos, que no es injusto atribuir a la pluma de Lezama. Significativo me parece el titulado *Resistencia*¹⁴, donde Lezama dice: « No caigamos en lo del paraíso recobrado, que venimos de una resistencia, que los hombres que venían apretujados en un barco que caminaba dentro de una resistencia, pudieron ver un ramo de fuego que caía en el mar porque sentían la historia de muchos en una sola visión. Son las épocas de salvación y su signo es una fogosa resistencia ».

Como ya había ocurrido con « Espuela de Plata », estas orgullosas y tenaces palabras, esta afirmación de un proyecto, aparecen en el último número de la revista que había sido enriquecida por ilustraciones de Amelia Peláez, de Lozano, de Mario Carreño, de Robert Altmann. Sin embargo en este caso el relevo es inmediato: en la primavera del 44 aparece el primer número de « Orígenes ». Los años pasados deben haber servido a todos para madurar el proyecto de la revista definitiva, y la actividad de cada uno de ellos ha contribuido a la profesionalización del grupo. Años después Lezama resumía el clima de espera que precedió a « Orígenes » con estas palabras: « Pero en la raíz del grupo de pintores, músicos, escritores, estaba implícito en todos ellos la tendencia a la universalidad de la cultura, a la búsqueda de nuestro paisaje (no se puede olvidar que esa fue una época de gran pesimismo) y yo me creí obligado a levantar el mito de la insularidad en mi *Coloquio* con Juan Ramón Jiménez »¹⁵. Ya en enero de 1939 Lezama había expresado el mismo pensamiento en carta a Cintio Vitier: « Ya va siendo hora de que todos nos empeñemos (...) en una Teleología Insular, en algo de veras grande y nutridor »¹⁶.

¹³ En septiembre de 1942, Lezama le escribe a Juan Ramón: « Mi querido amigo y maestro: Quizá haya ya recibido unas páginas que le envié: « Nadie Parecía », que estamos haciendo el padre Gaztelu y yo. Como en todas las cosas que hemos hecho, siempre su colaboración nos ha honrado, le pedimos un poema suyo o cualquier cosa de belleza que quiera mandarme » en: José Lezama Lima, *Cartas*, cit., p. 51.

¹⁴ « Nadie Parecía », n. 10, marzo 1944, p. 1.

¹⁵ *Interrogando a Lezama Lima*, en *Recopilación de textos ...*, cit. p. 15.

¹⁶ Cintio Vitier, *Introducción a José Lezama Lima, Obras Completas*, Tomo I, cit. p. LXIII.

Para que el proyecto de « Orígenes » se cumpliera tenía que aparecer el que será junto con Lezama su financiador y condirector, eso es José Rodríguez Feo. La irrupción del *rico* en un grupo que hacía de la pobreza una seña de identidad, hizo posible el desarrollo de la gran experiencia de « Orígenes ».

Me importa aquí subrayar que Pepe Rodríguez Feo no fue solamente « el que otorga », sino que su colaboración dinámica y generosa se materializó en 24 traducciones, además de los diez artículos que aparecieron con su firma en la revista. A Rodríguez Feo le debemos la presencia en « Orígenes » de Virginia Woolf y Anáís Nin, de Aragon y Camus, de Harry James y Spender, para sólo citar algunos.

En la primavera del 44, pues, « Orígenes », este « producto de la amistad », está a la venta: « cuando un número salía, parecía la vecinería de un barrio cuando sale el pan, en la fiesta de la mañana, con esa alegría que percibimos también en los coros de catedral cuando todos los barrios, todos los oficios concurren al misterio de la alabanza »¹⁷.

Los cuarenta números de « Orígenes » llevan una portada dibujada por los pintores del grupo, a los cuales se añaden Wifredo Lam, Victor Manuel, Roberto Diago, Carmelo González, José Clemente Orozco, Rufino Tamayo, Cyril Osborne, Luis Martínez Pedro, Cundo Bermúdez, Felipe Orlando, Raúl Milián, Mario Carreño, Fayad Jamís, José María Mijares. Se trata de una verdadera galería de arte contemporáneo a la cual hay que añadir las ilustraciones que enriquecen los fascículos. Sería largo e inútil recordar las colaboraciones a « Orígenes », que pueden consultarse en el índice que incluyo; todos sabemos que ha sido una de las mejores revistas de lengua hispana sin necesitar la garantía de la autoridad literaria de Octavio Paz. Recordaremos aquí los momentos de más significación de la publicación habanera, empezando por las palabras de apertura: « No le interesa a « Orígenes » formular un programa, sino ir lanzando flechas de su propia estela (...). Frente a ese mundo de violentos ofrecimientos, el hombre muestra su fiera selección, las cosas de las que ha querido hacerse acompañar »¹⁸.

Cuando ya había aparecido el n.º 5, en marzo de 1945, Lezama escribe a Juan Ramón: « La época variada que nos rodea como un cerco de nieve descomunal, nos obliga tan solo a lanzar migajas al estan-

¹⁷ *Antes de morir Lezama* (entrevista de J. M. Fossey), en « Índice », n.º 401-2, Septiembre-Octubre 1976, Madrid, p. 47.

¹⁸ en « Orígenes », Año I, primavera 1944, pp. 5-7.

que. Ya que si sabemos que el agua está estancada, insistir repitiendo que tenemos sed, es un poco retórico e inconsciente. Pero seguimos haciendo revistas. Ahora estamos en « Orígenes »¹⁹. El trabajo sigue, pues, con obstinación; a los colaboradores habituales se agregan Lorenzo García Vega, Lydia Cabrera, y más tarde Mario Parajón, Roberto Fernández Retamar, Fayad Jamís y Pablo Armando Fernández.

En un artículo del otoño del 47 Lezama enuncia su teoría antigeneracional que justifica la presencia en el mismo grupo de personalidades diferentes por edad y gusto: « Quizá somáticamente cada generación rompe con la anterior, pero desde el punto de vista del *germa*, del protoplasma histórico, cada generación son todas las generaciones: las dadas, las que se disfrutan, y las que se desconocen y nos interrogan despiadadamente »²⁰.

En mayo de 1948 le anuncia a Juan Ramón Jiménez la inminente publicación de la antología de Cintio Vitier *Diez poetas cubanos*, en las ediciones de « Orígenes », y declara: « Con las dificultades que usted supondrá propias de estas publicaciones, continuamos un trabajo incesante. Creo que en ese fervor hay mucho de su presencia, su ejemplo y su poesía »²¹. Y en el invierno del mismo año, con su ensayo *La Cuba secreta*, María Zambrano pone de relieve algunos de los temas centrales de la nueva poesía cubana: « ¿Será que Cuba no haya nacido todavía y vive a solas, tendida en su pura realidad solitaria? Los *Diez poetas cubanos* nos dicen diferentemente la misma cosa: que la isla dormida comienza a despertar como han despertado un día todas las tierras que han sido después historia »²². Muchos años después, en la última carta que le escribió, Lezama recuerda la importancia de la presencia de María Zambrano entre los origenistas, con palabras emocionadas: « La veíamos con la frecuencia necesaria y nos daba la compañía que necesitábamos. Eramos tres o cuatro personas que nos acompañábamos y no disimulábamos la desesperación. Porque sin duda donde hizo usted más labor de amistad secreta e inteligente fue entre nosotros. (...) Yo recuerdo aquellos años como los mejores de mi vida. Y usted estaba y penetraba en la Cuba secreta, que existirá mientras vivamos

¹⁹ José Lezama Lima, *Cartas*, cit. p. 52.

²⁰ « Orígenes », Año 4, n° 15, otoño 1947, *Señales*, pp. 44-46.

²¹ José Lezama Lima, *Cartas*, cit., p. 56.

²² « Orígenes », año 5, n° 20, invierno 1948, pp. 3-9.

y luego reaparecerá en formas impalpables tal vez, pero duras y resistentes como la arena mojada »²³.

Palabras muy diferentes se mereció Jorge Mañach, uno de los fundadores, en 1927, de la « Revista de Avance », clausurada en 1930. Los términos de la polémica son conocidos: la publicación en las Ediciones de « Orígenes » del libro de poemas *La fijeza*²⁴, provoca un largo artículo de Mañach en « Bohemia », cuya síntesis extrema son las palabras: « no lo entiendo ». Ajeno a las polémicas, Lezama se sirvió del mismo periódico para contestar rechazando la filiación de « Orígenes » de la « Revista de Avance »: « Con cierta socarronería de ágil criollo, nos afirma usted que fue la « Revista de Avance » la que trajo la gallina de los huevos de oro del arte nuevo. Quizá en eso reconozcamos su verdad, porque ese arte fue para nosotros alción y albatros. Cínife sombrío, o soledad brumosa del alción, que llevaron nuestras adolescencias a desgarrarse en la soledad del que se sabe sobre una lámina estática y grosera. Albatros del que se siente ahogado por la realidad tatuada de la imagen que no penetra en la historia. Pero de esa soledad y de esa lucha con la espantosa realidad de las circunstancias, surgió en la sangre de todos nosotros, la idea obsesionante de que podíamos, al avanzar en el misterio de nuestras expresiones poéticas trazar, dentro de las desventuras rodeantes, un nuevo y viejo diálogo entre el hombre que penetra y la tierra que se le hace transparente »²⁵.

En 1953 cae el Centenario de José Martí: « Orígenes » se prepara a festejarlo con un número de 105 páginas y la colaboración de 30 artistas, entre los cuales, Cernuda, Aleixandre y Guillén. El número especial lo inauguran cinco mujeres: Gabriela Mistral, Dulce María Loynaz, María Zambrano, María Rosa Lida de Malkiel y Fina García Marruz, precedidas por un editorial, seguramente de mano de Lezama, que explica la vigencia de Martí: « Sorprende en su primera secularidad la viviente fertilidad de su fuerza como impulsión histórica, capaz de saltar las

²³ José Lezama Lima, *Cartas*, cit., pp. 78-79.

²⁴ Ed. « Orígenes », La Habana, 1949.

²⁵ José Lezama Lima, *Respuesta y nuevas interrogaciones. Carta abierta a Jorge Mañach*, « Bohemia », n. 40, 2 de octubre 1949, p. 77. Sobre toda la polémica v. los dos artículos de Jorge Mañach: *El arcano de cierta poesía nueva. Carta abierta al poeta José Lezama Lima*, en « Bohemia », n. 39, 25 de septiembre 1949 y *Reacciones a un diálogo literario (Algo más sobre poesía vieja y nueva)* en « Bohemia », n. 42, 16 de octubre 1949, Véase también Cintio Vitier, *Jorge Mañach y nuestra poesía*, en « Diario de la Marina », 26 y 30 de octubre 1949.

insuficiencias toscas de lo inmediato para avizorarnos las cúpulas de los nuevos actos nacientes »²⁶. Falta en este importante número la colaboración de Jiménez que Lezama había pedido en carta de febrero del 53, añadiendo palabras que confirman su devoción al poeta andaluz: « A través de los años he procurado mantener la fidelidad a mi vocación, a mi trabajo, de esa manera yo creo que sigo ganando la dignidad que fue para mí haberlo conocido. Y siempre en la marcha de mi trabajo pienso en usted, en lo necesario de su compañía y en su esencial compañía poética. Sé que la mejor manera de estar a su lado es que a su lado pongamos nuestro trabajo »²⁷.

Quizá por esta fidelidad se rompe la amistad con José Rodríguez Feo. En el n° 34 de 1953 « Orígenes » publica un artículo de Jiménez contra Cernuda y Aleixandre²⁸, en parte respondiendo al *Retrato de poeta* que Cernuda había publicado en el número anterior, en el cual acusaba a Juan Ramón de frialdad y de vivir a espaldas de su mujer. Rodríguez Feo se indigna, alega que el artículo se publicó mientras él estaba en Madrid, amenaza con quedarse con la revista. Lezama se vio obligado a contárselo todo a Juan Ramón, agregando: « En cuanto a quedarse con la revista, le negaba toda autoridad para ello pues « Orígenes », como usted sabe, no es tan sólo una revista paga por ese señor sino un movimiento de poesía y cultura, que desde hace años agrupa a escritores nuestros y extranjeros »²⁹.

Los números 35 y 36 salen en doble edición, una verdadera afrenta para Lezama que la comenta, en privado, con Juan Ramón: « ¿Ha llegado a usted un « Orígenes » apócrifo, sacado por José Rodríguez Feo, del que le hablaba en mi última carta? Los habaneros se han reído de la sombra de ese « Orígenes », recuerdo lejano y falso del verdadero « Orígenes ». Tenemos que luchar contra los zorriones y zorritos de aquí y allá. Contra la confusión, la locura y la mentecatería. Todo este guirigay ha engendrado tan divertidas actitudes que espero algún día conversar con usted para que conozca el laberinto con todos sus puntos giratorios »³⁰.

²⁶ (José Lezama Lima), *Secularidad de Martí*, en « Orígenes », Año 10, n. 33, 1953, pp. 3-4.

²⁷ José Lezama Lima, *Cartas*, cit., p. 59.

²⁸ Juan Ramón Jiménez, *Crítica Paralela*, en « Orígenes », Año 10, n. 34, pp. 3-14. J.R.J. había mandado el polémico artículo para el número dedicado a Martí, pero Lezama prefirió atrasar la publicación.

²⁹ José Lezama Lima, *Cartas*, cit., p. 61.

³⁰ *Ibidem*, p. 65.

En el n° 35, correspondiente al X° aniversario de la Revista, Lezama da cuenta de lo sucedido con sobrias palabras. Más indignadas suenan las que dirige a un alto funcionario del gobierno de Batista, Guillermo de Zéndegui, que le ha propuesto subsidiar la revista: « Si andamos diez años con vuestra indiferencia, no nos regalen ahora, se lo suplicamos, el fruto fétido de su admiración. Les damos las gracias, pero preferimos decisivamente vuestra indiferencia »³¹.

A parte el grupo de fidelísimos constituido por Eliseo Diego, Fina García Marruz, Angel Gaztelu, Lorenzo García Vega, Julián Orbón Octavio Smith y Cintio Vitier, que integran el nuevo Consejo de Colaboración, hay casos de incertidumbre: Mariano Rodríguez ofrece el dibujo de la portada del n° 35 de Rodríguez Feo y Fayad Jamís, que había firmado la del 35 de Lezama pasa, con el n° 36, a la parte adversa. Vicente Aleixandre, casi en desagravio, abre el « Orígenes » apócrifo en el cual aparece también María Zambrano³². Lezama prosigue por cuatro números más, pero en 1956 cesan las publicaciones por razones económicas, mientras Rodríguez Feo, renunciando a la reivindicación un poco grotesca de los dos « Orígenes », funda su agresivo « Ciclón », desplazando la poesía que había sido el mito fundador de los origenistas, a un segundo término, para reemplazarla con intereses hacia Kafka, el psicoanálisis, lo absurdo, Sade.

Después de trece años de trabajo constante, « Orígenes » cierra con un activo de cuarenta números y 23 libros publicados. En la última entrega María Zambrano escribe palabras reveladoras sobre la cultura de la isla: « Si el saber fuese lo adecuado a la condición humana, el hombre hubiera podido permanecer en las culturas de sabidurías, en algunas de las cuales se supo mucho de lo que ahora descubrimos, mucho quizá de lo que está al descubrirse. Mas si el saber es el imán del pensamiento, una vez logrado se acumula y se alza como pasado frente al hombre. Mientras que el pensar es acción, insustituible acción, en la que se revela la esencia de la condición humana; descubrir la ignorancia rescatando su libertad. Y solo así se abre el futuro »³³.

³¹ *Diez Años en Orígenes. Advertencia*, en « Orígenes », Año 11, n. 35, 1954, pp. 65-66.

³² En febrero de 1955, Lezama le escribe a María Zambrano: « Sigo haciendo el « Orígenes » legítimo, verídico, el tuyo, en que siempre nos acompañaste. Lei tu carta muy noble a Julián Orbón, sobre tu actitud en lo de « Orígenes ». Por todo ello, las gracias » en José Lezama Lima, *Cartas*, cit., p. 73.

³³ María Zambrano, *Dos fragmentos acerca del pensar*, en « Orígenes », Año 13, n. 40, 1956, pp. 3-6.

« Orígenes » fue una aventura que marcó indeleblemente a muchos de los colaboradores, porque, con sus momentos buenos o malos, había constituido una experiencia irreplicable individual y colectiva.

« El Ceremonial de « Orígenes » — explica Lezama — se desplegaba en varias direcciones concurrentes. Era su primera forma el ceremonial litúrgico (bodas, bautismos y santos). Después hablaríamos del ceremonial de la amistad. Eran las veces que nos reuníamos entorno al Padre Gaztelu en la pequeña Iglesia de Bauta, exornada con pinturas y vitrales de Portocarrero y de Mariano. Otro era el ceremonial de la conversación, que mantenía avivados los comentarios y las noticias literarias. Y nos ejercitaba en el diálogo. La gracia grave, española y cubana de Julián Orbón, ponía entre el júbilo de todos nosotros como coro, el comentario musical que cerraba un momento de la conversación para iniciar nuevos temas interminables »³⁴.

Las mismas imágenes evocadas por Lezama aparecen en dos libros paralelos — y por eso mismo destinados a no encontrarse nunca — escritos por dos de los más fieles origenistas poco después de la muerte de Lezama. Lorenzo García Vega, obsesionado, al parecer, por el rostro del reverso, recuerda los días de Bauta con estas palabras: « Allí, pues, íbamos los origenistas en algunas ocasiones, a comer con el cura. Y estaba la visita a la Iglesia y estaba el músico Julián Orbón tocando en el piano a Manuel de Falla, y estaban nuestras conversaciones frente a aquel paisaje de postal de provincia (...). Pero, precisamente en aquel lugar donde éramos un grupo, se mostraba claramente — no lo comprendimos entonces —, todo el reverso que nuestra actitud implicaba, y todo el costreñimiento que pesaba sobre nosotros »³⁵, y más adelante concluye: « Pues confieso que mantengo mi rencor hacia Lezama ». (p. 282).

Cintio Vitier evoca las ceremonias en Bauta en un bello capítulo de su *De Peña Pobre*, donde le da vida a la vieja y conocida foto que representa al grupo sentado en la mesa del padre Gaztelu; sus palabras aclaran, quizás, el porqué del rencor en gente como García Vega:

³⁴ José Lezama Lima, *Un día del ceremonial*, en « Poesía », n. 10, Madrid, Invierno 1980-81, pp. 97-101, ahora también en: José Lezama Lima, *Imagen y posibilidad*, Selec., prólogo y notas por Ciro Bianchi Ross, La Habana 1981, pp. 40-50. Todo el artículo es muy importante: escrito en abril del 73, al parecer a petición de Luis Rogelio Noguera, está dedicado al recuerdo del grupo y sobre todo a la importancia que significó para los origenistas la publicación de *En la calzada de Jesús del Monte* de Eliseo Diego.

³⁵ Lorenzo García Vega, *Los años de Orígenes*, Monte Avila editores, Caracas 1978, p. 282.

« De estas bruscas confrontaciones con los más jóvenes no siempre se había derivado buenas consecuencias. Aunque todos apetecían la corralidad de aquellos encuentros, todos eran solitarios y tímidos en carne viva; salvo la hermana mayor, la única no ligada a las letras. El Maestro, acostumbrado a vivir en la hostilidad, soltaba a destiempo los resortes de su propia soledad y timidez, destruía con perfecta inocencia un artilugio finamente urdido por la neurosis defensiva, echaba sal en una llaga que desconocía, incursionaba sin la menor precaución en terrenos minados, y de pronto recibía entrecortadas ráfagas o explosiones silenciosas que no creía merecer »³⁶.

Sin embargo, Lezama sabía salvar las incomprensiones: para él la amistad era demasiado importante para ponerla en peligro por razones de susceptibilidad. En una ocasión le escribió a Cintio: « Si hay de mi parte destemplanza o desacorde, si esto le enarca una actitud protestante, creo que esa acedia o sequedad en nuestra amistad podrá desaparecer aumentando esa corriente mayor de poesía que debe circular entre nosotros ... »³⁷.

Con un traslado literario Cintio hace que, precisamente en Bauta, Lezama pronuncie unas palabras, recogidas luego en *Un día del ceremonial*, que adquieren así valor de profecía: « Nosotros no nos damos cuenta, pero tendrán que pasar muchos años, para que en este país vuelva a surgir un grupo como el nuestro ... Cuando algún día alguien pregunte por nuestro secreto, ¿qué podremos decirle? La soledad, la adolescencia ... la decisiva influencia maternal ... todo eso que se traducía en delicadeza y como en la espera y conjuro de un azar favorable .. Si añadimos la amistad como un misterio y una decisiva fuerza aglutinante, se irá aclarando el secreto ... Y el hecho muy importante también de contentarnos con poco en el orden económico, un innato rechazo de las apetencias sombrías o de la ocupación de posiciones, en un momento en que la vida nacional ha sido precisamente todo lo contrario, la más incontestable búsqueda de lo cercano y satisfecho ... Aquellas páginas, aquellos pequeños cuadernos, serán buscados al paso del tiempo como símbolos de salvación, como una de las pocas cosas que perdurarán de una época en que la ruina y la desintegración avanzan con un furor indetenible »³⁸.

Alessandra Riccio

³⁶ Cintio Vitier, *De Peña Pobre*, cit. p. 120.

³⁷ Ibidem, p. 121.

³⁸ Ibidem, p. 122.

VERBUM (Junio-noviembre 1937)

Organo Oficial de la Asociación Nacional de Estudiantes de Derecho.

Director: René Villarnovo

Secretario: José Lezama Lima

Consejo de redacción: Manuel Lozano Pino, Manuel Menéndez Massana Felipe de Pazos, Antonio Martínez Bello, Guy Pérez Cisneros.

Nota: en el nº 2 Antonio S. de Bustamante y Montoro integra el Consejo de Dirección y en el nº 3 Guy Pérez Cisneros deja su colaboración.

nº 1 - Junio 1937.

Inicial, p. 1-2

Juan Ramón Jiménez, *Brazo Español*, p. 3-8

José Lezama Lima, *El secreto de Garcilaso*, p. 9-41

Julien Brenda, *Juventud de un intelectual puro*, p. 42-55

Guy Pérez Cisneros, *Presencia de 8 pintores*, p. 56-57

NOTAS:

Guy Pérez Cisneros, *David caricaturista*, p. 68-70

José Lezama Lima, *Fundación de un estudio libre de pintura y escultura*, p. 70-71

nº 2 - julio-agosto 1937.

Juan Ramón Jiménez, *Límites del progreso* (nota), p. 3-11

Julia Rodríguez Toméu, *Reloj de arena, Cachumbambé, Reflexión*, p. 12-13

Emilio Ballagas, *Soneto sin palabras*, p. 14

Gastón Baquero, *Color en duelo, Pasión bajo el techo del mundo*, p. 15-16

Eugenio Florit, *La única, El cisne herido, Retrato, Preludio, Cuatro canciones en la noche, La señal*, p. 16-23

Angel Gaztelu, *Fray Luis de León, S. Juan de la Cruz, Romance en la bahía de La Habana*, p. 24-28

José Lezama Lima, *Muerte de Narciso*, p. 29-34

Antonio Martínez Bello, *Oración metafísica*, p. 35-37.

René Portocarrero, *Distante voz y signo*, p. 30-45

(Emilio Fernández Camus), *Hacia una nueva conciencia histórica*, p. 46-57

NOTAS:

Guy Pérez Cisneros, «*Green pastures*» (*El paraíso negro*), p. 58-60

Víctor Amat Osorio, *Curso de legislación hipotecaria*, primera parte, Manuel Dorta Duque, p. 61-62

nº 3 - noviembre 1937.

Eugenio d'Ors, *Epístola a Pablo Picasso*, tr. del francés de G. P. Cisneros, p. 3-10

Emilio Fernández Camus, *Hacia una nueva conciencia histórica*, p. 11-17

Justo Rodríguez Santos, *Muerta en Mayo, Narciso, Lucha, Ansia de estatua, Sin ruido, El sueño, Baranda, Final, Lejos de mí dormida*, p. 18-29

Paul Claudel, *Descartes*, p. 29-32

Luis Amado Blanco, *Aprendiendo a ensayar*, p. 33-43

NOTAS:

Oposiciones y opositores, p. 43-44

Mario Carreño, *Bodegones*, ilus. p. 43-45

Ramón Guirao, *Mario Carreño en México*, p. 45-46

Víctor Amat Osorio, *Hacia una nueva idea del derecho*, p. 47-48

Angel Gaztelu, *Muerte de Narciso, rauda cetrería de metáforas*, p. 49-52

Gastón Baquero, *Poemas póstumos de Federico García Lorca*, p. 53-56

Federico García Lorca, *Ribera, 1910, Aire de amor*, p. 54-55

José Lezama Lima, *Gracia eficaz de Juan Ramón, y su visita a nuestra poesía*, p. 56-64.

ESPUELA DE PLATA

(ago/sep. 1939 - agosto 1941)

Dirigen: José Lezama Lima, Guy Pérez Cisneros, Mariano Rodríguez

Aconsejan: Jorge Arche, José Ardévol, Gastón Baquero, Alfredo Lozano, René Portocarrero, Justo Rodríguez Santos y Cynthio (sic) Vitier.

Nota: Sucesivamente se integran Manuel Altolaguirre, Eugenio Florit y Amelia Peláez (B), luego Virgilio Piñera (E-F) y Angel Gaztelu, pero en la última entrega (H) el Padre Gaztelu pasa a la dirección y en el consejo quedan solamente Arche, Ardévol, Lozano, Peláez, Portocarrero y Piñera.

A - agosto/septiembre 1939.

Razón que sea, p. 1René Portocarrero, *Viñeta*, ilustr., p. 1Mariano Brull, *Le Muguet, Romance de piedra y viento*, p. 2José Lezama Lima, *Doctrinal de la anémona*, p. 3-4Angel Gaztelu, *Sobre un poema de Lactancio Firminiano*, p. 4-6Lactancio Firminiano, *Carmen de Pascua*, trad. A.G., p. 6-7Cynthio Vitier, *Soledad, Influida voz*, p. 8Justo Rodríguez Santos, *Mar*, p. 8Concha Méndez, *Ausencia*, p. 8Mariano Rodríguez, *Pintura 1939*, lámina fuera de textoJosé Ardévol, *Agua clara en el caracol del oído*, p. 9-10Guy Pérez Cisneros, *Sexo, símbolo y paisaje (a propósito de Mariano)*, p. 11-13Manuel Altolaguirre, *Noticia sobre Miguel Hernández*, p. 13-14Gastón Baquero, *Antonio Machado y lo barroco*, p. 14-16.

B - octubre/noviembre 1939

Percy Shelly, *De poesía*, p. (1-2)Manuel Altolaguirre, *Eternidad*, p. (2)Jules Supervielle, *Plegaria al desconocido*, trad. J.L.L., p. (3-4)Luis Cernuda, *Prólogo de Resaca en Sansueña*, p. (5)Ramón Guirao, *El tigre, el mono y la venado (fábula lucumí)*, p. (5-6)José Lezama Lima, *Suma de secretos*, p. (7-8)René Portocarrero, *Dibujo*, lámina fuera de textoCrisipo, *Tratado de Egemonikón (280-206 a.c.)*, trad. G.P.C., p. (9-13)Angel Gaztelu, *Soneto*, p. (13)Virgilio Piñera, *Amor*, p. (13)Guy Pérez Cisneros, *La pintura de Cézanne*, p. (14-15)(José) Rubia Barcia, *Recuerdo de don Ramón María del Valle Inclán*, p. (16)

C y D - diciembre 1939/enero, febrero, marzo 1940

Homenaje a Juan Ramón Jiménez, p. (1-2)Juan Ramón Jiménez, *La luz del mundo en la vida*, p. (3), *Canción*, p. 4Manuel Altolaguirre, *Enero 1939*, p. 5Juan Arcos, *Sólo falta morir*, p. 5Mariano Brull, *Scherzo*, p. 6.Paul Valery, *La joven Parca*, Versión de Mariano Brull, p. 6-7Emilio Ballagas, *Playa*, p. 7Alberto Baeza Flores, *Las islas cambian manos*, p. 8Gastón Baquero, *Soneto, Poema*, p. 9, *Para una biografía de la Primavera*, p. 10-12Marcos Fingerit, *Me ciñes como un mar*, p. 12Eugenio Florit, *Retrato interior, Momento de cielo*, p. 12-14Angel Gaztelu, *Soneto, Soneto, Siento ahora golpes de agua en mi frente*, p. 14-16Ramón Guirao, *Soledad*, p. 16-17Alfredo Lozano, *Dibujo*, lámina fuera de textoJosé Lezama Lima, *Noche insular: jardines invisibles*, p. 17-20Concha Méndez, *Dejadme, Cabellos de ceniza, Qué duelo, Extraño corazón*, p. 20-21Virgilio Piñera, *Poesía, La hoja, Espada, Composición nº 1, Composición nº 2, La gracia, Tránsito de la rosa, Nacimiento del mar, Estancia de los cuatro elementos*, p. 22-24Justo Rodríguez Santos, *Laberinto del agua, Romance de cazadores, Elegía, La música de un arpa no nacida, Destierro*, p. 25-27

Cynthio Vitier, *Soneto a la luna, Preludio, Amor*, p. 28
 Walt Whitman, *El trompetero místico*, trad. C. Vitier y E. Diego, p. 29-40
 Mariano Rodríguez, *Viñeta*, portada.

E y F – abril/julio 1940

Ivan Goll, *Jean Sans Terre à Cuba*, texto en francés, p. (1)-2
 Paul Valery, *Prefacio a los poemas de Mariano Brull*, p. 3
 Mariano Brull, *Rose-Armide*, Trad. Matilde Pomés y E. Vandercammen, p. 4
 Aristides Fernández, *El borracho, La mano*, p. 5-8
 Eduardo González Lanuza, *6 cantares*, p. 9
 Thomas Sterns Eliot, *Los hombres huecos; una monedita para el viejo*, trad. Gastón Baquero, p. 10-12
 Gaston Bachelard, *El bestiario de Lautréamont*, trad. G.P.C., p. 13-17
 Antonio Quevedo, *Teatro de Clavecin*, p. 18-20
 Virgilio Piñera, *Poesía y crimen*, p. 20-22
 James Joyce, *Proteo*, trad. Oscar R. Felú, (capítulo de *Ulises*). p. 22-27
 Amelia Peláez del Casal, *Dibujo*, lámina fuera de texto
 Ernesto González Puig, *Viñeta*, portada.

G – febrero 1941

Jorge Guillén, *Con nieve o sin nieve*, p. (1)-2
 James Joyce, *Proteo*, trad. O. R. Felú, p. 3-7
 Angel Gaztelu, *Soy como un árbol*, p. 8-9
 José Lezama Lima, *El patio morado*, p. 10-15
 Gastón Baquero, *Soneto a la rosa, Ifigenia en Aulide*, p. 16
 Enrique Labrador Ruiz, *Petruschka*, p. 17-19
 Virgilio Piñera, *Invención, Icaro y el sol*, p. 20-22
 Ramón Guirao, *Vida de niño*, p. 22-25
 René Portocarrero, *Viñeta*, portada.

H – agosto 1941

Nota de recorrido, p. 1
 Pedro Salinas, *Preguntas en el aire*, p. 2
 María Zambrano, *Franz Kafka, mártir de la miseria humana*, p. 3-8

Eugenio Florit, *Preguntas a Dafne*, p. 9
 Oscar Rodríguez Felú, *Soneto*, p. 9
 José Ferrater Mora, *Razón y verdad*, p. 10-12
 Jorge Arche, *Retrato de Portocarrero*, lámina fuera de texto
 René Portocarrero, *Dibujo*, lámina fuera de texto
 José Lezama Lima, *Queda de ceniza*, p. 13-15
 Virgilio Piñera, *Dos poetas, dos modos de la poesía*, p. 16-19
 Louis Mc Neice, *En aquellas islas*, p. 20-21
 Guy Pérez Cisneros, *Enlaces de líneas en René Portocarrero*, p. 23-24
 Mariano Rodríguez, *Viñeta*, portada.

CLAVILEÑO

(agosto 1942/enero-febrero 1943)

Cuaderno mensual de poesía.

Editan: Gastón Baquero, Cintio Vitier, Emilio Ballagas, Eliseo de Diego, Justo Rodríguez Santos, Luis Ortega Sierra, Fina García Marruz, Bella García Marruz, Ernesto González Puig. Dibujos de René Portocarrero y Felipe Orlando.

Nota: a partir del nº 2 desaparecen los nombres de Fina y Bella García Marruz; en el último número (6-7) los editores quedan reducidos a: Gastón Baquero, Cintio Vitier, Eliseo de Diego, Luis Ortega Sierra. Dibujos de René Portocarrero y Felipe Orlando.

nº 1 – agosto 1942

Giraldus Cambrensis, *La isla, leyenda irlandés*, Trad. E. Diego, p. (1)
 Emilio Ballagas, *Soneto de la flor*, p. (2)
 Justo Rodríguez Santos, *Soneto*, p. (2)
 Angel Gaztelu, *Parábola de la palabra y los cuatro elementos*, p. (3)
 Gastón Baquero, *Soneto*, p. (3)
 Jorge Santayana, *En la muerte de un metafísico*, Vers. C.V., p. (4)

Jorge Santayana, *Tras las grises viglias*, Vers. G. Baquero, p. (4)

Eliseo Diego, *Boabdil*, p. (5)

Ramón Zambrana, *La palma*, ilus., p. (6)

Virgilio Piñera, *Sonetos oscuros*, p. (7)

Pablo Picasso, *Pintura*, p. (8), ilus.

Cintio Vitier, *Por este Picasso*, p. (8)

Felipe Orlando, *Dibujos*

René Portocarrero, *Dibujos*.

Suplemento:

Emilio Ballagas, *La herencia viva de Tagore*, con una ilustración de J. M. Rosendo.

nº 2 - septiembre 1942

Miguel de Cervantes, *Del viaje de Clavileño*, p. (1)

Cintio Vitier, *Palabras perdidas*, Nocturno, p. (2)

José Barbeño, *Soneto*, p. (3)

Octavio Smith, *Soneto*, p. (3)

Charles Pierre Peguy, *El niño que se duerme*, Trad. G. B., p. (4-5)

Julia Pérez Montes de Oca, *Al campo*, p. (6)

Justo Rodríguez Santos, *Se oye fluir la noche*, p. (7)

Eliseo Diego, *Felipe IIº*, p. (8)

Felipe Orlando, *Dibujos*

René Portocarrero, *Dibujos*.

nº 3 - Octubre 1942

Fray Andrés de Jesús María, *Recuerdos de San Juan de la Cruz*, p. (1)

Mariano Brull, *La durmiente*, p. (2)

Emilio Ballagas, *Invitación a la muerte*, p. (2)

Thomas Sterns Eliot, *Fragmentos de «La Roca»*, trad. G. Baquero, p. (3)

Paul Eluard, *Poemas*, Trad. G. Baquero, G. P. Cisneros, A. Baeza, p. (4-5)

Stephane Mallarmé, *Aparición, Brisa marina*, trad. A. Reyes, p. (6)

Manuel Altolaguirre, *Poemas*, p. (7)

Concha Méndez, *Poemas*, p. (7)

Virgilio Piñera, *De la contemplación*, p. (8)

René Portocarrero, *Dibujos*.

nº 4/5 - Noviembre y diciembre 1942

San Agustín, *Creación y eternidad*, p. (1)

Gonzalo de Berceo, *Anunciación y nacimiento*, p. (2)

S. Juan de la Cruz, *De como la fe es noche oscura para el alma*, p. (3)

Rainer Maria Rilke, *Primera elegía de Duino*, trad. I. Pino Saavedra, p. (4-5)

Eugenio Florit, *Seguro pensamiento*, p. (6)

Emilio Ballagas, *El que encuentra una flor*, p. (6-7)

Octavio Smith, *La pregunta de San Pedro (¿Quo vadis, domine?)*, p. (7)

Justo Rodríguez Santos, *Estancias a la poesía*, p. (8-9)

San Juan de la Cruz, *Aviso espiritual*, p. (9)

César Vallejo, *Palmas y guitarra, Sermón sobre la muerte*, p. (10-11)

Cintio Vitier, *Sonetos a César Vallejo, Himno*, p. (12-13)

Virgilio Piñera, *Seca lamentación*, p. (12)

Gastón Baquero, *Testamento del pez*, p. (14-15)

Martin Heidegger, *Holderlin y la esencia de la poesía*, p. (16)

Felipe Orlando, *Dibujos*

René Portocarrero, *Dibujos*.

nº 6/7 - enero/febrero 1943

Juan Pérez de Moya, *De la amistad, de la paz y tres gracias* p. (1) *De Voluptia y Angerona*, p. (1)

Gastón Baquero, *Poesía y Persona*, p. (2)

Virgilio Piñera, *La destrucción del danzante*, p. (3-5)

Hilda Aldington (Doolittle), *Las islas*, Versión G. Baquero, p. (6-7)

Paul Claudel, *San José, Santa Escolástica*, Versión C. Vitier, p. (8-9)

Baltasar Gracián, *La vara de medir*, p. (9)

Horacio, *Vive y... déjame vivir*, p. (10-11)

Gilbert Keith Chesterton, *Defensa de la humildad*, p. (12)

Felipe Orlando, *Dibujos*

René Portocarrero, *Dibujos*.

POETA

(noviembre 1942 - mayo 1943)

Director: Virgilio Piñera

nº 1 - nov. 1942

- (Virgilio Piñera) El Director, *Terribilia meditans*, p. (1)
 Adolfo Fernández Obieta, *Canto IV*, p. (2)
 María Zambrano, *Apuntes sobre el tiempo y la poesía*, p. (3)
Hommage à Mallarmé, Tr. Charles Standerwell al francés, contiene: *Les guitares du ciel*, por Gastón Baquero; *Sonnet*, por Angelo Gaztelu; *Ah! puisses tu-t'échapper*, por J. Lezama Lima; *Elegie lente*, por Virgilio Piñera; *Venus*, por Cintio Vitier
 Gastón Baquero, *Los enemigos del poeta*, p. (5)
 Paul Valery, *El amateur de poemas*, Tr. Virgilio Piñera, p. (6)
 Virgilio Piñera, *Erística sobre Valery*, p. (7)
 Virgilio Piñera, *Noticias para Ulises*, p. (8)
 Gastón Baquero, *Stendhal a la puerta del siglo*, p. (8)

nº 2 - may. 1943

- (Virgilio Piñera) El Director, *Terribilia meditans*, p. (1)
Encuesta para las esfinges, Respuestas de: Roger Caillois, Charles Stonehill, María Zambrano, p. (2)
 Nicolás Calás, *Oración y poesía*, p. (3)
 Aimé Césaire, *Conquista del alba*, Tr. V. Piñera, p. (4-6)
 Cintio Vitier, *De poesía*, p. (7)
 Virgilio Piñera, *Los desastres*, p. (8)

NADIE PARECIA

(septiembre 1942 - marzo 1944)

Cuaderno de lo bello con Dios

Dirigen: pbro. Angel Gaztelu
José Lezama Lima

nº 1 - sep. 1942

- Mariano Rodríguez, *Viñeta*, illus., p. (1)
 San Juan de la Cruz, (*Versos*), p. (1)
 Los Directores, *Noche dichosa*, p. (1)
 Angel Gaztelu, *Nocturno marino*, p. (2-3)
 José Lezama Lima, *Rapsodia para el mulo*, p. (3-6)
 Luis Antonio Ladra, *Callada fronda*, p. (7)
 Alfredo Lozano, *Escultura, yeso directo*, p. (8), illus.

nº 2 - oct. 1942

- Mariano Rodríguez, *Viñeta*, illus., p. (1)
 Pedro Calderón de la Barca, (*Versos*), p. (1)
 Los Directores, *Censuras fabulosas*, p. (1)
 Juan Ramón Jiménez, *El pájaro amigo*, p. (2)
 Angel Gaztelu, *El canto*, p. (3)
 Eloisa Lezama Lima, *Escaleras*, p. (4-5)
 Bernardo Clariana, *A.N.B., Oración*, p. (6)
 Martín Sarmiento, *Demostración crítico-apologética*, ESPIGA ALTA DE SIEMPRE, Fragmento del libro del mismo nombre. p. (8)

nº 3 - nov. 1942

- Mariano Rodríguez, *Viñeta*, illus., p. (1)
 Bernardo Soto de Rojas, (*Versos*), p. (1)
 Los Directores, *La sustancia adherente*, p. (1)
 Alfred de Vigny, *La hermana de los ángeles*, p. (2-3)
 Efraín Tomás Bo, *Poema*, p. (4)
 Luis Zapata, *Miscelánea*, ESPIGA ALTA DE SIEMPRE, *La picara Justina*, p. (5)
 José Lezama Lima, *A la frialdad*, p. (6-7)
 Amelia Peláez del Casal, *Guache*, illus., p. (8)

nº 4 - dic. 1942

- Mariano Rodríguez, *Viñeta*, illus., p. (1)
 Fray José de Sigüenza, (*Versos*), p. (1)
 Los Directores, *Pifanos, epifanía, cabritos*, p. (1)
 Pico de la Mirandola, *Muy pía oración*, Tr. del latín A.G., p. (2)
 Angel Gaztelu, *Nocturno de las espigas*, p. (3)
 Luis Antonio Ladra, *Para el adolescente muerto*, p. (3-5)
La poesía y los ingleses, ESPIGA ALTA DE SIEMPRE, p. (5-8); Philip Sidney, *Apologie for poetrie*; Charles Lamb, *On Shakespeare*; Percy B. Shelley, *A Defence of Poetry*; Leigh Hunt, *Realities of Imagination*; William Wordsworth, *Appendix to Lirical Ballads*; Samuel T. Coleridge, *On Poetry and Art*.

nº 5 - ene. 1943

- René Portocarreno, *Viñeta*, illus., p. (1)
 Jorge Luis Borges, (*Versos*), p. (1)
 Los Directores, *Peso del sabor*, p. (1)
 Ignacio Biain Moyna, *Ascética de San Juan de la Cruz*, p. (2-4)
 Eugenio Florit, *Extraña luz, Respuesta*, p. (4)
 José Lezama Lima, *Sacra, católica majestad*, p. (5-7)
 William Butler Yeats, *The Oxford book of english verse*, Tr. de J. L. Lima, *OJO FIJO DE HOY*, p. (7)
 René Portocarrero, *Catedral* (punta de pincel), illus. p. (8)

nº 6 - feb. 1943

- René Portocarrero, *Viñeta*, illus., p. (1)
 Alfonso Reyes, (*Versos*), p. (1)
 (Los Directores) *Muerte del tiempo*, p. (1)
 Jorge Guillén, *Romancillos castellanos*, p. (2-3)
 Hoffman R. Hays, *A un aviador norteamericano*, Tr. E. Florit, p. (4)
 Manuel Altolaguirre, *Niño en el campo*, illus. de Mariano p. (5)
 Alberto Baeza Flores, *Mayo con tu voz*, p. (5)
 Angel Gaztelu, *San Juan de la Cruz en su noche*, p. (6-7)
 Mario Carreño, *Oleo*, illus., p. (8)

nº 7 - mar./abr. 1943

- René Portocarrero, *Viñeta*, illus., p. (1)
 Juan Ramón Jiménez, (*Versos*), p. (1)
 (Los Directores) *Procesión*, p. (1)
 Décimo Magno Ausonio, *Las rosas*, Tr. del latín B. Clariana, p. (2-3)
 René Portocarrero, *Notas*, p. (3-5)
 José Lezama Lima, *Portocarrero y su Eudemonismo Teológico*, p. (5-8)
 Juan Arcos, *El ojo de ayer*, p. (9)
 Luis Antonio Ladra, *Canción, Unica muerte*, p. (10)
 Salvador J. Polo de Medina, *Academias del Jardín*, ESPIGA ALTA DE SIEMPRE, p. (11)
 Marcel Proust, *Retratos de pintores*, Tr. de J.L.L., p. (12)

nº 8 - ago. 1943

- Mariano Rodríguez, *Viñeta*, illus., (1)
 Maurice Scève, (*Versos*), p. (1)
 (Los Directores), *Tangencias*, p. (1)
 Thierry Maulnier, *Maurice Scève*, Tr. de J.L.L., p. (2)
 Juan Ramón Jiménez, *Volcán errante*, p. (3)
 José Moreno Villa, *La dosis marina*, p. (4-5)
 Luis Antonio Ladra, *Poesía en José Lezama Lima*, p. (5-7)
 Adolfo de Obieta, *Empozamiento*, p. (8); *Monótono de lluvia*, p. (9)
 Adolfo de Obieta, *No un olvido sino un no fue*, p. (9)
 Adolfo de Obieta, *Sobrevivientes no haya*, p. (9)
 George Meredith, *The egoist*, Tr. Orlando Alvarez, ESPIGA ALTA DE SIEMPRE, p. (10-11)
 Bernardo Clariana, *De « Los sonetos de nieve »*, p. (11)
 Angel Gaztelu, *Signo*, p. (12)

nº 9 - nov. 1943

- René Portocarrero, *Viñeta*, illus., p. (1)
 Francisco de Aldana, (*Versos*), p. (1)
 (Los Directores), *Extasis de la sustancia destruida*, p. (1)
 Saint Simon, *El jardinero católico Le Notre*, ESPIGA ALTA DE SIEMPRE, p. (2), Tr. de J.L.L.
 José Moreno Villa, *La dosis marina*, (concluye), p. (3-4)

- José Lezama Lima, *Los ojos del Río Tinto*, p. (5-7)
 San Bernardo de Clairvaux, *El amor, la gracia y el libre albedrío*, Nota y Selec. Efraín Tomás Bo, p. (8-9)
 Wladimir Weidle, *Las abejas d'Aristée*, Tr. J.L.L., p. (10-11),
 OJO FIJO DE HOY
 Juan Arcos, *Poemas; Regreso*, p. (12)

nº 10 – mar. 1944

- Mariano Rodríguez, *Viñeta*, ilustr., p. (1)
 Francisco de Quevedo, (*Versos*), p. (1)
 (Los Directores), *Resistencia*, p. (1)
 TRES COSAS Y TRES METODOS, p. (2): José Ortega y Gasset, *Las iguanas*; Nietzsche, *El titiritero*; Marco Polo *El zapatero tuerto*
 Alfonso Reyes, *Pesadilla, Tentativa de lluvia, Muchacha con un loro en el hombro*, p. (3)
 Vicente Barbieri, *Encantamiento de las vihuelas*, p. (4)
 Angel Gaztelu, *Parábola*, p. (5)
 Alfredo Lozano, *De la escultura*, p. (6-8)
 Parker Tyler, *La ilustración poética*, p. (8-11)
 Tr. José Rodríguez Feo
 Bernardo Clariana, *Las elegías puras*, p. (11)
 Roberto Altmann, *Leyenda del gato gigante*, óleo, ilustr., p. (12)

ORIGENES

(primavera 1944 – primavera 1956)

Revista de Arte y Literatura.

Editores: José Lezama Lima, Mariano Rodríguez, Alfredo Lozano y José Rodríguez Feo.

Nota: En la Primavera de 1945 los editores quedan reducidos a José Lezama Lima y José Rodríguez Feo.

En 1954, con el volumen 35 del año XI, aparece sólo el nombre de Lezama Lima como director, coadiuvado por un Consejo de Colaboración integrado por: Eliseo Diego, Fina García Marruz, Angel Gaztelu, Lorenzo García Vega, Julián Orbón, Octavio Smith, Cintio Vitier.

Año 1 – nº 1, primavera 1944

- Orígenes*, p. 5-7
 Angel Gaztelu, *Tiempos del jardín*, p. 8
 Gastón Baquero, *Canta la alondra en la puerta del cielo*, p. 9-11
 José Lezama Lima, *Juego de las decapitaciones*, p. 12-13
 Cintio Vitier, *Esfinge fugaz*, p. 24-25
 Luis Antonio Ladra, *Nocturnos*, p. 26-27
 Aníbal Rodríguez, *Notas para una fundamentación de la alegría*, p. 28-34
 José Rodríguez Feo, *George Santayana: crítico de una cultura*, p. 35-(38)
 NOTAS:
 Guy Pérez Cisneros, *Exposiciones: Lo atlántico en Portocarrero*, p. 39-40; *Diago*, p. 40-41
 Eduardo Valdés Santo Tomás, *Música: XI concierto ordinario de la orquesta filarmónica*, p. 41
 Sweeney James Johnson, *Especie de actualidad: una entrevista con Marc Chagall*, trad. J. R. Feo, p. 41-47
 Mariano Rodríguez, *Portada; Viñetas*, ilustr., p. 38; p. 47; *Oleo*, 1943, ilustr., frente a la p. 25.
 Amelia Peláez del Casal, *Guache*, colec. R. A., ilustr., frente p. 24
 Alfredo Lozano, *Terracota*, 1943, ilustr., entre p. 24-25

Año 1 – nº 2, verano 1944

- Francis Otto Matthiessen, *Los cuartetos de T.S. Eliot*, Tr. J. R. Feo, p. 3-17
 Juan Ramón Jiménez, *Y el árbol*, p. 18
 Jorge Guillén, *Casa con dos patios, Tras la gran sed, Hasta la sombra, La hierba entre las tejas, Un niño y la noche en el campo, Una pared, Anulación de lo peor, Camposanto, Ser, Hija pequeña, Los recuerdos, Sin embargo, El pájaro en la mano*, ilustr. de Mariano, p. 19-25
 Lino Novás Calvo, *Trinquenme bien ahí a ese hombre*, p. 26-30
 Paul Valery, *Extractos del long-book de Monsieur Teste*, Trad. G. P. Cisneros, SOPLADO EN LAS DOS OREJAS, p. 31-37

NOTAS:

- Aníbal Rodríguez, *Especie de actualidad: el centenario de Nietzsche*, p. 38-41
 Serafín Pro, *Música: Orquesta de Cámara de La Habana (LXII concierto)* p. 41-43
 Oscar G. Hurtado, *Escultura: Seis escultores*, p. 43-45
 Alfredo Lozano, *Portada*
 Roberto Diago, *Dibujo*, 1944, ilustr., frente p. 24
 René Portocarrero, *Oleo*, 1944, ilustr. entre p. 24-25
 Bernard Reder, *Escultura*, 1944, ilustr. entre p. 24-25
 Mariano Rodríguez, *Viñetas*, ilustraciones p. 25; p. 30; p. 27.

Año 1 - nº 3, otoño 1944

- María Zambrano, *La metáfora del corazón* (fragmento), p. 3-10
 Theodore Spencer, *Stephen Hero: el manuscrito inédito de «El retrato de una artista adolescente»*, Tr. José Rodríguez Feo, p. 11-21
 William Carlos Williams, *The better world of spring* (en inglés), *El mundo amargo de la primavera*, Tr. de José Rodríguez Feo, p. 22-23
 José Lezama Lima, *Pensamientos en La Habana*, p. 24-30
 Fina García Marruz, *Carta a César Vallejo*, p. 31-33
 Eliseo Diego, *Divertimentos*, p. 34-36
 Giorgio de Chirico, *Sensibilidad, sinceridad, SOPLADO EN EN LAS DOS OREJAS*, p. 37-39

NOTAS:

- Cintio Vitier, «*Las ratas*» - José Blanco, p. 40-43
 José Rodríguez Feo, *La obra de Mariano y su nueva estética*, p. 43-45
 Luis Antonio Ladra, *Alejo Carpentier: Viaje a la semilla*, p. 45-46
 Amelia Peláez del Casal, *Portada*
 Amelia Peláez del Casal, *Tinta*, ilustr., p. 30
 F. I. Acevedo, *Oleo*, ilustr., entre p. 24-25
 Marcelo Pogolotti, *Dibujo*, ilustr., frente p. 24
 Mariano Rodríguez, *Acuarela*, ilustr., entre p. 24-25

Año 1 - nº 4, invierno 1944

- María Rosa Lida, *Dido en la poesía de Chaucer*, p. 3-14
 Pedro Salinas, *Ruiseñor y Radio*, p. 15-16
 Walter Pach, *Problemas del arte americano*, p. 17-20
 José Ardévol, *El virtuosismo*, p. 21-28
 Ramón Guirao, *Espejo de Sueño*, p. 29
 Cintio Vitier, *El niño inmóvil*, p. 30-31
 Alejo Carpentier, *Oficio de tinieblas*, p. 32-38

NOTAS:

- José Lezama Lima, *Montaigne y sus mejores lectores*, p. 39-43
 José Rodríguez Feo, *El pragmatismo del Absurdo y la Humorística de Macedonio Fernández*, p. 43-45
 Robert Altmann, *Alrededor de un dibujo*, p. 45-46
 René Portocarrero, *Portada*
 René Portocarrero, *Viñetas*, ilustr., pp. 14; 28; 31
 Robert Altmann, *Dibujo*, ilustr., frente p. 16

Año 2 - nº 5, primavera 1945

- Harry Levin, *Taine y su influencia en la crítica literaria*, Tr. de José Rodríguez Feo, p. 3-8
 Angel Gaztelu, *Lied, Tarde de pueblo*, p. 9-11
 Eugenio Florit, *Que estás en los cielos*, p. 12-13
 John Malcom Brinnin, *A river* (texto en inglés), p. 14
 John Malcom Brinnin, *Un río*, Tr. José Rodríguez Feo, p. 15
 José Lezama Lima, *X y XX*, p. 16-27
 Paul Eluard, *Poemas*, Tr., Alberto Baeza Flores, p. 28-(30)
 Virgilio Piñera, *Paseo del caballo, Tesis del gabinete azul, Secreto del espía*, p. 31-33
 Eliseo Diego, *El desterrado*, p. 34-46

NOTAS:

- Cintio Vitier, *Virgilio Piñera, Poesía y prosa*, p. 47-50
 Virgilio Piñera, *Samuel Feijóo: «Camarada Celeste»*, poemas, p. 50-51
 Luis Antonio Ladra, *Alfonso Reyes en dos o tres mundos*, p. 51-53
 Wifredo Lam, *Portada*
 Mariano Rodríguez, *Dibujos*, ilustr., pp. 13;30;53.

Año 2 - nº 6, verano 1945

- Jorge Guillén, *Poemas*, p. 3-8
 Katherine Anne Porter, *La tumba*, Tr. Camila Henríquez Ureña, p. 9-14
 José Rodríguez Feo, *Moby Dick y el aislamiento heroico*, p. 15-21
 Aimé Césaire, *Batuc*, Tr. Helena de Lam, p. 22-26
 Elisabeth Bishop, *El primitivo Gregorio Valdés (1879-1939)*, Tr. Jorge Jiménez Rojo, p. 27-32
 Cintio Vitier, *En torno a la poesía de Jorge Luis Borges*, p. 33-42
 Oscar Huitado, *Liras*, p. 43-44
 Octavio Smith, *En primavera, Elegía cuarta*, p. 45-46

NOTAS:

- María Zambrano, *El caso del Coronel Lawrence*, p. 47-51
 José Lezama Lima, *Después de lo raro, la extrañeza*, p. 51-55
 Aníbal Rodríguez, *María Zambrano: el pensamiento vivo de Séneca*, p. 55-60
 Mariano Rodríguez, *Portada*
 Gregorio Valdés, *Oleos*, ilus., p. 32-33
 Gregorio Valdés, *El Parque de la India*, ilus., p. 32-33
 Gregorio Valdés, *Vista de París* (de una tarjeta postal), ilus., (Pertenece a la colección Orson Welles).

Año 2 - nº 7, otoño 1945

- Juan Ramón Jiménez, *Hacia otra desnudez*, p. 3
 Anáís Nin, *Bajo el fanal*, Tr. José Rodríguez Feo, p. 4-8
 Lydia Cabrera, *La virtud del árbol Dágame*, p. 9-12
 María Villar Buceta, *Sonetos*, p. 13-15
 José Lezama Lima, *Sobre Paul Valery*, p. 16-27
 Catulo, *Atys*, Tr. del Latín Bernardo Clariana, p. 28-30
 Emile Noulet, *El caso Nerval*, Tr. J. L. Lima, p. 31-37

NOTAS:

- José Rodríguez Feo, *Los afanes escolares de José A. Portuondo*, p. 38-39
 Lorenzo García Vega, *Julián Marías: Miguel de Unamuno*, p. 39-44
 Víctor Manuel, *Portada*

Año 2 - nº 8, invierno 1945

- Wallace Stevens, *Cuatro Poemas*, trad. O. R. Felú, p. 3-6
 Robert Altmann, *Ornamento y naturaleza muerta en la pintura de Amelia Peláez*, p. 7-14
 Octavio Paz, *Poemas*, p. 15-18
 Fina García Marruz, *La luz del siglo, Un día, una mirada*, p. 19-21
 Eliseo Diego, *Su casa*, p. 22-32
 Allen Tate, *El nuevo provincialismo*, Tr. J. R. Feo, p. 32-40
 Samuel Feijóo, *Certidumbre*, p. 41
 Virgilio Piñera, *El secreto de Kafka*, p. 42-45
El centenario de Quevedo (p. 46-47)
 Amelia Peláez del Casal, *Portada*
 Amelia Peláez del Casal, *Detalles de estudios ornamentales*, p. 24-25
 Amelia Peláez del Casal, *Detalle de una composición*, p. entre 24-25
 Amelia Peláez del Casal, *Detalle de una naturaleza muerta ornamental*, p. entre 24-25
Patio de la casa de Amelia Peláez, p. entre 24-25
Interior de una casa colonial, Matanzas, p. entre 24-25
Mampara cubana, frente p. 24
Reja de la escalera. El Cerro, entre p. 24-25.
 W. Klaasz Heda, *El desayuno* (1631), H. Holbein, *Sta. Isabel*, (1516,) ilust.

Año 3 - nº 9, primavera 1946

- Sain John Perse, *Lluvias*, trad. José Lezama Lima, p. 3-10
 María Zambrano, *Los males sagrados: la envidia*, p. 11-20
 Thomas Sterns Eliot, *East Coker*, Tr. J. Rodríguez Feo, p. 21-27
 Lydia Cabrera, *Jicotea, esta noche fresca ...*, p. 28-31
 Angel Gaztelu, *Suite ecuestre*, p. 32-34
 José Cárdenas Peña, *Sonetos*, p. 35
 Oscar Hurtado, *Sonetos a la ceiba*, p. 36
 José Lezama Lima, *Cangrejos, golondrinas*, p. 37-46
 Roberto Diago, *Portada*.

Año 3 - nº 10, verano 1946

- Juan Ramón Jiménez, *Encuentros y respuestas*, p. 3-6
 Harry Levin, *James Joyce: un epitafio*, Tr. J. R. Feo, p. 7-16
 Cintio Vitier, *Poema*, p. 17-22
 Julián Orbón, *Las tonadillas*, p. 23-28
 Lee Ver Duft, *Poemas*, p. 29-30
 Lorenzo García Vega, *Variaciones*, p. 31-32
 Alberto Baeza Flores, *Habitación final*, p. 33-34
 Rodolfo Tro, *Viajes a Cuba en el siglo XIX*:
 John Howinson, *Las iglesias*, (Capítulo de « Foreign scenes and traveling recreations »), p. 35-36
 Frederika Bremer, *Los cabildos*, (Capítulo de « The Homes of the world »), p. 37-39
 William Henry Hulbert, *La contradanza*, (Capítulo de « Garden or picture of Cuba »), p. 39-40
 Louisa Mathilda Woodruff, *La calle de Mercaderes*, (Capítulo de « My winter in Cuba »), p. 40-42
 Hippolyte Piron, *El voodoo en Santiago de Cuba; el culto de la serpiente*, (Capítulo de « L'île de Cuba »), p. 42-44
 José Lezama Lima, *Sobre « Divertimentos » de Eliseo Diego*, p. 45-46
 Mariano Rodríguez, *Portada*.

Año 3 - nº 11, otoño 1946

- Leon Bloy, *El ciego de nacimiento*, Tr. Carel Pichardo, p. 3-10
 José Lezama Lima, *Ronda sin fanal*, p. 11-14
 Luis Aragon, *Poemas*, p. 15-19, Tr. J. R. Feo
 José Rodríguez Feo, *La puerta cerrada*, p. 20-21
 Witold de Gombrowicz, *Filimor forrado, de niño*, p. 22-24
 José Santullano, *Muchachos y un jardín*, p. 25
 Alcides Iznaga, *Ciclo*, p. 26
 Morton Dauwen Zabel, *Joseph Conrad*, Tr. J. R. Feo p. 27-41
- NOTAS:
 Fina García Marruz, *Nota sobre « Espacios métricos »-Silvina Ocampo*, p. 42-46
 René Portocarrero, *Portada*
 Roberto Diago, *Dibujo*, p. 24

Año 3 - nº 12, invierno 1946

- Henry Michaux, *En el país de la magia*, Tr. Roger Ferran, p. 3-8
 Juan Ramón Jiménez, *En nada más*, p. 9
 Juan Rodolfo Wilcock, *Monólogo de Alejandro*, p. 10-11
 Wallace Stevens, *Attempt to discover life*, texto en inglés, p. 12
 Wallace Stevens, *Tentativa por descubrir la vida*, Tr. J.R.F., p. 13
 Julián Orbón, *Y murió en Alta Gracia*, p. 14-18
 Angel Gaztelu, *Nocturno*, p. 19-20
 Lorenzo García Vega, *Baladas que terminan en entierro de paisano*, p. 21-24
 José Rodríguez Feo, *Los cuentos cubanos de Lino Novás Calvo*, p. 25-30
 Octavio Smith, *La costa visitada*, p. 31-32
 Eliseo Diego, *El día después*, p. 33-36
 Thierry Maulnier, *El enigma de Lautréamont*, Tr. J.L.L., p. 37-39
 Cintio Vitier, « *Jardin cerrado* »-Emilio Prados, p. 40-43
 Carmelo González, *Portada*

Año 4 - nº 13, primavera 1947

- Homenaje a México*, p. 3-4
 Alfonso Reyes, *Un padrino poético*, p. 5-8
 Ermilio Abreu Gómez, *Un conquistador*, p. 9-10
 Alí Chumacero, *Amor entre ruinas*, p. 11-16
 Efraín Huerta, *Los labios deseados*, p. 17
 Clemente López Trujillo, *Sonetos*, p. 18-22
 Gilberto Owen, *Booz se impacienta*, p. 23-24
 Octavio Paz, *Tus ojos, Cuerpo a la vista, Nocturno*, p. 25-27
 Justino Fernández, *Pintura mexicana*, p. 28-29
- NOTAS:
 Adolfo de Obieta, *Un país de Kafka en América*, p. 30-33
 José Lezama Lima, *Danza de la jerigonza*, p. 34-39
 Virgilio Piñera, *Nota sobre literatura argentina de hoy*, p. 40-45
 José Clemente Orozco, *Pinturas murales en la iglesia del hospital de Jesús, 1942-44, Bóveda del Coro (fragmento): El ángel desata al demonio*. Portada

Año 4 - nº 14, verano 1947

- José Bergamín, *Mariposas muertas*, p. 3-6
 Pedro Salinas, *Un poeta y un crítico* (« Cántico » de Guillén por Casaldüero), p. 7-15
 Jorge Carrera Andrade, *Lección del árbol, la mujer y el pájaro*, p. 16-18
 Mariano Brull, *Última rosa, Víspera*, p. 19
 Juan David García Bacca, *Lied mit worten*, p. 20-22
 Eliseo Diego, *En la calzada de Jesús del Monte*, p. 23-24
 José Revueltas, *La frontera increíble*, p. 25-27
 José Miguel García Ascot, *Barrio bajo, Ciudad enfrente*, p. 28-30
 Julián Orbón, *De los estilos trascendentales en el postwagnerismo*, p. 31-40

NOTAS:

- Fina García Marruz, « *Del furtivo destierro* »-Octavio Smith, p. 41-44
 Rufino Tamayo, *Portada*

Año 4 - nº 15, otoño 1947

- Joaquín Casaldüero, *Sentido y forma de las aventuras de don Quijote*, p. 3-10
 José Lezama Lima, *Desencuentros*, p. 11-16
 Cintio Vitier, *Sonetos*, p. 17-18
 Lorenzo García Vega, *Oda, Conjuros del lector, Nocturno, Romance*, p. 19-22
 José Rodríguez Feo, *Frente a Tamayo*, p. 23-27
 Wystan Hugh Auden, *Algunas notas sobre D. H. Lawrence*, p. 28-32, Tr. J.R.F.
 Justo Rodríguez Santos, « *En los brazos azules de la muerte ...* », p. 33-34
 José Barbeito, *Oscuro anhelo, Poemas, Sangre edificada*, p. 35-36
 Humberto Piñera Llera, *Una aproximación a la filosofía existencial*, p. 37-43
 José Lezama Lima, *Señales*, p. 44-46
 Alfredo Lozano, *Portada*.

Año 4 - nº 16, invierno 1947

- Roger Caillois, *Límites de la literatura*, Tr. Cintio Vitier, p. 3-7
 José Manuel Poveda, *Parágrafos*, selección de Rafael Esténger, p. 8-12
 Pedro Salinas, *Santo de palo*, p. 13-14
 Angel Gaztelu, *Soneto*, p. 15
 Fina García Marruz, *Lo exterior en la poesía*, p. 16-22
 Patrice La Tour du Pin, *Andicelio y las tortugas del mar*, Tr. J. R. Feo, p. 23-40
 Graziella Peyrou, *La herida*, p. 31-32
 Juan Lizcano, *Cuerpo del sueño*, p. 33
 Virgilio Piñera, *El país del arte*, p. 34-38

NOTAS:

- Serafin Pro, *La « Suite Cubana nº 1 » de José Ardévol*, p. 39-45
 (José Lezama Lima), *Cuatro años*, p. 46
 Wifredo Lam, *Portada*.

Año 5 - nº 17, primavera 1948

- José Lezama Lima, *Las imágenes posibles*, p. 3-13
 Stephen Spender, *Retorno a Viena 1947*, Tr. J. R. Feo, p. 14-22
 Albert Camus, *Viento en Djemila*, (Fragmento de « Noces ») Tr. Soledad Salinas, p. 23-27
 Eliseo Diego, *En las ocultas pérgolas*, p. 28-30
 Justo Rodríguez Santos, *Invocación a la muerte*, p. 31-33
 José Barbeito, *Ahora, pontifical*, p. 34
 Humberto Rodríguez-Toméu, *El joven del manuscrito* p. 35-38

NOTAS:

- Adolfo de Obieta, *Ferdynurke de Witold Gombrowicz*, p. 39-42
 José Lezama Lima, *Un libro de Lorenzo García Vega*, p. 43-46
 Mariano Rodríguez, *Portada*.

Año 5 - nº 18, verano 1948

- Lino Novás Calvo, *El cuarto de morir*, p. 3-12
 Juan Ramón Jiménez, *Animal de fondo*, p. 13
 María Zambrano, *Delirio de Antígona*, p. 14-21
 Lorenzo García Vega, *Historia del niño, Angeles empañados*
 p. 22-24
 José Lezama Lima, *Las imágenes posibles II*, p. 25-35
 Carlos Coldaroli, *El rival*, p. 36-37
 José Luis Martínez, *Tendencias importantes en la literatura
 mexicana contemporánea*, p. 38-46
 Cyril Osborne, *Portada*
 Cyril Osborne, *Versalles de Matanzas*, ilus., frente p. 24
 Cyril Osborne, *Flores* (gouache), ilus., entre p. 24-25
 Cyril Osborne, *Frutas y cotorras* (óleo), ilus., frente p. 24-25
 Cyril Osborne, *María Zambrano* (gouache), ilus., entre
 p. 24-25.

Año 5 - nº 19, otoño 1948

- Macedonio Fernández, *Psicología del caballo de estatua
 ecuestre*, p. 3-5
 Fina García Marruz, *Canción para la extraña flor*, p. 6-7
 Cintio Vitier, *Escándalo, La persiana*, p. 8-9
 Anton Chekhov, *De los cuadernos y las cartas* (selección),
 Tr. J. R. Feo, p. 10-13
 Octavio Smith, *La tarde del domingo, Diálogo con Fuencisla*,
 p. 14-18
 Humberto Piñera Llera, *Notas sobre la idea de evolución*,
 p. 19-27
 César Garizurieta, *Nueva teoría de los colores*, p. 28-35

NOTAS:

- José Lezama Lima, *El Pen Club y Mallarmé*, p. 36-40
 Cintio Vitier, *El Pen Club y los « Diez poetas cubanos »*,
 p. 41-43
 Manuel de la Cruz González, *Glosa a Carmelo*, p. 44-46
 Luis Martínez Pedro, *Portada*.

Año 5 - nº 20, invierno 1948

- María Zambrano, *La Cuba secreta*, p. 3-9
 Gilbert Keith Chesterton, *Canciones para cuatro gremios*,
 Versión por Eliseo Diego, p. 10-13
 José Lezama Lima, *Sonetos a Muchkine, El cubrefuego, El
 encuentro, Cuento del tonel, Invocación para desorejarse*,
 p. 14-23
 Angel Gaztelu, *El rostro del Magnificat de Botticelli*, p. 24
 Lorenzo García Vega, *Historia del Santo, Para un festival,
 Danza de las bambalinas, Salmos, Miniatura del buey
 lunar*, p. 25-28
 Cintio Vitier, *Nemosine (datos para una poética)*, p. 29-41
 Louis Gillet, *Dante el artista*, Tr. de Carel Pichardo, p. 42-46
 Amelia Peláez del Casal, *Portada*.

Año 6 - nº 21, primavera 1949

- George Santayana, *Epílogo a mi anfitrión el mundo (auto-
 biografía)*, Tr. José R. Feo, p. 3-12
 Jorge Guillén, *Antonio*, p. 13-18
 Fina García Marruz, *De las miradas perdidas, De la noche
 en el corazón*, p. 19-28
 Virgilio Piñera, *Falsa alarma*, p. 29-35
 Vicente Gaos, *Así*, p. 36-37
 Rodolfo Tro Pérez, *Sir Charles Augustus Murray*, p. 38-40
 Charles Augustus Murray, *Visita a Cuba en 1836*, Tr. R.T.P.,
 p. 41-52

NOTAS:

- Cintio Vitier, « *En la Calzada de Jesús del Monte* » de Eliseo
 Diego, p. 53-59
 (José Lezama Lima), *La otra desintegración*, SEÑALES,
 p. 60-61
 Cundo Bermúdez, *Portada*.

Año 6 - nº 22, verano 1949

- Martin Heidegger, *El regreso al fundamento de la metafí-
 sica*, p. 3-9
 Thomas Sterns Eliot, *Burnut Norton*, Tr. J. R. Feo, p. 10-15
 José Lezama Lima, *Paradiso I*, p. 16-23

- Lorenzo García Vega, *Las astas del frío*, p. 24-31
 Jacques Charpier, *La noche de San Hilario*, Tr. Wilberto Cantón, p. 32-34
 Virgilio Piñera, *Falsa alarma*, p. 35-41

NOTAS:

- Julián Orbón, *Richard Strauss*, p. 42
 José Clemente Orozco, p. 43-44
 René Portocarrero, *Portada*.

Año 6 – nº 23, otoño 1949

- Octavio Paz, *Poemas*, p. 3-5
 Virginia Woolf, *Objetos sólidos (A haunted house and other stories)*, Tr. J. R. Feo, p. 6-10
 Paul Valery, *Primer fragmento del Narciso*, Ver. C. Vitier, p. 11-16
 Angel Gaztelu, *De cómo el silencio fue sonoro la noche del nacimiento*, p. 17
 José Lezama Lima, *Paradiso II*, p. 18-26
 Octavio Smith, *Zona de la esposa, Príncipe en la tarde oído, Rada del ancho estío, Por la charla, confeso..., Blanca y mortal intacta, El lento furor, Sabana, Ronda del enebro, Muchacha de la casa malva, Del parque de Cervantes*, p. 27-36
 José Carballido Rey, *Las aguas esperan*, p. 37-42

NOTAS:

- José Lezama Lima, *Lozano y Mariano*, p. 43-46
 Roberto Diago, *Portada*
 Mariano Rodríguez, *Retrato (óleo)*, frente p. 24
 Mariano Rodríguez, *Figura de rito (óleo)*, p. entre 24-25
 Alfredo Lozano, *Mujer acostada (madera)*, p. entre 24-25
 Alfredo Lozano, *Mujer con gallo (piedra)*, p. entre 24-25

Año 6 – nº 24, invierno 1949

- Lydia Cabrera, *La jicotea indemoniada*, p. 3-9
 Vicente Aleixandre, *No te conozco*, p. 10
 Enrique Labrador Ruiz, *Pistiner toma su transferencia*, p. 11-20
 Cintio Vitier, *La noche del viajero*, p. 21-28

- Eliseo Diego, *Los amigos*, p. 29-31
 Jonathan Jerkins, *La sociedad en la Cuba antigua*, Tr. E. Diego, p. 32-40

NOTAS:

- Fina García Marruz, *Nota para un libro sobre Cervantes*, p. 41-52
 Cyril Osborne, *Portada*.

Año 7 – nº 25, 1950

- Jorge Guillén, *Noche de caballero*, p. 3-10
 María Zambrano, *Lydia Cabrera, poeta de la metamorfosis*, p. 11-15
 Lydia Cabrera, *La ceiba y la sociedad secreta abakuá*, p. 16-47
 José Moreno Villa, *Apuntillos a Cuba*, p. 48-49
 Lorenzo García Vega, *Tierra en Jagüey*, p. 50-53
 Julián Orbón, *En la esencia de los estilos*, p. 54-60
 José Lezama Lima, *Exámenes*, p. 61-73
Portada con trazos y gandós abakuás
 Yreme esperando a la puerta de cuarto Fambá, p. 38
 El gran secreto Abakuá: Ekué Aganarán, frente p. 38
 Yreme realizado por un ñañigo de Guanabacoa, p. entre 38-39
 Ñaña Yreme o diablito, p. entre 38-39
 Ñangaípe, p. entre 38-39
 El cuerno mágico de Nasacó, p. entre 38-39
 La Sicanecua, estatuilla que podría representar también a Ochún Colé-Colé, Nuestra Señora de la Caridad del Cobre, p. en. 38-39

Año 7 – nº 26, 1950

- Aristides Fernández, *La cacería. La cotorra*, p. 3-8
 Luis Cernuda, *Vicente Aleixandre*, p. 9-15
 Segundo Serrano Poncela, *Elegías a unas sandalias*, p. 16-19
 Henry James, *Honorato de Balzac*, Tr. J. R. Feo, (ensayo de 1914) p. 20-38
 José Lezama Lima, *Venturas criollas*, p. 39-51
 Lorenzo García Vega, *Siesta de hotel*, p. 52-59
 Homenaje a Aristides Fernández, juicios críticos de: Fina

García Marruz, Angel Gaztelu, Eliseo Diego, Lorenzo García Vega, Julián Orbón, Cintio Vitier, p. 60-64.
Aristides Fernández, *Portada*.

Año 8 - nº 27, 1951

Octavio Paz, *¿Aguila o sol?* (fragmento), p. 3-5
Francisco Ayala, *El colega desconocido*, p. 6-17
Lino Novás Calvo, *A ese lugar donde me llaman*, p. 18-24
Enrique Anderson Imbert, *La muralla (cuento argentino)*, p. 25-27
Popol Vuh, *El Popol Vuh, fragmento de los abuelos*, por Ermilo Abreu Gómez, p. 28-30
Eugenio Florit, *Agua lejana*, p. 31-32
Eliseo Diego, *Rostro de la cocinera*, p. 33
Lorenzo García Vega, *Espirales del Cuje* (Premio Nacional de Literatura 1952-relatos), p. 34-40
Javier Sologuren, *Poemas de «Regalo de lo profundo»*, p. 41-42
Edmundo Desnoes, *Poemas, A Juan Gris*, p. 43-44
Humberto Piñera Llera, *Existencialismo y ética*, p. 45-50

NOTAS:

María Zambrano, *El misterio de la pintura española en Luis Fernández*, p. 51-56
José Rodríguez Feo, *André Gide, Icaro sin sol*, p. 56-59
Ermilo Abreu Gómez, *Xavier Villaurrutia*, p. 59-62
Felipe Orlando, *Portada*.

Año 8 - nº 28, 1951

Luis Cernuda, *El César*, p. 3-7
Frida Schultz de Mantovani, *A la tierra incógnita*, p. 8-9
José Lezama Lima, *Sierpe de don Luis de Góngora*, p. 10-30
Marcel Arland, *Braque*, Tr. J. R. Feo, p. 31-34
Georges Braque, *Cuadernos*, Tr. J. R. Feo, p. 35-36
Alcides Iznaga, *Poesía, Aventura*, p. 37-38
Aldo Menéndez, *Velada*, p. 39
Juan Augusto Marichal, *Notas sobre la literatura de ensayo*, p. 40-42
Segundo Serrano Poncela, *Formas de expresión y método de pensamiento en Miguel de Unamuno*, p. 43-45
Raúl Milián, *Portada*.

Año 8 - nº 29, 1951

Recuerdo de Pedro Salinas, p. 3-4
José Rodríguez Feo, *Un excéntrico: Francisco Delicado*, p. 5-13
Luis Cernuda, *Variaciones sobre tema mexicano*, p. 14-25
José Lezama Lima, *Noncupatoria de entre cruzados*, p. 26-33
Lorenzo García Vega, *Túnel, Poemas*, p. 34-36
André Masson, *El instante*, Tr. J. R. Feo, p. 37-44
Mario Parajón, *Delicia de proseguir*, p. 45-46
Roberto Fernández Retamar, *Palacio cotidiano, Décimas por un Tomeguín, Canción*, p. 47-50
Marcel Schneider, *De Hoggarth a Stravinsky*, Tr. J. R. Feo, p. 51-54
Mariano Rodríguez, *Portada*.

Año 9 - nº 30, 1952

Wallace Stevens, *Las relaciones entre la poesía y la pintura*, Tr. J. R. Feo, p. 3-11
Ramón Guirao, *Poemas póstumos*, p. 12-13
Albert Camus, *Nietzsche y el nihilismo*, Tr. J. R. Feo, p. 41-24
Ramón Ferreira, *Camino de donde*, p. 25-43
Octavio Smith, *Andanzas de Pablo Azimo*, 44-51
Fayad Jamís, *Poemas*, p. 52-53
Gastón Anido, *Meditaciones cotidianas*, p. 54-55
Wifredo Lam, *Portada*.

Año 9 - nº 31, 1952

Alejo Carpentier, *Semejante a la noche*, p. 3-11
Jorge Guillén, *Epigramas* (Los poetas profesores), p. 12-16
María Zambrano, *Amor y muerte en los dibujos de Picasso*, p. 17-22
Fayad Jamís, *Poemas*, p. 23-29
Lorenzo García Vega, *Rostro del Reverso*, p. 30-40
Segundo Serrano Poncela, *Tres odas sobre temas de amor*, p. 41-46
José Lezama Lima, *Paradiso III*, p. 47-62
José Lezama Lima, *Alrededor de una antología, SEÑALES*, p. 63-68
Mario Carreño, *Portada*.

Año 9 - nº 32, 1952

- Stéphane Mallarmé, *Un golpe de dados jamás abolirá el azar*
Tr. C. Vitier, p. 3-27
- Fryda Schultz de Mantovani, *Pequeño infierno*, p. 28-38
- Gustavo Pittaluga, *Sobre el concepto de las « cosas normales »*
en una « psicología de la forma », p. 39-44
- Angel Gaztelu, *Soneto, Canción, Romance y elegía*, p. 45-48
- Harry Levin, *Madame Bovary: La Catedral y el Hospital*,
p. 49-66
- Pedro de Oraá, *Día, Tiempos y la estancia, El jardín de*
papel, p. 67-68
- Mildred Vinson Boyer, *Unamuno en su niebla*, p. 69-74
- José Lezama Lima, *Paradiso IV*, p. 75-97
- René Portocarrero, *Portada*.

Año 10 - nº 33, 1953

- Secularidad de José Martí*, p. 3-4
- Gabriela Mistral, *Almuerzo al sol*, p. 5-6
- Dulce María Loynaz, *Poemas sin nombre*, p. 7
- María Zambrano, *Fragmentos*, p. 8-13
- María Rosa Lida de Malkiel, *Argenis, o de la caducidad en*
el arte, p. 14-28
- Fina García Marruz, *Mañana de enero, A Keats*, p. 29-30
- Alfonso Reyes, *Marginalia*, p. 31-33
- Francisco Romero, *Apócrifo del apócrifo*, p. 33-34
- Vicente Aleixandre, *Comemos sombra*, p. 35-36
- Emilio Ballagas, *Cielo sombrío, La voz penitencial, Alto*
diamante, p. 37-38
- Vicente Barbieri, *Hay un hombre*, p. 39-40
- Luis Cernuda, *Retrato de poeta*, p. 41-43
- Eliseo Diego, *Versiones*, p. 44-46
- Eugenio Florit, *Mi Martí*, p. 47-48
- Samuel Feijóo, *Fantasma convenido*, p. 49-55
- Roberto Fernández Retamar, *Los ruidos y la tarde, A un*
cuadro, una flor, p. 56-57
- Jorge Guillén, *...Que van a dar en el mar*, p. 58-61
- Eduardo González Lanuza, *Pudiera ser*, p. 62-63
- Angel Gaztelu, *Versos patrios a Martí*, p. 64-66

- Lorenzo García Vega, *Gallo, En el comedor, Ausente tú,*
Nocturno, Nuevos halcones, p. 67-71
- Alcides Iznaga, *El barrio y el hogar*, p. 72
- Fayad Jamís, *Cuernos del delfín, Como las bestias, Arre,*
caballo, piedra, Un tintineo, p. 73-77
- José Lezama Lima, *Doce de los órficos*, p. 78-84
- Aldo Menéndez, *El huésped inesperado*, p. 85
- Pedro de Oraá, *Está la tarde, La siesta, Ya eres, Cruzo el*
hijuelo, p. 86-88
- Justo Rodríguez Santos, *Galope inacabado*, p. 89-95
- Octavio Smith, *De « Interiores »*, p. 96
- Cintio Vitier, *Ofrecimientos*, p. 97-100
- Humberto Piñera Llera, *Jorge Santayana*, p. 101-107
- Mario Parajón, *Nota sobre Hedda Gabler*, p. 108-115
- Amelia Peláez, *Portada*.

Año 10 - nº 34, 1953

- Juan Ramón Jiménez, *Crítica paralela*, p. 3-14
- Graziella Peyrou, *Lázaro*, p. 15-17
- José Lezama Lima, *Oppiano Licario*, p. 18-46
- Fayad Jamís, *Cuerpos*, p. 47-49
- Lorenzo García Vega, *Una aventura*, p. 50-55
- Niso Malaret, *Melodrama de dos de ellas*, p. 56-58
- Gastón Anido, *En principio era ...*, p. 59-62
- Jean Helion, *Pierre Mabile*, p. 63-66
- Alcides Yznaga, *Develación, Como el tren y el río, Lluvia,*
p. 67-68
- Pablo Armando Fernández, *Saulo, Saulo, Maple, Modulor,*
p. 69-72
- Roberto Fernández Retamar, *En torno a la obra poética de*
Alfonso Reyes, p. 73-76

NOTAS:

- Guy Pérez Cisneros*, p. 77-78
- Un mural de Mariano*, p. 79-80
- Los pintores y una proyectada exposición*, p. 81
- Mariano Rodríguez, *Portada: Fragmento del mural « El*
dolor humano » en el edificio del Retiro Odontológico.

Año 11 - nº 35, 1954

- Eugenio Florit, *El otro ardor*, p. 3-4
 Manuel Altolaguirre, *Poemas para «Orígenes»*, p. 5-6
 Eliseo Diego, *Avisos*, p. 7-9
 Roberto Fernández Retamar, *Toco tus bordes, Sólo existe, No hay noche, El angel que entró por la ventana, Hacia el amanecer, El poema de hoy*, p. 10-14
 Fina García Marruz, *Visitaciones*, p. 15-20
 Angel Gaztelu, *Voz en desierto*, p. 21-23
 Lorenzo García Vega, *Mirada de las cosas*, p. 24-26
 Fayad Jamís, *Claro Reino*, p. 27-29
 José Lezama Lima, *Para llegar a la Montego Bay*, p. 30-38
 Fausto Masó, *La llave, Oriundos pasos*, p. 39-40
 Pedro de Oraá, *A lo menos*, p. 41-42
 Octavio Smith, *Azar de diálogos*, p. 43-47
 Nivaria Tejera, *El barranco*, cap. IX, p. 48-53
 Cintio Vitier, *Palimpsesto*, p. 54-55

NOTAS:

- Roberto Fernández Retamar, *Visperas*, p. 56-60
 Dos notas sobre «*Analecta del Reloj*» de J. L. Lima, p. 61-64
 Diez años en «*Orígenes*». *Advertencia*, p. 65-66
 Homenaje a Arthur Rimbaud (Las Iluminaciones), Tr. C. Vitier, p. 67-94
 Fayad Jamís, *Portada*.

Año 11 - nº 36, 1954

- Emilio Ballagas: *Cielo invocado*, p. 3-7
 Lydia Cabrera, *El sincretismo religioso de Cuba*, p. 8-20
 José María Valverde, *Antiguo cementerio romano*, p. 21
 Samuel Feijóo, *Los Justos signos*, p. 22-25
 José Barbeito, *Donde el ave no pesa, En el grito hogareño*, p. 26-29
 Aldo Menéndez, *Helena*, p. 30-34
 José Lezama Lima: *Introducción a un sistema poético*, p. 35-58
 José María Mijares, *Portada*.

Año 12 - nº 37, 1955

- Juan Ramón Jiménez, *Odas libres*, p. 3-5
 Simone Weil, *De intuiciones precristianas*, Tr. C. Vitier, p. 6-17
 Fina García Marruz, *Monólogos*, p. 18-20
 Cintio Vitier, *El apócrifo*, p. 21
 Georges Schehadé, *Retrato de Julio Supervielle*, Tr. C. Vitier, p. 22-24
 Lorenzo García Vega, *Pequeño sucedido*, p. 25-30
 Roberto Fernández Retamar, *Canciones de antes*, p. 31-33
 José Lezama Lima, *Aguja de diversos*, p. 34-42
 Mario Parajón, *Cuatro a la mesa*, p. 43-50
 Clea Solís, *La mancha*, p. 51-52
 Alvar González Palacios, *Poemas, Los aires desnudos*, p. 53-54
 Fausto Masó, «*Bueno*», p. 55-58

NOTAS:

- José Lezama Lima, *De «Orígenes» a Julián Orbón*, p. 59-62
 Amelia Peláez, *Portada*

Año 12 - nº 38, 1955

- Cintio Vitier, *Presentación del teatro de Paul Claudel*, p. 3-6
 Paul Claudel, *El Canje*, Tr. C. Vitier, p. 7-29
 Dylan Thomas, *Dos poemas*, Tr. Max Enríquez Ureña, p. 30-31
 Eugenio Florit, *Epigramas de viaje*, p. 32-34
 Angel Gaztelu, *A la Virgen*, p. 35-38
 Samuel Feijóo, *Azalea de papel*, p. 39-41
 José Barbeito, *Suite de la reverencia*, p. 42-44
 Lorenzo García Vega, *Otro sueño*, p. 45-48
 Alcides Iznaga, *Viajero*, p. 49-50
 Isidoro Núñez, *Poemas*, p. 51-52
 Roberto Fernández Retamar, *América, Murena, Borges*, p. 53-56
 José Lezama Lima, *Paradiso V*, p. 57-79
 Alfredo Lozano, *Portada*
 Mario Carreño, *Retrato de Eloísa Lezama Lima*, óleo,ilus., p. ent. 38-39

Año 12 - nº 39, 1955

- Eliseo Diego, *El rey*, p. 3-6
 Fina García Marruz, *Oda, Edipo, A los libros me vuelvo, Agosto*, p. 7-9
 Paul Claudel, *El canje*, Tr. C. Vitier, p. 10-32
 José Lezama Lima, *Paradiso*, p. 33-55, (concluye el capítulo V).
 Alcides Iznaga, *Lapsus*, p. 56-59
 Angel Huete, *Las definiciones, Torre destrenzada, Preludio marino, Doncella frente al espejo, Una mano, una flor*, p. 60-65
 Manuel Rodríguez Mancebo, *La Sima*, p. 66-69
 Armando Rojo León, *Alegoría*, p. 70
 Rogelio Llopis, *El buey*, p. 71-74

NOTAS:

- Francis de Miomandre, *Sobre «El Monte» de Lydia Cabrera*, p. 75-78
 José Lezama Lima, *En una exposición de Roberto Diago*, p. 79-82
 René Portocarrero, *Portada*.

Año 13 - nº 40, 1956

- María Zambrano, *Dos fragmentos acerca del pensar*, p. 3-6
 Fina García Marruz, *Grabados para el diario de un niño*, p. 7-10
 Carlos Fuentes, *El que inventó la pólvora*, p. 11-15
 Adolfo de Obieta, *El hombre que se zambulló en la espada*, p. 16-20
 Cintio Vitier, *Poesía como fidelidad*, p. 21-28
 Lorenzo García Vega, *Piel de estatua*, p. 29-33
 Clea Solís, *Las escrituras*, p. 34-36
 Carlos M. Luis, *Canto para lo sagrado*, p. 37-40
 Alberto Blanco Furniel, *El velorio*, p. 41-43
 Rafael Fernández Villa Urrutia, *Notas para una interpretación teológica de Caravaggio*, p. 44-47
 José Lezama Lima, *La dignidad de la poesía*, p. 48-68
 Mary Low, *El grupo «H»*, LAS MEMORIAS LITERARIAS, p. 69-75
La muerte de Ortega y Gasset, NOTA DE LA DIRECCION, p. 76-78
 Cundo Bermúdez, *Portada*.

VOLUMENES PUBLICADOS POR « ORIGENES »

- 1) José Lezama Lima, *Aventuras sigilosas*. (1945)
- 2) Cintio Vitier, *De mi provincia*. (1945)
- 3) Eliseo Diego, *Divertimentos*. (1946)
- 4) Octavio Smith, *Del furtivo destierro*. (1946)
- 5) Fina García Marruz, *Transfiguración de Jesús en el Monte*. (1947)
- 6) Lorenzo García Vega, *Suite para la espera*. (1948)
- 7) Cintio Vitier, *Diez Poetas cubanos*. (1948)
- 8) Paul Valéry, *La Joven Parca*, Tr. de Mariano Brull. (1949)
- 9) Eliseo Diego, *En la calzada de Jesús del Monte*. (1949)
- 10) Cintio Vitier, *El Hogar y el Olvido*. (1949)
- 11) José Lezama Lima, *La fijeza*. (1949)
- 12) Justo Rodríguez Santos, *La Belleza que el Cielo no Amortaja*. (1951)
- 13) Lorenzo García Vega, *Espirales del Cuje*. (1952)
- 14) Mario Parajón, *El teatro de O'Neil*. (1952)
- 15) Ramon Ferreira, *Tiburón y otros cuentos*. (1952)
- 16) José Lezama Lima, *Analecta del Reloj*. (1953)
- 17) Cintio Vitier, *Visperas*. (1953)
- 18) Mario Parajón, *Magia y realidad del teatro*. (1954)
- 19) Roberto Fernández Retamar, *La poesía contemporánea en Cuba*. (1954)
- 20) Fayad Jamís, *Los párpados y el polvo*. (1954)
- 21) Angel Gaztelu, *Gradual de laudes*. (1955)
- 22) Cintio Vitier, *Canto Llano*. (1955)
- 23) Eugenio Florit, *Asonante Final y otros poemas*. (1955)

ORIGENES
(Año 11, nos. 35-36, 1954)

Director: José Rodríguez Feo

Año 11 - nº 35, 1954

- Vicente Aleixandre, *El viejo y el sol*, p. 3-4
María Zambrano, *Tres delirios*, p. 5-9
Ramón Ferreira, *Entre dos luces*, p. 10-17
Luis Cernuda, *El crítico, el amigo y el poema*, p. 18-30
Guillermo C. Infante, *La mosca en el vaso de leche*, p. 31-36
Jorge Guillén, *Isabel*, p. 37-39
Juan David García Bacca, *De la caverna platónica al cine moderno*, p. 40-42
Thomas Merton, *Canción para nuestra Señora de la Caridad del Cobre*, Versión castellana de Eugenio Florit, p. 43
Wallace Fowle, *Raymond Radiguet (1903-1923)*, p. 44-48
Mariano Rodríguez, *Portada*.

Año 11 - nº 36, 1954

- Gabriela Mistral, *La desolada*, p. 3-5
Alejo Carpentier, *El acoso* (fragmento), p. 6-16
Roberto Ruiz, *Mapas*, p. 17-23
Wystan Hugh Auden, *La isla del placer*, Tr. N. Malaret, p. 24-26
Niso Malaret, *Cristo visita a Marta*, p. 27-28
Luis Marré, *Poemas*, p. 39-41
René Char, *Poemas* (de « Fureur et mysteres »), Tr. J. R. Feo, p. 42-45
René Char, *Poemas* (de « Les matinaux »), Tr. J. R. Feo, p. 45-48
Caroline Gordon, *Lecturas*, p. 49-65
Fayad Jamís, *Portada*.

Alessandra Riccio

IL FOLCLORE 'CRIOULO'
IN UN ROMANZO DI MANUEL FERREIRA

I. *La 'estória' e l'istanza autobiografica*¹. — In un periodo che va dal 1963 (inizio della lotta di liberazione in Guinea)² al 1965 (anno della chiusura della « Casa do Estudante do Império »)³, si individuano in *Voz de Prisão* vari rappresentanti generazionali: dall'A., che interviene anche come personaggio con frequenti ricorsi al « trompe-l'œil », inserendosi nei lunghi « papiamentos » di nha Joja — l'anziana altra voce in campo —, alla 'nuova leva', interna al microcosmo capoverdiano che nel (non) rifiuto delle proprie origini vive le proprie lacerazioni, acuite dalla presenza di una natura che sembra condannare quello stesso mondo, al di là dei suoi fermenti, ad un arcaico e quasi immobile ritmo di vita scandito da frequenti « flash-back ».

La dimensione geografica abbraccia la metropoli e Capo Verde, ma non sono rari i riferimenti ad altri luoghi, visti come rifugio di una popolazione di emarginati o come simboli di un'altra Africa.

Ciascuno dei personaggi si porterà dietro, e dentro, a proprio modo, le frustrazioni di questa fuga e l'insoddisfazione di non aver saputo dare un senso alla propria identità.

Sul dolore di questi fallimenti l'A. ripercorre con la memoria i momenti felici e drammatici delle loro esistenze, attraverso un intrecciarsi di avvenimenti che, mantenendo costantemente desto l'interesse del lettore, riescono a risolvere in narrazione quella che è la tematica di fondo: un grido d'allarme per le sorti della propria terra, per le sue conflittualità, per l'incombente e reale pericolo di emarginazione e solitudine in un paese votato alla morte.

¹ M. Ferreira, *Voz de Prisão*, Africa ed., Lisboa 1978, 2ª ed.; essa non varia dalla 1ª che risale al 1971 e fu pubblicata dalla Casa ed. Editorial Inova Limitada, coleção Orfeu Negro, Porto.

² « ...Vocês sabem, foi na altura da Guerra na Angola e Guiné, Governo tinha desconfiança... » (pag. 135).

³ « ...Vitor (...) irá a conferências, a colóquios, metido na Casa do Estudante do Império... » (pag. 144).

Preoccupato della discriminazione razziale che conosce fin troppo bene⁴, l'A. si sente chiamato a guardare agli avvenimenti dalla sua specola di uomo colto: egli è partecipe delle connotazioni negative dell'aspetto del capoverdiano e del negro nella prospettiva dei bianchi⁵. Come personaggio « europeo » vive un'identità assai difficile: sottoscrive, necessariamente, i codici della civiltà di cui è parte, ma nello stesso tempo si sente segretamente coinvolto nella discriminazione⁶.

Nell'istanza enunciativa l'A. è sempre presente, ma, al contempo, sembra tirarsi indietro per far parlare, finché possibile, gli altri; e quando negli *excursus* della *estória* interviene con qualche osservazione non si allontana mai dal linguaggio del popolo⁷. Egli diventa narrante e narratore nello stesso tempo, l'emittente della narrazione e il personaggio che dice « io »⁸.

In questo senso, all'A. non interessa immediatamente il romanzo in quanto tale con il suo intrigo di narrazione-rappresentazione: al limite, si potrebbe dire che la sua narrativa si iscrive in quella particolare letteratura che guarda al valore etnografico di un ambiente prima che alla sua trasfigurazione fantastica.

Questa oscillazione/contraddizione apparente fra la denotazione « etnografica » di una ricostruzione *crioula* e l'elaborazione sperimentale di una narrativa, nuova anche nell'itinerario di Manuel Ferreira ci sembra la chiave possibile per una lettura di *Voz de Prisão*.

II. *I personaggi: tra emarginazione e protagonismo.* — Nell'ambito del conflitto contro la metropoli i personaggi di *Voz de Prisão* si sentono sostanzialmente emarginati, socialmente isolati, quasi come condannati a morte.

⁴ Sulla biografia (e bibliografia) dell'A., rimando al mio articolo *Uma hora di bai para Manuel Ferreira*, in « Africa » n° 6, Lisboa, out.-dez. 1979, pagg. 33-41.

⁵ « Entretanto um daqueles moços dizia, destino da nossa raça é o da caboverdianidade, ali no meio da Africa e da Europa. » (...) A cor da nossa pele. Por quê medo do valor exacto das palavras? Preto, mestiço, mulato, branco, o que quiserem, são dados concretos. (...) (pag. 39).

⁶ e crea, quindi, un personaggio che supera le barriere razziali: « Como é que queres ser africano, Jô, se tu és branco? Essa honra fica para nós. Qual história. Mim, branco? (...) (p. 92).

⁷ « ...Esta nha Joja que está aqui na minha frente ela fala assim comê café torrado. Mas fala com sabura. Quantos anos bocê tem, nha Joja? Sessanta? Amô, não me diga. (...) (pag. 19); o anche: « Nha Joja na nha adiante, sentada num canapé azul marinho, a seu lado esquerdo a Valentina (minha mulher) (...) O chão tinha um tapete castanho-escuro, presente de seu fije Rolando. (...) » (pag. 24).

⁸ G. Gramigna, *La menzogna del romanzo*, Garzanti, Milano 1980, pag. 103.

In base al tipo di funzione che hanno nella narrazione possiamo distinguerli in due gruppi. Il primo può essere considerato quello degli attanti cosiddetti « transitivi »: essi hanno, cioè, una funzione attiva o passiva, all'interno dei vari avvenimenti che formano l'intreccio. Questo primo gruppo è soggetto ad una ulteriore classificazione in personaggi aiutanti e opposti⁹.

Nel gruppo degli attanti « transitivi » dovremo ovviamente far rientrare nha Joja: è lei la struttura portante del romanzo, il « personaggio » attorno al quale ruotano tutti gli altri. La tensione drammatica che essa emana sta nell'apparente « parlare a caso », in uno stordito star dietro a un filo di parole e di associazioni legate a impressioni sparse, a un ricordo musicale, sempre a qualcosa che si riferisce alla propria terra.

Sul piano antropologico Joja è razzialmente « diversa »: se da un lato rivela la costante necessità di manifestare la propria acculturazione metropolitana¹⁰ conserva, tuttavia, ben saldo il legame etnico con la propria terra¹¹.

Sul piano psicologico essa rappresenta la giustizia interpretata secondo parametri di comportamento ben codificati¹².

Sul piano religioso Joja appare almeno superficialmente integrata nel codice cristiano, ma conserva anche le suggestioni della propria antica cultura magica¹³.

⁹ cf. J. Greimas, *Les actants, les acteurs et les figures* in C. Chabrol, *Semiotique narrative et textuelle*, Larousse, Paris, 1973 e, anche, U. Eco *Lector in fabula*, Bompiani, Milano, 1979, pag. 174.

¹⁰ « (...) Vitor, não é ele me disse, é ele disse-me. Isso é falar brasileiro. Um português bem falado, uma pronúncia puxada dá importância à pessoa, dá distinção, não é de veras? » (pag. 13).

¹¹ « (...) E agora? Africanos, nossa raça?, deixa de conversa confiada. Africanos, como? Que tenho eu de africana e vocês também? Cor? E que quer dizer? Muitos patrícios nossos são mais brancos que portugueses. Renegar minha terra, não. Renegar minha raça, e como? » (pag. 124).

¹² « A senhora testemunha diga tudo o que souber, nada lhe poderá acontecer. Ao Tribunal interessa saber o que a senhora pensa e o que se diz lá fora. O Tribunal está aqui para fazer justiça e não para condenar inocentes. (...) (Joja) ganhou ânimo, ganhou coragem, era Dr. Lopes de Barro que falava desta maneira, e se Dr. Lopes de Barro, seu patrício e primo, falava desta maneira, um homem de leis, um homem que sabia o que dizia, um homem que só ajudava patrício, e homem de boa lei tem palavra que nem rei, se ninguém lhe estorvava para dizer a verdade, então ela não via razão nenhuma para hesitar. E não hesitou. » (pag. 48).

¹³ « (...) Fica sabendo, nhô Jérôme era um cristão. Gente gosta de dizer mal.

Nha Joja ha pertanto una funzione ambigua: se, infatti, a una prima valutazione potrebbe apparire come un personaggio opponente, si rivela, in realtà, un elemento aiutante; i continui ricorsi alla memoria, l'amore per il passato, il richiamo alle tradizioni naturali della propria terra, le procurano una forte valenza oppositiva, dall'interno della metropoli, alla metropoli stessa.

Se consideriamo come punto di arrivo il raggiungimento di un nuovo stato di coscienza da parte dei protagonisti, è evidente che l'unico personaggio che svolge una funzione realmente attiva nella *estória* è Vítor che, « revel comâ seu pai », comprende che solo attraverso l'aggregazione e l'integrazione nella battaglia può sperare in un mondo migliore. Alla lotta egli arriverà solo dopo l'accettazione della propria razza, che la metropoli per lungo tempo gli aveva fatto sentire « altra »¹⁴.

Pidrim fa parte del passato di Joja, quel passato di cui essa non parla ma che non nasconde¹⁵: la sua storia si innesta in quella dell'anziana donna¹⁶. La prigionia aberrante, a cui è condannato per un

Não senhor, nhô Jérôme lá no interior de São Tiago lia aquela Bíblia muito antiga. Dias-há na mundo que nhô Jérôme de Tutica lia essa Bíblia. Bocês sabê, nhô Jérôme ensinava essa gente a viver consoante preceito de revelação bíblica. Não queriam saber de Autoridade. Autoridade fazia injustiças, não tomava cuidado na gente, abusava dos coitados, ali eles já não confiavam na Autoridade. (...) Aquele gente ouvia nhô Jérôme de Tutica lendo a Bíblia e pensava na sua cabeça que as coisas assim não estavam direito. (...) Basta que eles também se meteram com sessões de esptismo, não foi, Joja? Sim, eles não descansaram enquanto não proibiram sessões de nhô Brito Soares. Ninguém sabe pamóde quê. Embirra. Espiritismo é religião, não faz mal a ninguém. Brasil está cheio e quem vai lembrar-se de atacar espiritismo? » (pagg. 131-132).

¹⁴ « Vítor olhou-o e disse-lhe, preto, sim, mas medo de branco não tem. (...) Vítor é um rapaz com muita personalidade. Ele sente comâ ele é escuro. Ele não quer ser mais pouco que os outros e está na sua razão. Tem dias que me ponho a pensar. Vítor é capaz de ficar com raiva de gente, é sim senhor. » (pagg. 36-37).

¹⁵ « Nha Joja fala e fala, e tem uma coisa. Não recorda o passado tristeza ou saudade não traz consigo. Nha Joja cinge-se ao presente, fala comâ se fosse novinha, (...). Joja não fala do passado? Não fala de coisas tristes. Joja não esconde o passado. » (pag. 19).

¹⁶ Potremmo dire che *Voz de Prisão* è un *exemplum* di racconto multiplo. « Non c'è storia, (...) in cui, nel corso della narrazione, per lo meno non affiorino altre storie. Una parentesi di poche righe sul destino di un personaggio secondario, una digressione esplicativa costituiscono già un racconto nel racconto, (...). La disposizione di questi racconti successivi è delle più semplici: la « concatenazione », secondo le categorie distinte da Todorov, in cui ciascuno dei personaggi-narratori prende a sua volta la parola. L'« alternanza » consiste « nel raccontare le due storie

episodio di insubordinazione degenerato in violenza, è un motivo di denuncia dei procedimenti utilizzati dal colonialismo portoghese negli anni in cui la guerra si era trasformata in realtà¹⁷.

Pidrim diviene naturalmente un eroe: la comunità di São Vicente gli dedicherà una *morna*, l'espressione più tipica della cultura capoverdiana¹⁸.

Durante tutto lo svolgimento della *estória* il personaggio rimane avvolto in una nebulosa che lascia indistinta la sua fisionomia. La morte violenta, descritta ma mai completamente accertata, chiuderà per una sorta di nemesi la sua vita.

La dominazione coloniale, i funzionari preposti al controllo delle libertà individuali, sono tutti elementi opposti.

Il secondo gruppo in cui distinguiamo i personaggi è quello degli attanti « modali », la cui funzione non è quella di agire direttamente nella narrazione, ma di attribuire qualificazione all'azione, arricchendola in vario modo. In questo gruppo si possono far rientrare, ad esempio, « os filhos de Cabo-Verde de posição »¹⁹ della colonia capoverdiana con la quale l'A. si trovò in contatto a Luanda, già dopo l'inizio della lotta armata, o anche il microcosmo che circonda nha Joja, nei suoi ricordi o nella sua realtà.

È proprio questa, in definitiva, la protagonista del romanzo, l'unica rappresentante di una generazione « amarrada ao passado », che si considera immune dalla contestazione, e che invece racchiude in

simultaneamente, interrompendo ora l'una ora l'altra, per riprenderla all'interruzione successiva ». (...) Terzo procedimento distinto da Todorov: l'« incastro » (che viene chiamato anche « racconto inserito »), « inclusione di una storia all'interno di un'altra ». Cf. R. Bourneuf, R. Ouellet, *L'universo del romanzo*, Einaudi, Torino 1981, pp. 68-71 e T. Todorov, *Les catégories du récit littéraire*, in « Communications » n° 8, 1966, pag. 140; nel romanzo in questione, ci pare che l'A. abbia privilegiato questo ultimo tipo di composizione.

¹⁷ « (...) Nossa gente é atrevida, sim senhor, outras vezes ela apanha sem culpa. Arranjam-lhe sarilho e depois tem de aguentar. Agora verdade, sim senhor, quem lhas faz sem razão há-de chegar-lhe sua vez. Aquele Pidrim era um rapaz direito. (...) Aquele capitão nunca mais mandou dar palmatoada nem espancar nossa gente com chicotim, desaforo de corpo ele perdeu, malvado. » (pagg. 59-60).

¹⁸ « (...) Conheci-o, sim senhor. Seu nome esteve na boca do povo. Povo fez morna de Pidrim. Morna clandestina que todo mundo cantava, agachado » (pag. 60).

¹⁹ « (...) Tratei de convidar para nha casa gente nova, rapazes universitários, doutores, engenheiros, funcionários do Ministério, filhos de Cabo Verde de posição. » (pag. 28).

sé i segni della crisi: la soppressione dei rigurgiti libertari che in essa appaiono latenti durante tutto lo svolgimento della *estória*, le sarà profetata dall'A. nelle ultime righe del romanzo.

III. *I luoghi reali, gli spazi metaforici.* — Lo spazio fisico che funge da sfondo sociale delle vicende crea, come già abbiamo visto in *Hora di Bai*, l'asse Lisbona/Capo Verde, con divagazioni/deviazioni che conducono principalmente all'Angola.

In tutto il romanzo emergono quindi tre luoghi fondamentali, sia per la maggiore frequenza con cui ricorrono, sia per la lunghezza e l'incisività delle scene che vi si svolgono:

- A - Lisbona
- B - Capo Verde
- C - Africa, America

Per ciascuno di questi luoghi si può riconoscere, sebbene non in senso assoluto — dati i « papiamentos » di nha Joja, la cui memoria si lascia spesso andare a ricordi variamente collocabili geograficamente —, una certa costanza nell'abbinamento delle situazioni, per cui potremmo proporre una loro classificazione semantica:

- A - a) luogo delle contraddizioni;
b) luogo delle violenze;
- B - a) luogo dell'infelicità;
b) luogo delle illusioni;
- C - comune a B, con una terza connotazione: c) luogo da cui parte il riscatto,

tenendo conto dell'inevitabile approssimazione che comportano simili definizioni.

È tuttavia possibile dare qualche esempio chiarificatore, e che cerchi inoltre di mostrare come i luoghi cambino connotazione e si trasformino insieme ai personaggi che in qualche modo li hanno caratterizzati.

A - a) Lisbona rappresenta per il capoverdiano il rifiuto del proprio ambiente in favore di un'Europa mitizzata²⁰. Contemporaneamente, essa è tuttavia punto di incontro di una avan-

²⁰ « ...vejam só, estou aqui modo uma rainha... » (pag. 11).

guardia che nasce dall'ambiente colto *crioulo* e che nella metropoli fermenta. Nha Joja ne è istintivamente consapevole e crea gli spunti per una garbata e ironica polemica verso i « metropolitani »²¹.

- b) Proprio dalla metropoli, in cui credeva di aver stabilito definitivamente la propria dimensione, scatta il rifiuto nei suoi confronti e nei confronti di tutti quelli che in qualche modo avevano attentato all'ordine precostituito: per nha Joja, già alimentata dal mito della grandezza dell'Europa, cadranno le speranze di adesione²².

B - Capo Verde connota tutto un mondo di memorie che l'A. attribuisce a se stesso e ai propri personaggi.

- a) È l'*habitat* inaccettabile che rende impossibile qualunque tipo di riscatto, accennato dall'A. ai tempi della « poesia social »²³.

- b) L'arcipelago risveglia in Joja il ricordo non di un luogo geografico ma piuttosto di un luogo della fantasia: non costituisce per lei e per il microcosmo che la circonda uno stimolo capace di rimandarla esattamente a un momento preciso, ma le suscita un campo di sentimenti e di ricordi, un'emozione complessa e sfumata in cui concetti imprecisi si mescolano a sensazioni di religione e di esotismo. Dicendosi Capo Verde, si evoca non più un passaggio da una terra ad un'altra, un moto « da » luogo, ma una più densa e intensa concezione di viaggio: il viaggio come Archetipo²⁴. Il messaggio, dunque,

²¹ « ... Agora eu quis mostrar a ele que Joja era gente de criação. Então larguei-lhe. Oiça, cavalheiro. (...) Eu ganhei coragem e larguei-lhe ainda. E para que saiba, digo-lhe mais, eu não sou uma qualquar. Eu tenho um curso, ouviu? Sou professora, não sabe, fica sabendo. » (pag. 21)

²² « ...Vida de Lisboa é vida cansada. Algumas vezes aqueles meninos não choram fome por vergonha. Mas eu teimei. (...) » (pagg. 27-28).

²³ « ...em São Vicente morreu lá muita gente, morreu. Morreu muita gente de morte morrida na tua ilha, não tanta porém como nas outras, onde a fome era mais crã. (...) ».

²⁴ « ...Nha Joja, nao tem saudades de Cabo Verde? Ah, nha fije, bô sabê, Cabo Verde é nha terra, nossa terra é pequenina, mas terrinha de saudade. As vezes deixa-me falta. Hei-de lá voltar. Estou preparando nhas coisas para ir lá qualquer hora. Tudo vai com seu tempo (sorrindo, como se sorrisse de seus pró-

si apre ad una serie di connotazioni che vanno oltre ciò che esso denota; la referenzialità dell'espressione risiede nel ricettore.

L'A., nha Joja e i vari personaggi che si intercalano, dicendo Capo Verde intendono connotare tutto un mondo di memorie che entrano a far parte della memoria dell'uditore.

- C - a) La miseria endemica, che affligge l'arcipelago nella sua totalità, ne spinge gli abitanti alla ricerca di una dimensione geografica e sociale diversa. Ma l'impatto con un'altra cultura non sarà indolore: al problema della sopravvivenza si aggiungerà il dramma di sentirsi « diverso »²⁵.
- b) « O estrangeiro » sembra offrire la possibilità all'emigrante di far valere le proprie capacità, indipendentemente dalle origini che si porta dietro e dentro²⁶.
- c) La consapevolezza della propria identità riprende vigore e manifesta una volontà di affermazione a tutti i costi.

prios pensamentos). Assim mesmo largo para Cabo Verde fazer uma temporada. Nha época de turismo é lá. Meu algarve é lá na Cabo Verde, terra sabinha. Meu filho diz, mamãe, você agora é uma rainha. Vou ter ali criada e tudo enquanto, assim mesmo. Joja em São Vicente, fiquem sabendo, não pega em trabalho, em nadinha. Vai gozar, vai descansar, vai basofiar, vai riolar, oh sabe de-mundo. » (pag. 29).

²⁵ « ...ele tinha no seu bolso um pedaço de jornal. Leviandade. Negro tomava um medicamento e virava branco. Coisa de americano. (...) Gentes, atrevidos é na Africa do Sul e na América. Mana Faustina contou-me cheu coisa. Cabo-verdiano lá vive separado de branco e não se mistura com preto americano. Cabo-verdiano puxa para cabo-verdiano. Mas fiquem sabendo uma coisa. Tem cabo-verdiano branco na América que não liga a cabo-verdiano preto. Cabo-verdiano branco foge de cabo-verdiano preto, não quer chatiças. (...) » (pag. 37).

²⁶ « ...Prefiro Luanda. Afeiçoei-me. Não sei que é que isto tem. Quase bebi agua do Bengo, como dizem os portugueses. Farras, apanhamos nossa fusca, divertimo-nos ora na casa de um, ora na casa de outro, praias, mariscos, cerveja, churrasco, pescamos, caçamos. Cabo-verdiano aqui tem uma coisa. Gasta todo dinheiro que lhe cai nas mãos. Mas que isto é uma terra de futuro é, ouviu? Sorte é preciso, mas também é consoante esperteza de cada um. Agora pensado bem pensado, eu digo-lhe uma coisa. Palpita-me que não é meu destino enterrar meus ossos aqui. (...) Será destino que me está puxando? Puxando para onde? Para Cabo Verde? (...) » (pagg. 73-73).

L'A. allora ripercorre le tappe fondamentali da cui è partita la riscossa²⁷.

La citazione dei vari nomi propri geografici (Lisbona, Sãocente, Angola, ecc.) esercita varie funzioni²⁸: da un lato, è un ancoraggio referenziale in uno spazio « verificabile »²⁹; dall'altro, è sottolineatura del destino dei personaggi³⁰ e compendio economico di « ruoli » narrativi stereotipati³¹; oppure, se cambiamo angolo visuale, quei nomi geografici storici o letterari chiedono di essere riconosciuti (fanno cioè appello alla competenza culturale del lettore³² e capiti (riconosciuti o no, entrano in un sistema di relazioni interne costruite dall'opera)³³.

²⁷ « Somos um povo definido por uma cultura mestiça. Foi o mestiço que se apropriou dos valores africanos e europeus e lhe vem dando uma dimensão universal. Somos uma unidade étnica e cultural em evolução. Podemos na verdade falar de aculturação. (...) ». « Entretanto um daqueles moços dizia, destino da nossa raça é o da caboverdianidade, ali no meio da Africa e Europa. « Temos de nos habituar a dar o devido lugar aos nossos próprios valores. Temos de acabar com a imitação. Ultrapassar nossa condição de assimilados. (...) » (pag. 39).

²⁸ cf. P. Hamon, *Pour un statut sémiologique* in « Littérature » n° 6, Paris, 1972; poi in *Poétique du récit* coll. « Points », Paris, ed. du Seuil, 1977; trad. ital. *Per uno statuto semiologico del personaggio* in *Semiologia. Lessico Leggibilità del Testo Narrativo*, Pratiche ed., Parma-Lucca, 1977, pag. 96.

²⁹ « (...) Criada não tenho, não me deixa falta. Em Lisboa, quem pode? ». (p. II) oppure: « Amô, outro dia esteve ai em casa uma criada de Sao Nicolau. Seus patrões, Dr. Fonseca, casado com Lia, vocês conhecem, de Santo Antão (...) » (pag. 17).

³⁰ « ...Patrício na América é também doido na seu discurso. Discursam em inglês. Português pouco falam. Crioulo vai pondo num canto e filho nascido ali fala um crioulo de caca. Misturam tudo. (...) » (pag. 35).

³¹ A Lisbona non si può fare, ad esempio, ciò che ci fa a Cabo-Verde: « Que foram anos de vida castigada os que passaste em Lisboa até hora que arrumaste os filhos, foram. (...) Joja em Cabo Verde não vai fazer nada, mesmo nada ». (pagg. 30-31).

³² « Pouco a pouco, Jùlinho foi trocando a poesia, o cine-clubisme, essa lida de correr para o sol, por coisas miudas, farras, fuscas, buscando conchego na vidinha mansa e sem complicações, cada vez mais cansado de estar todo dia na mesma coisa, dondê coragem para caminhar no deserto? dondê coragem para enfrantar os capotonas? Hoje, Jùlinho discute futebol, recebe da metropole, por avião, o jornal desportivo. Nele se reacende aquela luzinha escondida na seu peito, em momentos assim. Está entre patrícios, não traz complicações, patrício é incapaz. Regressa ao tempo da ilha, ao tempo em que desembarcou em Luanda, e incitar companheiro era modo de sentir coração limpo. Aos tempos de liceu, da poesia social ». (pag. 79).

³³ « ...Coisa mais sabe é mãe casar suas filhas. Agora em São Vicente como ia

IV. *I tempi del romanzo*. — Nell'ambito del racconto possiamo individuare una duplice temporalità: il tempo della storia, dell'invenzione, quindi, come temporalità dei fatti evocati, e il tempo del discorso, cioè della narrazione come temporalità del processo di enunciazione³⁴.

In *Voz de Prisão* il tempo della storia non è esplicitamente definito: spetta al lettore il compito di collocare questa temporalmente, attraverso le « spie » che ci vengono fornite dall'A. Di certo sappiamo che la *estória* si svolge entro il 1965, anno in cui fu chiusa la C.E.I.³⁵.

Il compito di situare storicamente le vicende spetta principalmente a *nha Joja* che, attraverso ricordi variamente collocabili in spazi geografici, racchiude la *estória* in un arco che va dal 1920 all'epoca della narrazione³⁶.

I « flash-back » ricorrenti nella memoria dell'anziana donna dilatano o restringono la durata degli episodi, in modo da non consentire un'esatta collocazione temporale e da annullare qualsiasi ordine cronologico della storia.

Esiste, infatti, una notevole discordanza tra l'ordine della storia e quello del racconto. A queste « anacronie » narrative fa ricorso l'A., utilizzando, ancora una volta³⁷, due segni temporali di fondamentale importanza: l'analessi e la prolessi³⁸.

ser? Rapazes de nossa terra, não gostam de casar, arranjam sua pequena e ficam vivendo juntos. Vejam só, em São Tiago, badio do interior com duas e três mulheres. Coisas que ficam de tribalismo e ainda não desapareceram de nossa terra, é sim senhor. » (27 oppure, « (...) Mal adivinha *nha Joja* que eu conheci Pidrim. Mal adivinha, eu sei. conheci-o, sim senhor. Seu nome esteve na boca do povo. Povo fez morna de Pidrim. Morna clandestina que todo mundo cantava, agachado. » (pag. 60).

³⁴ Secondo Todorov, l'opera letteraria possiede due aspetti: è storia e contemporaneamente è discorso. È storia, in quanto evoca avvenimenti, spazi e personaggi che si confondono con quelli della vita reale; è discorso, perché esiste un narratore che riferisce una storia, rivolgendosi a un lettore che la percepisce. Cf. T. Todorov, *Les catégories du récit littéraire*, in « Communications » n° 8, Paris, ed. du Seuil, 1966, trad. ital. *Le categorie del racconto letterario*, in AA. VV. *L'analisi del racconto*, Bompiani, Milano 1969, pag. 231.

³⁵ « (...) Vítor tem seus amigos, terá novos amigos, tu na tua ganância em Cabo Verde e ele arranjando novos companheiros, (..), falando de sua terra, de sua gente, de literatura, irá a conferências, a colóquios, metido na Casa do Estudante do Império, (...) ». (pag. 144).

³⁶ « (...) Toda casta de vinhos caros, vinhos velhos, licores, brandes, mas não era um 1920 qualquer, que é que bô pensá?, (...) ». (pag. 62).

³⁷ Rimando al mio articolo *Uma hora ...* cit., alla pag. 33.

³⁸ Riportiamo ancora una volta la definizione: « (...) d'altra parte, per evitare

L'anacronia analettica o prolettica può andare a sua volta più o meno lontano dal momento della storia in cui il racconto si interrompe: in tal caso, parleremo di « portata »; l'« ampiezza » è, invece, la durata più o meno lunga coperta da questa anacronia³⁹.

Riportiamo un esempio:

« (...) Tenho lembrança de te ter visto, algumas vezes, em casa de *nha Conceição*, titia de uma menina bonitona, um bocado desemboada, a *Maninha*, isso, a *Maninha*, teve uma filha dum cabo da tropa, (...). Ouvi, em casa de *nha Conceição* ou de *nha Lia Borges*? » (pag. 24).

In questo caso la portata analettica è di oltre una decina d'anni⁴ mentre l'ampiezza è presumibilmente di almeno vari giorni.

Sappiamo che il procedimento prolettico si basa su una serie di anticipazioni e/o predestinazioni. Il racconto in prima persona si presta molto a questo tipo di analisi, proprio per il fatto stesso del suo carattere retrospettivo dichiarato, tale da autorizzare il narratore a delle allusioni future.

In *Voz de Prisão*, M. Ferreira fa uso della prolessi sia per esplicitare la propria presenza « fisica » all'interno del romanzo stesso,

« (...) Ora assim deixo para lá esse tempo de saudade e vou estar calado, quietinho, a escutá-la, a ela que nasceu com o segredo de tudo contar com lábia » (pag. 20),

le connotazioni psicologiche legate all'uso di termini quali « anticipazione » o « retrospiezione », che evocano spontaneamente dei fenomeni soggettivi, nella maggior parte dei casi le elimineremo a favore di due termini più neutri: designando con « prolessi » qualsiasi manovra narrativa che consista nel raccontare o evocare in anticipo un evento ulteriore, e con « analessi » qualsiasi evocazione, a fatti compiuti d'un evento anteriore al punto della storia in cui ci si trova, e riservando il termine generale « anacronia » a tutte le forme di discordanza fra i due ordini temporali non completamente riducibili, (...), all'« analessi » e alla « prolessi », G. Genette, *Figure III - Discorso del racconto*, Einaudi, Torino, 1976, pagg. 87-88, traduz. di: G. Genette, *Figures III*, ed. du Seuil, Paris, 1972.

³⁹ cf. G. Genette, *Figure III* cit., pagg. 95-96.

⁴⁰ Il ricordo è collocato geograficamente nell'isola di São Vicente, e sappiamo che *Joja* vive a Lisbona da dieci anni (« *Nha Joja*, há quantos anos veio para Lisboa? Ah, *nha fije*, tem dez anos eu vim, tantas quantas aquelas ilhas que choram sua desgraça » (pag. 26): la collocazione temporale è dunque anteriore, mentre l'ampiezza è presumibilmente di almeno vari giorni.

sia in forma più manifestamente autobiografica:

« (...) Por isso esta detardezinha de princípios de outubro aqui na frente dos meus livros, rodeado destas máscaras, destas setas, cimboas, tantans, arcos, facas, lanças, catanas e canhangulos, destes deuses, pensadores, duendes, feiticeiros, deste mundo para ti adormecido no tempo, delido no espaço (ou não?), aqui na minha casa, sentado neste sofá, ouvindo os espirituais de Bellafonte, (...), impaciente aguardo a visita de nha Joja e a tua, Vítor. De nha Joja a lembrar-me da sabura dos seus contos, para lhos roubar, que essa é a manha, meu jeito é esse mesmo: roubar ou que oiço, contar o que vejo (...) » (pag. 42).

Il fenomeno di prolessi risulterà in tutta la sua evidenza alla fine del romanzo, quando il futuro sperato e immaginato da nha Joja

« (...) Joja em Cabo Verde não vai fazer nada, mesmo nada. Criada em casa, tudo feito. Uma rainha, é deveras. Menina, amanhã quele café na cama, dez horas de pela-manhã. Menina, aquele banho pâ Joja. (...) Coisa sabe é ficar na cama na pela-manhã, criada fazer tudo, almoço na mesa e depois aquele mornaço na cadeira-de-balanço, para diante, para trás, zuca-zuca, oh, como tenho falta de uma cadeira daquelas nossas. (...) O resto da tarde para visitinhas. Velhas amigas, papiar, tomar chá e tudo enquanto. Pessoa gente-branco. (...), oh saudades de nosso Sãocente. » (pag. 31)

non troverà riscontro nella realtà, perché

« (...) Joja, ouvi, ouvi claro, clarinho, vida deste mocinho (Vítot) vai-se complicando, en redando, ele o desconfiará, ele nao to dirá, pamode quê meter-te medo? — e lá uma noite, ao regressares de uma visitinha à tua velha amiga Bia Lourenço, na Estrela, (...), Vítor ali não estará, saiu, há poucas horas, dondê Vítor?, e quando dás conta do bilhete que ele te deixou, teus olhos ficam medentos, choras até se secarem as lagrimas, Nhor Deus, pamóde quê?, oh, como este mundo está virando confuso, o papel na mão, (...) tu só com Deus e tua desgraça, a cidade metida no silêncio, essa imensa cidade onde é urgente o amor, (...) tu com o papel na mão, (...), umas linhas, palavras um pouco imprecisas, (...), « Mamãe Joja, não te preocupes comigo. Qualquer dia darei notícias. Agradeço-te tudo quanto tens feito por mim. Beijos do Nelson », então lembras-te que na hora de levantar não fizeste irradiação, não expulsaste os espiritos maus, um chorinho calado se apoderará de ti (...), palpitar-te-á que ele embarcou agachado num barco qualque com destino a Cabo Verde para ver seu pai, (...), — Joja digo-te aqui, claro, clarinho, poderei escondê-lo de outras pessoas, não me cabe a mim papel de descobrir companheiro, isso não, descobrir companheiro, nunca, descobrir companheiro, jamais, mas vamos considerar, nós também somos aliados e, sendo assim, deixa-me falar-te um segredo, bô

sabê, boca calado é voz de coração, é isso mesmo o que andas pensando, Vítor está cumprindo seu destino — (...) e, um dia, numa desmesurada noite, oh, como este mundo está ficando runhe na runheza — num batifunda entram-te uns fulanos pela casa dentro, queres gritar e não podes, queres protestar e a língua fica-te presa, queres chorar com graça de chorar e os olhos ficam-te secos, revolvem-te tudo, levam-te cartas e papéis e, ah nha irmom, aqueles homens dão-ve voz de prisão. » (da pag. 145 a pag. 154).

V. *La lingua, i linguaggi*. — Ancora una volta, in questo romanzo l'A. ricorre al *crioulo* come lingua di comunicazione tra i personaggi.

A tale proposito, ci sembra necessario ricordare la differenza che esiste tra « contesto culturale » e « contesto di situazione ». Tali nozioni ci inducono a considerare il linguaggio come forma potenziale di comportamento. Da questo punto di vista esso è la *summa* di una gamma di possibilità, « una serie aperta di opzioni comportamentali che si offrono all'individuo nella sua esistenza come essere sociale »⁴¹.

Il contesto culturale costituisce l'ambiente in cui si colloca tale serie di opzioni, mentre il contesto di situazione è l'ambiente in cui avviene ogni scelta particolare fatta nell'ambito di tale serie.

Questi due tipi di contesto vengono così a incorporare la distinzione tra potenza e atto: il contesto culturale definisce il potenziale, la gamma di possibilità che sono aperte. La scelta tra queste possibilità ha luogo nell'ambito di un contesto di situazione dato.

Nel romanzo di M. Ferreira ciò che appare rilevabile non è tanto la « tipicità » delle parole o delle strutture linguistiche (l'uso del *crioulo* è una costante nel *corpus* letterario del romanziere) quanto la « tipicità » del contesto di situazione e la funzione che hanno le parole e le strutture linguistiche nel suo interno.

Il *crioulo* è qui inteso come meccanismo attraverso il quale viene mantenuta una delimitazione geografica e sociale, in quanto è considerato una conoscenza « privata »: i suoi codici non sempre sono decifrabili dall'esterno, mentre all'interno stesso della comunità linguistica buona parte degli individui possiede un notevole controllo della lingua di comunicazione della cultura politicamente egemone.

⁴¹ M.A.K. Halliday, *Il linguaggio in una prospettiva sociale*, in AA.VV., *Linguaggio e Società* a c. di P. P. Giglioli, il Mulino, Bologna, 1973, pag. 238; titolo origin. *Language in a Social Perspective*, in « Educational Review », June 1971, pagg. 165-188.

Prendiamo un esempio:

« Bocê é um home d'rêto, sim senhor, mas umã cõsa 'm câ tâ perdoabo. Assim mesmo em crioulo, por abuso. Ele não conhece nossa lingua, era só para o atrapalhar, lá ele julgava-me alguma estrangeira e ficava trublado. Nessa hora eu dizia-lhe, Sr. Castrim, sossegue. O senhor não conhece nha lingua, eu conheço a sua. »

Il significato va molto al di là della immediatezza del senso: l'acquisizione del bilinguismo da parte di una società numericamente inferiore e culturalmente diversa offre a nha Joja lo spunto per una garbata polemica nei confronti della cultura 'altra'.

La lingua, nell'identificarsi con la coscienza reale, interessa in quanto *parole* che si trasferisce nella *langue*.

In molti punti del romanzo riscontriamo infatti, nei personaggi e nell'A., la necessità di definire la propria identità e indipendenza da condizionamenti extralinguistici ed extraculturali⁴².

⁴² « Nha Joja, deve também falar crioulo mais o Vítor para ele não perder o hábito - interrompi. E a lingua dele. Ah, pois, falamos crioulo aqui na casa. Falo crioulo com Vítor. Ele gosta ». (pag. 13); « Nesta hora assim todos estão bem comidos, bem bebidos, volta vontade de rir, volta vontade de brindar, vontade de fazer troça de companheiro. Fala-se crioulo, fala-se português, fala-se crioultuguês ». (pag. 68); « Esteja o cabo-verdiano onde estiver. Na sua terra ou num cabo para lá. Fechado em casa metido consigo próprio, os dias, um a um, sem conta nem tempo, quietos, não é com ele, nunca foi. Pior que amarrar-lhe corda no pescoço. A vida descuidada respira-se no conchego de todos. Grupo fechado na Lisboa, na Bissau, na Dakar, na Brasil, na Lourenço Marques, na Luanda ou na rabo do mundo Largados na sua contentéza com outros, fazendo toda hora, abrindo as portas de sua casa, só no chão da ilha. Fora dela, metido na sua concha, comendô sua cachupa, dançando morna e cõladeira, farras hoje e amanhã, portas escancaradas só aos patrícios, o resto da gente deixada para lá ». (pagg. 74-75); « Ah, nha fije macho, eu tenho aqui uma coisinha pâ bô, disse-me baixinho. Quer espia-la? Uma morna ou uma cõladeira recente, futurei eu, dessas cõladeiras de letra atrevida, morracentes, ou entao as crônicas *Roupa di Pipi*, de Jungam ou *Ti Caranga*, de Sérgio Frusoni, já de meu conhecimento. Enganei-me. Era *Capitão da Fome*. (pag. 100) (...) Não estranhei o contentamento de nha macho, coisa mesmo sabe este *Capitão da Fome* de nha primo Gabriel. (...) Afinal, *Capitão da Fome* era de todos ». (pagg. 100-104); « (...) nha Jujú é uma cabo-verdiana de veras. E nisso ela nem sequer fará diferença doutras. Sou cabo-verdiana, tenho muito orgulho nisso, digo-o na todo lado onde é preciso, e quando me perguntam aqui se eu sou brasileira, qual brasileira? E como!, não senhor? (...), sou cabo-verdiana e bem cabo-verdiana, natural de Fogo, aqui e em toda banda por onde tenho andado, sim senhor ». (pagg. 117-118); « (...) Nha Joja, fazemos guerra à imitação, disse um dos rapazes. coisa que nós queremos é morna, cõladeira, crioulo e cabelo cuscuz ». (pag. 123).

A tale scopo l'A. compie un'operazione diversa da quella che abbiamo riscontrato nel suo precedente romanzo *Hora di Bai*: non solo i personaggi tentano qui in tutti i modi di conservare la loro lingua incontaminata dalla pressione condizionante che proviene dall'esterno, ma utilizzano elementi appartenenti alla cultura 'altra', assorbendoli nel proprio sistema culturale, a cominciare, magari, dai primi versi di *Os Lusíadas*:

« As armas e os Barões assinalados!

Biba! Biba nhô Bacha! guenti forti, importantes e papiá sabe!

Que da ocidental praia lusitana!

Biba! Biba nhô Bacha! guenti forti, importantes e papiá sabe!

Por mares nunca dantes navegados!

Biba! Biba nhô Bacha! guenti forti, importantes e papiá sabe! (pagg. 34-35)

Dietro questo *Sprachgesang* — gli amici accompagnano i versi declamati battendo le mani e creando, così, un ritmo—se l'elemento innovatore è offerto dalla *parole*, la *langue* sta ad indicare un sistema conservativo da cui si intravede nitidamente l'ansia dialettica di imporre la propria conquistata autonomia «interiore».

L'opera registra ancora una volta con frequenza i canti, le *mornas*, la ritualità del cibo; in essa si fondono storia e mito, cultura e antropologia, dando al lettore un quadro di quella forma di esistere che si è coagulata nell'arcipelago. La forma folclorica resta un elemento essenziale di comunicazione: attraverso di essa i personaggi parlano una stessa lingua e si muovono all'interno di uno stesso codice culturale.

Annamaria Pagliaro Micieli

Denis Diderot, *Teatro e scritti sul teatro*, commedie e teorie teatrali presentate, tradotte e annotate da Marialuisa Grilli, Firenze, La Nuova Italia, 1980, pp. 401.

L'Istituto di Scienze dello Spettacolo del Magistero di Roma, presso il quale lavora M. Grilli, curatrice e traduttrice del volume, colma con questa interessante pubblicazione una deprecabile lacuna e rende un utile servizio alla causa della diffusione in Italia delle lettere francesi.

Un'approfondita conoscenza del retroterra culturale, storico e poetico dell'opera teatrale diderotiana, una sicurezza ed una capacità di analisi e di giudizio che poco hanno da invidiare a chi opera ufficialmente nel più specifico ambito della francesistica, sono i tratti caratterizzanti dell'opera.

Il panorama critico è approfondito ed aggiornato; le tesi citate sono quasi sempre le più interessanti nel vastissimo settore degli studi dedicati al Nostro; i rapporti con la situazione e la tradizione del teatro italiano dell'epoca sono tutt'altro che trascurati e, infine, la centralità della problematica teatrale nell'opera di Diderot è opportunamente sottolineata.

Purtroppo, però, la traduzione che segue non risulta altrettanto accurata e ci riporta appieno al problema delle diverse e specifiche « competenze ».

Ma esaminiamo più da vicino il volume, rinviando alla fine l'analisi linguistica.

Esso comprende: una *premessa* in cui sono elencate le opere di Diderot tradotte e vengono forniti i motivi della scelta operata dalla curatrice; un'*introduzione*; le opere diderotiane stesse in traduzione italiana (*Il figlio naturale* ovvero *Le prove della virtù*, *Dorval ed io* o *Dialoghi sul Figlio naturale*, *Il Padre di famiglia*, *Sulla poesia drammatica*, *Lettera di M.me Riccoboni a Diderot*, *Lettera di Diderot a M.me Riccoboni*, *È buono ? È cattivo ?*); una bibliografia ed un indice dei nomi.

Per cominciare dalla fine, esaminiamo proprio la bibliografia e notiamo come non vengano citati — eccesso di timidezza? — alcuni interventi fondamentali come quello, ad esempio, di P. Szondi, *Tableaux et coups de théâtre. Pour une sociologie de la tragédie domestique et bourgeoise chez Diderot et Lessing*, in « Poétique », n° 9, 1972) o i vari articoli di R. Lewinter che propongono una sia pur discutibile interpretazione psicanalitica delle diverse *pièces*, mentre lettura sociologica e lettura psicanalitica sono invece spesso sottese e talvolta esplicitamente evocate nel discorso introuffivo. Né ci sembra che si possa dimenticare, fra i denigratori del teatro di Diderot, J. Vier, autorevole studioso dell'opera del Nostro, che non a caso intitola *L'ombre d'un théâtre* un suo impetuoso intervento teso a rintracciare i motivi degli insuccessi teatrali di Diderot (« Les nouvelles littéraires », 19 déc. 1963); o, infine, la studiosa americana P. Murphy che, oltre ad aver sostenuto una brillante tesi di dottorato sul teatro di Diderot, ha indicato in un sagace articolo come già critici diderotiani quali G. May e H. Lefebvre avessero individuato in *Est-il bon? Est-il méchant?* una commedia di grande interesse e ben più significativa delle altre per i pregi estetici e la riuscita comica.

Ma per giungere a questa conclusione bisogna ripercorrere il cammino che M. Grilli ha con grande chiarezza indicato, appunto nell'introduzione.

Il discorso si apre inevitabilmente con un panorama della situazione culturale e più specificatamente teatrale del Settecento francese: il letterato, non più esclusivamente legato alla corte ed al suo modello cattolico-assolutista, formato alla scuola del razionalismo cartesiano e dello sperimentalismo newtoniano, alimentato dall'esempio politico e culturale fornito dall'Inghilterra, individua ben presto nel teatro un possibile « pulpito laico » da contrapporre polemicamente al tentativo di asservimento apologetico operato dai Gesuiti (e va forse ricordato che Diderot, alunno dei Gesuiti, aveva attinto proprio presso di loro le prime sollecitazioni ad interessarsi del teatro, sognando inizialmente addirittura una carriera di attore).

Ma se nella prima metà del secolo il modello della perfezione secentesca si rivelò paralizzante e banalizzante per lo sviluppo del teatro, nella seconda metà, con i tentativi di Voltaire, Destouches, N. de la Chaussées ed infine di Diderot stesso, un discorso nuovo riuscì ad imporsi. Al suo centro campeggiavano la realtà della nuova classe emergente, la borghesia, e del nuovo genere teatrale, il dramma.

Ma per Diderot — ci ricorda M. Grilli — il teatro rappresenterà anche libertinaggio, sogno di affermazione personale e catartica liberazione dai suoi impegni più propriamente filosofici.

Tuttavia la sua natura eminentemente teorica lo spingerà a riflettere senza sosta su quanto andrà creando e così a ciascuna delle due prime commedie farà seguire uno scritto sul teatro che ne sarà, al tempo stesso, giustificazione e riflessione.

Fallite le sue speranze di ottenere notorietà e successo attraverso l'impegno teatrale, fu facile per i vari Palissot, Collet, la Harpe, Fréron etc. sottolineare nel teatro di Diderot mancanza di naturalezza, artificiosità, scarsa originalità.

Ma accadde anche di peggio: Goldoni accusò Diderot di vero e proprio plagio. E qui la curatrice mostra come l'autore italiano ne avesse ben donde; ella paragona, infatti, e sovrappone, in modo brillante e col ricorso ai migliori strumenti dell'analisi strutturale, diverse situazioni drammatiche più o meno antecedenti a quella del *Fils naturel* (anche di ambito non francese) e giunge ad un'interessante conclusione: un cliché esisteva sicuramente e condizionava le situazioni ed i personaggi delle varie commedie (*Amante*, *Intruso*, *Oggetto d'amore*, *Estranea*), ma gli scioglimenti rimanevano invece diversi tra di loro, ad eccezione, proprio, del caso del *Vero amico* di Goldoni e del *Fils naturel* di Diderot.

L'insuccesso fu completo anche per quanto riguardava l'uso degli strumenti tecnici: il colpo di scena non scompare nella conclusione e la « condizione » borghese di figlio naturale non è abbastanza significativa da sostituire il « carattere » seicentesco ...

Tuttavia permane l'interessante struttura complessiva della commedia, inquadrata nella riflessione teorica del prologo, dell'epilogo e dei dialoghi, mentre la creazione di « fasce concentriche di finzione via via più complesse » (p. 15) insieme all'alternanza di forme narrative scavalca d'un balzo il settecentesco espediente pseudorealistico del diario e dell'epistolario (espediente forse non solo settecentesco se si pensa che ancora il romanzo di *Adolphe* sarà presentato come manoscritto ritrovato) e permette a Diderot di delineare in Dorval, con i suoi impeti, le sue malinconie, la sua « sintonia con i fenomeni naturali », un personaggio già preromantico.

Altra felice intuizione è quella che fa definire « pirandelliano » il gioco di rapporti « autore-personaggio-attore » e la funzione di « doppio » di Dorval rispetto a Diderot, anche perché, aggiungerei, lo

splendido dialogo del *Neveu de Rameau* ci riproporrà, con ben più significativi risultati, l'utilizzazione dello stesso meccanismo.

Meno approfondito è il discorso sui due importanti, problematici temi del concetto di « virtù » e di « sensibilità » che, d'altronde, attraversano tutta la produzione del Nostro. Pur citando infatti l'influenza che ebbe su Diderot la lettura di Seneca, M. Grilli non fa cenno, però, di certi interventi diderotiani specificatamente incentrati sul tema della « virtù » (*l'Essai sur le mérite et la vertu* e la *Lettre a Landois*) e non menziona neppure l'importanza che ebbero, nel merito di questa problematica, autori inglesi come Shaftesbury e Richardson, anch'essi debitori del prototipo seneciano, ma comunque spesso utilizzati direttamente da Diderot come modello per la sua produzione letteraria.

Il *Père de famille*, che, scritto ad un solo anno di distanza, ebbe appena migliore fortuna di critica e di pubblico, era appunto incentrato sul contrasto tra dovere e virtù, tra interesse della società e interessi dell'individuo.

Implicazioni biografiche della trama, e occasione colta appieno per dare libero sfogo a una radicata avversione per i conventi (è sembrato troppo ovvio ricordare *La religieuse*?) e per le « lettres de cachet », vengono opportunamente sottolineate. Ma proprio in questa accanita volontà di « propaganda » e nell'illusione di un impossibile realismo assoluto — ci sembra — risiedeva il germe dell'artificio: in teatro per essere realistici bisogna « faire plus gros que nature ».

Molto proficuo, invece, risulta il confronto fra questa *pièce* e le trame della commedia dell'arte (e Diderot giovane aveva frequentato non solo la *Comédie française*, ma anche *Les Italiens*) poiché la studiosa ritrova in questo riferimento a modelli già esistenti, piuttosto che in dubbie e forzate implicazioni psicanalitiche, anche l'origine e la motivazione, ad esempio, dell'assenza della figura materna (« la donna vecchia ») nel teatro di Diderot (p. 22).

La Grilli rintraccia con sagacia anche qui motivi e temi preromantici, dal fascino della natura selvaggia al gusto della solitudine, alla predilezione per le situazioni estreme in cui « la natura umana, non costretta da convenienze sociali, dà libero sfogo ai suoi istinti » (p. 23): tutto ciò in un dicotomico contrasto col perseguimento di un ideale di perfezione e di virtù, in una contrapposizione di « sensibilità e ragione » che restano al cuore stesso della creazione diderotiana.

La lunga gestazione, l'accentuata riflessione su di sé, l'evoluzione del concetto di « sensibilità » (cfr. il discorso del *Paradoxe*) conducono

Diderot a personificare in Hardouin, questa volta con risultati decisamente migliori, un « uomo di società », ambiguo, difficilmente catalogabile, mondano e schivo al tempo stesso, in definitiva lucidamente in anticipo rispetto al suo tempo.

La commedia riflette la situazione di un teatro non più « familiare » e paradigmatico, ma semplicemente mondano, celebrativo e quindi collocabile in un salotto borghese piuttosto che in una pubblica platea o in un interno familiare.

Anche qui, come nel *Fils naturel*, Diderot « domanda ad uno dei suoi personaggi ... il compito di scrivere una commedia (che in realtà scrive lui) » ma si tratta dell'unica coincidenza, poiché in questa commedia finalmente « il teatro è sovrapponibile alla realtà e riproduce il suo divenire », non è didascalico ma problematico, non risolve con astrattezza le contraddizioni, ma « lascia in sospeso, insieme col giudizio sul protagonista, l'essenza stessa del teatro » (p. 31).

Se il nostro compito si esaurisse nel presentare e commentare il lavoro critico di M. Grilli non potremmo, dunque, che concludere congratolandoci per la finezza, la profondità e l'impegno del suo approccio all'estetica teatrale diderotiana. Ma la traduzione delle opere introduce un elemento di delusione e forse anche di rimpianto per un'occasione sciupata in parte.

Diverse sono le categorie di errori: la prima è quella che riguarda la resa linguistica italiana e che quindi può essere rilevata anche da un lettore ignaro di lingua francese (cfr. p. 239: « Se un popolo avesse avuto un solo genere di spettacolo, ..., e gli se ne proponesse un altro ... »; p. 241: « ...ma senza unità, con poca azione, senza niente interesse ... »).

La seconda è quella che falsifica o tradisce il testo francese (es. p. 75: « Point de personnages épisodiques; ou, si l'intrigue en exige un, qu'il ait un caractère singulier qui le relève » diviene: « Niente personaggi secondari; o se l'intreccio ne richiede uno, abbia particolari che gli diano carattere » ...).

Particolarmente dannosa, nell'ambito di questo tipo di « sviste », ci sembra la confusione sull'uso della seconda persona del singolare o del plurale nei rapporti tra padroni e servitori o tra i personaggi principali tra di loro. Viene così sciupato, ad esempio, alle pp. 208-209, lo splendido passaggio da un uso del « tu » da parte del padre di famiglia nei confronti del figlio alla ripresa del « voi », passaggio denso di implicazioni psicologiche ed affettive e che proprio in quanto tale andava reso e non sacrificato.

La terza categoria è quella delle sfumature che vanno perdute, così che la riuscita letteraria della traduzione è di minor pregio di quella, sia pur non brillantissima, dell'originale (ad esempio, « *se renverse* » diventa « *si siede* su una poltrona » e « *saisissant la main ...* » è reso semplicemente con « *prendendo* la mano ... » o altrove « *chagrin* » è impoverito in « *tristezza* », persino al plurale, e « *amitiés* » diviene « *effusioni* », o infine la bella risonanza di « *au milieu des flots de la mer* » si riduce a « *in mezzo al mare* » (p. 103) e tutte le belle implicazioni di « *Que faut-il que j'augure de votre silence?* » svaniscono in « *Che cosa devo pensare del vostro silenzio?* » (p. 210).

Né mancano talvolta errori di sintassi, confusione nell'uso dei tempi, abbagli evidenti ...: si è quasi tentati, insomma, di chiedersi se sia stata davvero la stessa persona, così attenta nell'introduzione alle questioni teoriche e tecniche, alle implicazioni culturali e storiche a fraintendere così spesso il testo e a sottovalutare il peso e la portata del minuzioso lavoro del traduttore, più ingrato, forse, ma certamente altrettanto indispensabile per la riuscita di ogni seria operazione di divulgazione letteraria.

Maria Rosaria Ansalone

A. Robbe-Grillet, *Djinn - Un trou rouge entre les pavés disjoints*, Paris, Minuit, 1981, pp. 150.

Da qualche mese è in libreria, edito da Guanda, nella traduzione di Roberto Rossi, il tanto discusso ultimo libro di Alain Robbe-Grillet: *Djinn*. È un testo che, al suo apparire, nell'aprile '81, ha suscitato vivo interesse, nonché un'aspra polemica, perché contemporaneamente pubblicato con due vesti editoriali differenti: a Parigi, presso Les éditions de Minuit, col titolo *Djinn - Un trou rouge entre les pavés disjoints* e la definizione « *roman* »¹; a New-York, presso Rinehart and Winston, col titolo *Le rendez-vous*, come grammatica della lingua francese ad uso degli studenti americani a cura di Yvonne Lenard e dello stesso Robbe-Grillet².

Djinn - Un trou rouge entre les pavés disjoints: un titolo che è da solo tutto un romanzo. Djinn è un nome proprio, forse americano, o meglio la trascrizione fonetica della pronuncia americana di un nome proprio³, forse di una ragazza, Jean (ma sarà poi una ragazza?), che di volta in volta ritroviamo come manichino, voce senza corpo, simbolo del mondo della celluloido, fanciulla di otto, poi di dieci anni, giovane donna e amante. Ma Jean, in questa *fiction* narrativa, in questo gioco di specchi, è anche il nome del ragazzino, che fa da guida al nostro io-personaggio per tutto un viaggio tra ciechi in mondi sotterranei—palese metafora del mito d'Edipo, già tanto caro a Robbe-Grillet. L'io cieco, guarda caso, si chiama Simon Boris, due nomi che racchiudono tutto un universo⁴, e viene anche lui soprannominato

¹ Il romanzo è diviso in 8 capitoli con un prologo ed un epilogo.

² Il romanzo è suddiviso in 17 lezioni comprendente ciascuna, oltre al testo di *Djinn*, suddiviso in varie unità da due a sei pagine, esercizi di comprensione, di vocabolario, di grammatica e di espressione. Chiude la grammatica un vocabolario bilingue di 2.800 vocaboli.

³ « ... Ne prononcez pas Jean, mais Djinn. Je suis américaine », p. 12.

⁴ Jean, Boris e Frank sono i nomi prediletti da Robbe-Grillet nella quasi

Jan, o Yann (forma bretone di Jean⁵); e la stessa Jeanne non è altro che la forma femminile di Jean⁶. I personaggi, dunque, sono intercambiabili, privi di sesso⁷, dal doppio e perché no triplo io, ipotesi di un'identità non meglio definita⁸, pure entità grammaticali, dietro le quali possiamo leggere tutto e nulla. Djinn, come un folletto⁹, prende il nostro io e lo guida per i meandri fantastici della cultura o per i traggiti indelebili del subconscio, al di là dei proustiani « pavés disjoints », in uno dei vari mondi possibili esterni o forse estranei alla realtà in cui viviamo o crediamo di vivere: giacché per Robbe-Grillet la vita quotidiana e la vita onirica comunicano continuamente in una perenne e crescente osmosi.

totalità delle sue opere letterarie e filmiche. Per non parlare dell'onnipresente dottor Morgan. Anche Caroline, Laura e Marie hanno, per noi lettori robbegrilletiani, un loro spessore, per la loro presenza in molte altre opere filmiche e romanzesche del nostro autore. Simon o Boris, doppia denominazione dell'autore del presunto dattiloscritto ritrovato, lasciano aperto tutto un discorso, se solo proviamo a controllare le origini dei nomi del *Dictionnaire des noms français* ed il loro esistere nell'antologia robbegrilletiana. Simon deriva da Sigmund, e il richiamo è evidente; Boris, nome di ribelle e di rivoluzionario come l'anarchico di *Un régicide*, è il sovvertitore dell'ordine costituito e della morale in *Trans-Europ-Express*. Chi, dunque meglio di uno scrittore di nome Boris Simon può sovvertire l'ordine costituito del romanzo e della grammatica?

⁵ P. Pierrard, *Dictionnaire des prénoms et des saints*, Paris, Larousse, 1974.

Questo nome che ci perseguita è proprio di una fanciulla, dunque di un personaggio giovane e femminile che simboleggia il massimo della sovversione per Robbe-Grillet, come si può ricavare dall'intervista da lui rilasciata a M. Rybalka il 22/9/78 e pubblicata sul quotidiano « Le Monde »: « Le sujet est une organisation de texte. Dans mes films et dans mes romans il y a des forces organisatrices du côté de l'ordre établi et d'autres du côté de la subversion. Les premières sont presque toujours inconnues par le mâle adulte de race blanche, parce que, dans notre société, il représente effectivement l'ordre établi, alors qu'au contraire les éléments de subversion sont incarnés par des femmes, des enfants et des gens de couleur ».

⁷ Per ben 7 capitoli il protagonista è un io femminile, forse una castrazione freudiana. Scegliamo gli esempi a caso: « Je suis français — dis-je » p. 13, « Je ne suis pas un géant » p. 14, « je ne suis pas fou... je suis un idiot » p. 16, « je suis arrivée » p. 121, « une fois installée... j'ai pensé » p. 126, « Je m'étais crue très près », p. 127.

⁸ Robbe-Grillet già parlava di morte del personaggio circa venti anni or sono in *Pour un nouveau roman* (Coll. « Idées », Paris, Gallimard, 1963), e chi può dare segni di vita senza un nome proprio, senza una « vita propria », senza storia, né identità?

⁹ Cfr. V. Hugo, *Les Djinns* in « Les Orientales », XXVIII, Paris, Ed. La Pléiade, t. 1^o, p. 653.

Un trou rouge entre les pavés disjoints nella traduzione italiana diventa « Una buca rossa nel selciato sconnesso », ma personalmente avrei scelto non « una buca » ma « un buco », termine che rispetta meglio le connotazioni simboliche.

Trou rimanda all'idea di una, non ovvia, apertura, quasi una chiusura con qualche spiraglio. Da un buco si può sbirciare senza essere visti¹⁰; il buco è, infatti, un consumato utensile del racconto poliziesco, nonché erotico e fantastico¹¹. *Trou* è ancora un'apertura su ciò che è sconosciuto, inconscio e/o non conosciuto¹². È l'immagine ovvia anche dell'organo femminile, *trou* come porta sul mondo. Accompagnato da *rouge* colore del fuoco e del sangue, principio di vita, può avvalorare l'ipotesi del romanzo come viaggio iniziatico che il destinatario intraprende aprendo il testo, e quindi come uno spiraglio che si apre sull'universo di meraviglie della lingua francese¹³.

¹⁰ Ce lo ha insegnato Alice nella nostra infanzia.

¹¹ Il *trou* era già stato utilizzato ampiamente da Robbe-Grillet in altre sue opere letterarie e cinematografiche. Valga come esempio *Projet pour une révolution à New York* (Paris, Minuit, 1970).

¹² Sul piano dell'immaginario *trou* è più ricco di significato del semplice *vide*, tra loro c'è la stessa differenza che tra *privation* e *néant*. Esso è « prègnant de toutes les potentialités de ce qui le remplirait ou de ce qui passerait par son aventure... il est comme l'attente de la secondaire révélation d'une présence... comme la voie d'accouchement naturel de l'idée... il possède ainsi une double signification immanentiste et transcendente, il ouvre l'intérieur à l'extérieur, il ouvre l'extérieur à l'autre », J. Chevalier — A. Gherbrandt, *Dictionnaire des symboles*, Paris, Seghers, 1974 p. 342.

¹³ Lo stesso autore, spiegando la nascita del racconto, alla maniera rousseliana, ci dice: « En lisant son récit, on a d'abord l'impression d'avoir affaire à un livre scolaire, destiné à l'enseignement du français, comme il doit en exister des centaines. La progression régulière des difficultés grammaticales de notre langue s'y distingue sans mal, au cours des huit chapitres de longueur croissante qui correspondraient, en gros, aux huit semaines d'un trimestre universitaire américain. Les verbes y sont introduits selon l'ordre classique des quatre conjugaisons, avec encore, pour la seconde, une opposition nettement marquée entre ceux qui comportent l'infixe inchoatif et ceux qui ne le comportent pas. Les temps et les modes ont été aussi parfaitement classés, se succédant de manière rigoureuse depuis le présent de l'indicatif jusqu'au subjonctif, au futur antérieur et au conditionnel. Il en va de même pour l'emploi des pronoms relatifs, dont les formes complexes n'apparaissent que tardivement. Comme d'habitude, les verbes pronominaux réciproques et idiomatiques se trouvent, en majeure partie, réservés pour la fin.

Néanmoins, le contenu anecdotique de ces pages demeure très éloigné de celui, volontairement anodin, que l'on rencontre en général dans les ouvrages du même type. Le degré de probabilité des événements est ici presque toujours trop

Intendendo, dunque, la letteratura come pura espressione della lingua ed insieme di miti e leggende, come continua ricerca di altre forme di struttura, come irrefrenabile riprendere da altri, « continuo citare », non la si può non considerare come un susseguirsi di strutture, un insieme di parole, non più solamente segni ma anche ed essenzialmente « nœuds de significations », come affermava Lacan. In questo ambito la dicotomia *langue - parole* viene sapientemente superata e con l'incalzare dell'intreccio si intensifica il circuito delle difficoltà grammaticali. Tipica, in questo senso, è la perfetta isotopia della negatività del quinto capitolo, dove la storia del non vedente, che ascolta il discorso di un personaggio assente, dà al capitolo il tema dominante.

Partendo dall'idea che la lingua contenga già il racconto, Robbe-Grillet sottolinea ironicamente le macroscopiche carenze dei vari testi di grammatica elementare in uso, in cui la superficialità e le debilitazioni mentali di una micro-lingua, estrapolata da qualsiasi contesto letterario, avulsa dalla realtà, banalizzano il tutto e lo privano di interesse, così che spesso la grammatica di una lingua — che è vita — cristallizza strutture vuote e morte.

La letteratura si serve delle strutture linguistiche, la grammatica lavora su di esse; si tratta dunque di due realtà che non si possono scindere. Come giustamente ha affermato Ionesco¹⁴, solo uno scrittore può ottemperare degnamente al compito di scrivere una grammatica.

Come ogni grammatica ad uso scolastico, anche quella di Robbe-Grillet riporta la situazione del giovane straniero, in questo caso americano, che ha il suo primo impatto con la lingua francese giungendo a Parigi¹⁵. In cerca di lavoro, egli si addentra nella megalopoli, venendo a contatto con le mitologie di barthesiana memoria¹⁶, ed incontra l'amore. Il tema predominante, sviluppato seguendo fedelmente le regole

faible par rapport aux lois du réalisme traditionnel. Aussi n'est-il pas interdit de voir un simple alibi dans cette prétendue destination professorale. Derrière cet alibi, doit se cacher autre chose. Mais quoi?... », pp. 9-10.

¹⁴ M. Benamou, *Mise en train*, New-York, Mac Millan, 1969, grammatica con testi di Ionesco.

¹⁵ Parigi, la capitale del mondo della cultura che nessun dominatore sottometterà mai, perché nessuna invasione potrà mai travolgerla, neanche i jeans, che dall'America hanno assalito il mondo intero, facile stereotipo della moderna cultura massificatrice.

¹⁶ R. Barthes, *Mythologies*, Paris, Seuil, 1957.

di Benveniste per l'uso dei tempi¹⁷, è, dunque, quello dell'amore¹⁸, vagheggiato, anche se con sospetto di parodia, tema che, contestualmente, non si può scindere da quello della estraneità¹⁹: una storia di incontri amorosi, in cui lei per lui è un oggetto completamente estraneo e incomprensibile, meraviglioso ed inaccessibile, come se fosse di un altro mondo, e che lascia proprio per questo a ciascun personaggio pirandellianamente la sua verità.

In questo universo denotativo, dal tipico metalinguaggio robbe-grilletiano, è vano ricercare vere identità. Il testo, grammatica o romanzo, degno figlio del suo autore, si presta a tutte le interpretazioni ed ha più chiavi di lettura. Come ogni scritto dei « nouveaux romanciers »²⁰, la forma produce l'aneddoto, dunque la grammatica non esclude il romanzo ma lo crea, diventa il motivo generatore della *fiction* narrativa²¹. A questi continui slittamenti di significato dà vita « il buco », con le sue connessioni oniriche, che permettono di trasmigrare continuamente dal mondo della realtà a quello fantastico di Bachelard²² e Blanchot²³. Questo progetto di « fantascienza »²⁴, espresso con la mescolanza dei tempi del racconto, genera una necessaria progressione di tempi grammaticali. In pieno rispetto delle teorie di Todorov²⁵, alla storia d'amore semplice e banale, all'incontro fra un uomo e una donna, si intersecano storie irreali, ove pullulano miti e credenze, deri-

¹⁷ E. Benveniste, *Problèmes de linguistique générale*, Paris, Gallimard, 1966.

¹⁸ R. Barthes, *Fragments d'un discours amoureux*, Paris, Seuil, 1977. Un testo di lingua deve essere anche un testo di *civilisation*.

¹⁹ Sull'estraneità nei rapporti amorosi Robbe-Grillet ha sempre insistito molto e ad essa ha dedicato il suo primo film *L'année dernière à Marienbad*.

²⁰ AAVV, *Nouveau Roman: hier, aujourd'hui*, Coll. 10/18, Paris, U. G. E., 1972, 2 voll. AAVV, *Robbe-Grillet: analyse, théorie*, Paris, Coll. 10/18 U. G. E., 1976, 2 voll.

²¹ J. Ricardou, *Le nouveau roman*, Paris, Seuil, 1973.

²² G. Bachelard, *La poétique de la rêverie*, Paris, PUF, 1976.

²³ M. Blanchot, *La part du feu*, Paris, Gallimard, 1949.

M. Blanchot, *L'infinito intrattenimento*, Torino, Einaudi, 1977.

²⁴ « Une histoire d'amour et de science-fiction », è Robbe-Grillet a dirlo, p. 51. La progressione temporale permette all'autore di adottare, via via, il presente del primo capitolo, poi il passato remoto, il passato prossimo, il perfetto, il futuro anteriore, il condizionale; ed in questa mescolanza si alimenta il progetto di fantascienza, in cui la funzione diegetica, ignorando analessi e prolessi, si blocca e contemporaneamente si arricchisce di elementi extra o metadiegetici, mescolando modi verbali e tempi del *récit*.

²⁵ T. Todorov, *Introduction à la littérature fantastique*, Paris, Seuil, 1970.

vazioni dal *kitsch* dell'orrore, riferimenti all'iconografia surrealista²⁶, e scene tratte dai films degli anni '20 e '50, detti « alla Bogart » o « alla Lino Ventura »²⁷.

Questo *puzzle* di luoghi comuni, questa *Gestalt* intricata, quasi un rebus, in cui il *récit*, apparentemente semplice e lineare, prevale sulla descrizione come mai finora²⁸, è, contrariamente a tutti gli altri romanzi di Robbe-Grillet, « lisible » secondo le regole della sintassi narrativa di Propp²⁹. Ritroviamo la « morphologie du conte merveilleux », o meglio del *récit* mitico: il contratto iniziale tra l'eroe (l'io del testo) e la dama (Djinn); il *mandement* (cospirare contro le centrali atomiche dell'imperialismo bolscevico), la partenza per la *quête*, il cui oggetto finale è l'amore, l'incontro con un *adjuvant* (Jean), gli *échecs* programmati.

Gli archetipi narrativi non sono quelli soliti di Robbe-Grillet, ma anche qui come negli altri romanzi³⁰ l'azione si svolge su due piani: quello contemporaneo alla narrazione e quello dell'immaginazione, piano della menzogna e del segreto. In un moltiplicarsi di ipotesi, di continue *mises en abyme*³¹, si giunge, poi, al piano omogeneo della *verité*, comunque *fissurée*. All'inizio abbiamo l'impressione di avanzare, ma in fine si ritorna al punto di partenza con un movimento illogico, senza alcun progredire: l'azione si sviluppa in forma di « circolo » — (altro *trou*) — il cui inizio e la cui fine, ribaditi da una serie di sdoppiamenti, sono posti sullo stesso punto della circonferenza.

La O circolare³² diviene spesso un 8, che messo orizzontalmente indica l'infinito ∞ , con numerose immagini di supporto. Nel numero 8, spesso ripetuto³³, ritroviamo quell'unità « formale », « tutta geome-

²⁶ Il racconto è disseminato di manichini di materia plastica e di cera, di crocefissi e di cadaveri, di bambine vestite di organza con un candelabro in pugno, di ciechi buñueliani accompagnati da pícaro infidi, per il peso dell'immagine surrealista in Robbe-Grillet. Cfr. *Robbe-Grillet*, « Obliques » n. 16/17, Paris, Boderie, 1977.

²⁷ Cfr. p. 12 « ... penser à quelque vieux film policier des années '30 ».

²⁸ J. Ricardou, *Problèmes du nouveau roman*, Paris, Seuil, 1967.

²⁹ V. Propp, *Morfologia della fiaba*, Torino, Einaudi, 1976.

³⁰ J. Ricardou, *Pour une théorie du nouveau roman*, Paris, Seuil, 1971.

³¹ L. Dallenbach, *Le récit spéculaire*, Paris, Seuil, 1977.

³² In *Djinn* elemento prevalente, non è il fuoco come in *La jalousie*, ma è l'acqua l'eau, foneticamente O, fonte di vita, rivivificazione, *transfert*, in tutti i suoi stati: a gocce, a pozzanghera, a secchi.

³³ L'8 di *Le Voyeur* ritorna all'infinito: 8 sono i capitoli del romanzo; 17 (1+7=8) i paragrafi della grammatica; 8 sono le settimane in cui si svolge l'azione;

trica », che ha evidenziato Morrissette³⁴. In questa unità le scene si ripetono con leggere varianti, la narrazione si sdoppia in un sapiente gioco di specchi³⁵, mentre le analogie interne di idee o di frasi, le interferenze e le « liaisons » fra le scene, divengono un importante elemento strutturale del romanzo.

Si tratta di sintagmi narrativi, ove il senso scivola all'interno stesso della diegesi, creando un universo del discorso fuori da qualsiasi referente. Il personaggio, privo d'ogni libertà, è posto davanti a difficoltà che deve superare³⁶, come un essere sperimentale, un robot, ma, giunto alla soluzione, un « deus ex-machina », come il nostro dottor Morgan, lo rimette all'inizio del labirinto per obbligarlo a rifare il circuito, come il povero Sisifo.

Anche in *Djinn*, dunque, ritroviamo il tema del labirinto, « vertige fixé »³⁷, luogo in cui vengono materializzate le difficoltà di natura mentale; il labirinto siamo noi, come spesso ha affermato lo stesso, Robbe-Grillet. In *Djinn* il labirinto è anche grammaticale, il punto di partenza è la grammatica, giacché la lingua appare facile, e la grammatica scontata; ma più la si conosce, più diventa difficile, e, proprio come un labirinto, imprigiona colui che più vuole conoscerla e possederla: lo scrittore.

Carolina Diglio

ancora « le jeudi 8 mai » p. 141; « le 18 dimanche » p. 144; l'anno 1880 p. 145-46. Sono un 8 anche le « lunettes noires » p. 17.

³⁴ B. Morrissette, *Les Romans de Robbe-Grillet*, Paris, Minuit, 1953, p. 96.

³⁵ G. Ricardou *Nouveaux problèmes du roman*, Paris, Seuil, 1978.

³⁶ Difficoltà, non porte chiuse. Anzi, in *Djinn*, l'apertura è sovrana e regna in tutta l'opera a tutti i livelli di scrittura. Le porte di *Djinn* non hanno serrature, il più delle volte sono porte a vetri, spesso sporche e rotte e quasi sempre aperte o socchiuse.

³⁷ J. Genette, *Figures 1*, Paris, Seuil, 1966.

Guillermo Díaz-Plaja, *El combate por la luz. La hazaña intelectual de Eugenio d'Ors*. Espasa-Calpe, S.A., Madrid 1981, pp. 337.

La lettura del piú recente volume di Guillermo Díaz-Plaja riconferma, rinvigorendola, la sensazione di ricchezza di risvolti impliciti ed espliciti che di solito si prova ad ogni lettura di un suo scritto.

Nell'ispanistica non c'è forse argomento meno invitante, spesso senz'altro da saltare, per molti, del cosiddetto *novecentismo* spagnolo, forse per il suo nulla concedere al sentimentale e al caotico, e tutto invece al logos ordinatore e « classicista ». A non pochi pare, infatti, trattarsi di un momento della cultura che in definitiva sa poco di ispanico proprio per l'eccesso di calcolo e di intelletto che contraddistingue il programma novecentista. Situato, com'è, tra sedimenti novantotteschi e linguaggi modernisti da un lato, e la stagione poetica della generazione del '27 dall'altro, il *novecentismo* è nelle storie letterarie d'uso liquidato con sommarie definizioni, tali comunque da fare, paradossalmente, della lotta « eliomachica » dorsiana una stagione tra le meno illuminate della cultura ispanica: senza tener conto, poi, che quel vago sospetto di nazionalcatalanismo che coglie spesso il superficiale estimatore dell'opera di d'Ors finisce per infliggergli il colpo finale. Guillermo Díaz-Plaja in questo libro fa giustizia di pregiudizi e d'interpretazioni unidirezionali, sí che per la prima volta crediamo, ci è offerta l'esposizione della strategia adottata da d'Ors nella sua eliomachia con quella chiarezza che, pur preannunciata nel precedente *Estructura y sentido del Novecentismo español* (Madrid 1975), solo qui si manifesta in tutto il suo nitore espositivo.

Nella parte introduttiva l'autore tiene a precisare che non sarà il corpus della filosofia dorsiana (sulla quale, peraltro, rimanda ad un nutrito novero di studiosi) l'oggetto del suo studio, bensì proprio quell'« itinerario vital de Eugenio d'Ors en su combate por la luz » (p. 15): quello stesso che già altri (p. es. Eusebio Colomer) hanno visto come un'autentica *Aufklärung* cattolica, nata dalla sintesi di spiriti

illuministici e tradizionali. Ma ancor prima di addentrarsi nel vero e proprio seminato dorsiano, Díaz-Plaja muove da cenni biografici atti a guidarci gradualmente alla crescita intellettuale di chi, pur inizialmente contagiato dal movimento modernista, di esso diverrà il piú strenuo negatore. E l'argomento si presta per offrire all'autore del saggio l'opportunità di utili incursioni in ambito catalano e nelle vicende europee coeve. Non è un caso, a suo giudizio, che d'Ors esordisca nel mondo delle lettere con un'opera d'estetica: *La muerte de Isidro Nonell*, ove la morte letteraria del pittore per mano proprio dei derelitti oggetto della sua arte offre lo spunto a Octavi de Romeu (pseudonimo di cui si avvaleva d'Ors a quei tempi) per mettere in guardia il gusto modernista contro i pericoli in cui sarebbe potuto incorrere qualora in certi compiacimenti verso il mostruoso avesse rasentato i confini della visione naturalistica di uno Zola, non meno che di certa tradizione ruralistica catalana, raccolta, per esempio, da Victor Catalá. E al monito rivolto ai postmaragalliani fa séguito l'invito al superamento della concezione realistico-intuitiva che aveva contrassegnato l'opera del poeta catalano, per darsi, invece, ad una visione « arbitraria » dell'arte e della società: superamento che è cifra del tormento vissuto dal discepolo che sente di non poter piú condividere gli orientamenti artistici di chi gli è stato maestro; orientamenti che pure aveva fatti propri nei primi passi letterari.

Già nel 1906, nelle pagine del *Glosario*, si fa patente l'auspicio di un ritorno ai valori culturali del classicismo, che secondo d'Ors è la mediterraneità stessa delle genti ispaniche ad esigere. Díaz-Plaja, nel chiosare la dottrina dorsiana, rileva di questa nozione di cultura l'esplicito rimando alla tradizione ellenica, concepita come il primo anello di una lunga catena, che non ha né ammette interruzioni, e aggiunge: « Ahora bien, esta cadena de fidelidades al mundo clásico del 'logos' razonante es interrumpida por las 'recaídas' en el mundo anticlásico, por las épocas en que el 'logos' es sustituido por el 'pathos', el mundo de lo enfermizo, o por el 'Pan', el mundo de lo dionisíaco » (p. 39).

In ciò dunque sta la rivalutazione di quella « latinità » che è sinonimo di equilibrio fra natura e spirito, ove senz'altro rilevante è l'incidenza dell'atteggiamento *romano* della scuola del secondo Moréas e di certi spunti di evidente derivazione maurrassiana. Ma lasciamo che sia lo stesso d'Ors a glossare il proprio pensiero: « Fue el tiempo del decadentismo y de la sensualidad enferma... Recordad la literatura, recordad

el arte de entonces. He aquí a Verlaine, el que vive muriendo en las prisiones y en los hospitales (...). He aquí a Aubrey Beardsley, a Felicien Rops, al vizconde de Toulouse-Lautrec, corruptos de Japón y de prostitución. He aquí a Ibsen, que pretende disolver la familia y la sociedad, y a Tolstoi, que quiere disolver la vida civil. He aquí a Huysmans y a los católicos equívocos, y a los blasfematorios, y a los de la Rose-Croix, y a los de las pequeñas religiones de París. (...) Ahora los tiempos son otros y prosperan nuevas generaciones. Nuevas generaciones que ya han desterrado la sombra de Hamlet, que ya saben de la alegría de la vida civil y de las elaboraciones normales... » (*Glosas*, Madrid 1920, p. 20). Lo mismo carácter *antifloralesco* del *noucentisme* más que i termini di un atteggiamento polemico nei confronti della cultura modernista, fissa quelli di un rinnovamento culturale che si vuole attuare non più prescindendo dalla vita sociale, come era avvenuto finora, ma con profonda incidenza sulla medesima. Occorre operare « dall'alto », dalla sede stessa del potere politico. Vengono di qui il connubio proficuo d'Ors-Prat de la Riba all'interno della Mancomunitat de Catalunya e tutta la serie di realizzazioni pubbliche che ne nacquerò. Si pensi all'« Institut d'Estudis Catalans », la « Biblioteca de Catalunya », l'« Escola de Bibliotecariès », le « Biblioteques Populars », concrezioni culturali di quella che qui si indica come « eliomaquia en las instituciones ».

Una costante del *Glosario* e, estensivamente, della eliomachia dorsiana, è dunque da individuare nella volontà di sostituire il concetto di ruralismo con quello di « urbanità », esigenza particolarmente sentita in un'area culturale ove certo catalismo (alla Verdager) continuava a pascersi di *paesania*. Alla Città, proprio perché antitetica a Rusticità, spetterà il compito di farsi dispensatrice eliomachica, e tale avrebbe dovuto essere la forza dei suoi aneliti culturali da irradiarli in ogni angolo della regione. È, in definitiva, il concetto della « Catalunya-Ciutat » così caro al *noucentisme*. Di qui viene l'indubbia incidenza dell'ideario dorsiano nella cosiddetta « Escuela Romana del Pirineo » sorta intorno a « Hermes », la rivista che dal 1917 al 1922 segnò una prestigiosa tappa intellettuale per i Paesi Baschi, secondo i postulati della lotta dorsiana per la luce.

L'ideologia del catalano calzava infatti a pennello con la nuova veste culturale che Sánchez Mazas, Murlane Michelena, Basterra in special modo volevano dare alla loro terra. E ha ragione Díaz-Plaja quando rileva che « el paralelismo entre el pensamiento de Vasconia

y el de Cataluña se produce desde los mismos puntos de referencia: el Romanticismo y sus nostalgias medievales que conduce a cada pueblo al reencuentro con sus raíces históricas ». Ma anche se il tutto muove per traiettorie non proprio identiche (ché alla restaurazione di certo foralismo medievaleggiante in terra catalana si preferisce nei Paesi Baschi la rivalutazione delle settecentesche « Sociedades Económicas de Amigos del País ») il dato veramente significativo è costituito dal fatto che d'Ors firmerà direttamente nella rivista che, nonostante il groviglio di interessi di parte e le alterazioni intervenute strada facendo, fu paladina del suo *combate por la luz*.

Scontata l'incidenza del pensiero dorsiano nel mondo culturale basco di quegli anni, non mancano nel saggio in esame riferimenti ai riflessi avuti dalla lotta eliomachica nell'intero ambito peninsulare: e così se la presenza di Magliorca in *Xenius* è attestata dalla figura di Ramon Llull e quella di Valenza da San Vicente Ferrer, la riesumazione di un Giuliano l'Apostata (oggetto di una conferenza tenuta da d'Ors a Granada nel '23) gli offre l'estro « para traer Roma a la morería ».

La morte di Prat de la Riba nel 1917 e il conseguente passaggio della direzione della « Mancomunitat » nelle mani di Puig i Cadafalch segnò un mutamento decisamente svantaggioso per il nostro. L'intesa cedette il passo alla diffidenza e una sorta di « incompatibilità di carattere » tra il nuovo direttore e *Xenius* determinerà, a breve distanza, nel 1920, quella *defenestració* sulla quale lo stesso Díaz-Plaja scrisse, anni addietro, un libro dovizioso di documentazioni (*La defenestració de « Xenius »*, Andorra 1968).

Le motivazioni ufficiali del clamoroso gesto scivolano in accuse di inadempienze amministrative, ma Díaz-Plaja sa bene che il nocciolo della questione è costituito proprio dallo spicco della personalità di d'Ors, che subito parve agli occhi di Puig i Cadafalch come l'antagonista da « eliminare », per non correre il rischio di divenirne l'ombra. Ha così inizio l'esilio intellettuale di d'Ors le cui tappe, sia in territorio nazionale che fuori, sono documentate dall'autore del presente volume con la scrupolosità dello studioso di sempre.

Antonietta Fucelli

La semiótica e il doppio teatrale, a cura di Giulio Ferroni. Napoli, Liguori, 1981, pp. 375.

Si la semiótica de la literatura cuenta en Italia con representantes de la importancia y del valor de Cesare Segre, Maria Corti, Umberto Eco, D'Arco Silvio Avalle, Marcello Pagnini y varios otros, basta echar una ojeada a la bibliografía semiológica italiana para que resulte evidéntísimo la escasez de estudios dedicados al teatro. Y ello es así contra todo pronóstico: si el teatro es el lugar por excelencia de la intertextualidad, espacio privilegiado en donde un texto se desdobra (texto escrito-texto hablado), se multiplica (texto escrito-texto hablado-texto escénico) e imanta a otros textos pertinentes (escenografía, mímica, gestos, luces, música etc.)¹, cabría esperar una adhesión casi automática por parte de una crítica que entroniza el signo como eje de todo su planteamiento metodológico, a un campo que se presenta como proliferación de signos. En cambio una semiótica tan incipiente como la española cuenta ya con estudios como los de Díez Borque y su escuela que han modificado sustancialmente el enfoque tradicional sobre el teatro clásico español.

Un intento de superar esa fractura en área italiana fue el congreso que el Departamento de Filología de la Universidad delle Calabrie organizó en septiembre de 1979 (*Testo, comunicazione e spettacolo. Il doppio teatrale*). En el otoño del 81 se publica *La semiótica e il doppio teatrale* que recoge las actas del congreso pero que no quiere ser solo una colección de ponencias sino un libro « non privo di una sua coerenza e di una sua logica », como Ferroni subraya en la *premissa*.

El volumen está dividido en tres partes:

1) *Il testo drammatico*, con intervenciones de Cesare Segre (*Narratologia e teatro*), Alessandro Serpieri (*La retorica a teatro*), Paola

¹ Para una definición de la semiótica dramática v. Marcello Pagnini, *Per una semiologia del teatro classico*, « Strumenti Critici », 12, pp. 121-140 y la entrevista con Marin Mincu en *La semiótica letteraria italiana*, a cura di Marin Mincu, Milano, 1981, pp. 108-121.

Gulli Pugliatti (*Per una indagine sulla convenzione nel testo drammatico*), Keir Elam (*I mondi possibili del dramma*), Romana Rutelli (*Statuto dialogico e retroazione del testo drammatico: un esempio*) y Paul Larivaille (*Per un'analisi narratologica della trama comica*).

La segunda parte, *Lo spettacolo e il testo*, recoge ensayos de Franco Ruffini (*Spettacolo comunicante/spettacolo significante: l'incomunicazione spettacolare*), Maurizio Grande (*Simulazione e teatro*), Patrice Pavis (*Per una estetica della ricezione teatrale. Variazioni su alcune relazioni*), Marco De Marinis (*Problemi di analisi testuale dello spettacolo: codici spettacolari e convenzioni teatrali*), Patrizia Magli (*Due tipi di seduzione nell'espressività corporea dell'attore*), Steen Jansen (*Lo spazio scenico nello spettacolo drammatico e nel testo drammatico: qualche nota sulle letture di Carlo Cecchi e Edmo Fenoglio di 'L'uomo, la bestia e la virtù' di Pirandello*) y Raimondo Guarino (*L'archeologia del teatro. Problemi di ricostruzione dello spettacolo*).

Cierra el volumen una tercera parte, *Figure del doppio*, más corta y en conjunto de lectura más amena (Lo bueno, si es breve...), con intervenciones de Guido Paduano (*Edipo, e altre favole d'alienazione*), Ferruccio Bertini (*Anfitrione e il suo doppio: da Plauto a Guilherme Figueiredo*), Anne Ubersfeld (*Il doppio nell'Amphithryon di Molière*), Giulio Ferroni (*Il sistema comico della gemellarità*), y Gian Paolo Caprettini (*Pirandello: una poetica dell'identità*).

Un criterio distinto de reagrupación y sistematización de las ponencias podría ser el siguiente: 1) Teorizaciones semióticas; 2) Verificaciones textuales, en general siguiendo una línea semiológica.

En el primer grupo destaca en seguida el texto de Segre: una propuesta de superación « fra due linee interpretative della semiótica teatrale »; una que « associa l'opera teatrale all'insieme delle composizioni di tipo narrativo » frente a la que « punta verso lo "specifico" teatrale ». Si por una parte Segre subraya el carácter narrativo del mensaje teatral, teniendo en cuenta la « doppia finalità » de diálogos y monólogos: « comunicativa o performativa nella finzione scenica; esplicativa (cioè comunicante motivazioni, pensieri e azioni non rappresentate) nel rapporto col pubblico dei destinatari », por otra parte insiste sobre la *centralità* de los personajes en el texto teatral « in quanto portatori di motivazioni, realizzatori di contrasti e alleanze, scatenatori di eventi. La finzione scenica non fa che accentuare, con i suoi « effetti di realtà », un partito già preso contestualmente all'invenzione dell'in-treccio ». Lo específico teatral reside ya en el texto escrito pues « la tea-

tralità è in azione al livello dell'intreccio ». Si con esta tesis Segre enlaza con la línea que pone el acento en la especificidad del teatro, el hecho mismo de que el *cardine* alrededor del que gira todo su análisis sean la *fabula* y el *intreccio* lo inclina hacia la primera línea interpretativa que privilegia el carácter narrativo del teatro.

Caposcuola de la segunda, Serpieri nos ilumina en su ensayo espacios nuevos sobre la cuestión del texto dramático escrito como texto fundamentalmente déictico-performativo con la persuasión como finalidad primera, y la retórica como medio privilegiado. Si la retórica dramática ha sido siempre analizada a nivel lingüístico y por lo tanto exclusivamente literario, « tale ottica sacrifica gravemente la complessità della comunicazione drammatica che non è mai monolivellare. Gli effetti retorici non si danno solo e completamente sul piano della *elo-cutio*, in una convergenza di codici della praxis (convergenza, prevista già, virtualmente, nel testo drammatico) si producono nella *actio* ». El hecho de que en el teatro (en la representación concretamente) los actos lingüísticos estén siempre contextualizados da a las transformaciones que la retórica opera un valor que supera el ámbito de la comunicación lingüística y obtiene su eficacia (multiplicada con respecto a la retórica literaria) gracias a tropos referenciales cuyo significado, al entrar en contacto con otros textos, y otros códigos, se potencia: « la retorica metalogica non si limita a regolare in molti casi le cerniere dello scambio linguistico, ma articola in profondità ... la stessa argomentazione discorsiva ». A mayor abundamiento Serpieri verifica su método con ejemplos sacados del teatro shakesperiano.

El resto de las ponencias de la primera y segunda parte pueden adscribirse, a grandes rasgos, a una de las dos líneas generales de interpretación. Es imposible aquí resumir, siquiera someramente, las muchas sugerencias que se desprenden de todos estos trabajos. Sin embargo no puedo dejar de citar algunas ideas: el estatuto especial del texto dramático que no sólo consiente y favorece violaciones de las convenciones sobre las que se basa la norma lingüística sino que evade continuamente tal norma a través de una serie de mecanismos especiales (Gullì Pugliatti); el papel activo del destinatario que, lejos de recibir una información estructurada como totalidad completamente acabada y perfilada, recibe datos parciales que tiene que organizar coherentemente (K. Elam); las posibilidades que el destinatario tiene de recibir el mensaje y su dependencia del proceso de *identificación* que viene a ser, en último análisis, una búsqueda (analítica e ideológica, freudiana

y altusseriana) de identidad del espectador (P. Pavis); el carácter especial de la *simulación* teatral, que, lejos de ser una simple técnica de reproducción e imitación, parte de la simulación-actividad sustitutiva primaria, que es condición común de una serie de prácticas semióticas distintas destinadas a formar una identidad psicológica, social y cultural en una colectividad, y permite la puesta en escena de toda la producción simbólica ya elaborada, la reproducción escénica de un *sintoma cultural*, instituyéndose de tal manera como simulación doble con una doble significación (M. Grande).

El trabajo de M. Grande anuncia y usa una variante metodológica que vamos a volver a encontrar en la tercera parte, donde el estudio de las figuras del *doble* favorece la introducción del método analítico como instrumento de aproximación al significado del texto teatral. En esta dirección resulta enormemente sugestivo el trabajo de G. Paduano que estudia, partiendo de la concepción unitaria que la Grecia clásica tiene de la persona humana y, de consecuencia, de la persona teatral, las grietas que en dicho sistema se producen (equivoco, escisión, crisis de identidad, desdoblamiento) en el universo de la tragedia (Electra, Edipo Rey ...) y en el de la comedia (Las Tesmoforiazusas).

La identificación que el público-destinatario establece con las figuras cómicas gemelas, adhesión que se produce a nivel profundo y que se caracteriza como complicidad inconsciente, cubre un juego de fantasías y de proyecciones narcisistas (G. Ferroni).

En la misma línea de reflexión sobre el problema de la identidad en el teatro se mueve el escrito de Caprettini que lee al Pirandello de los diálogos entre el Gran Me y el Piccolo Me, como mediación entre teorización y ejecución del doble teatral.

Encarnación Sánchez García

Agnes Gullón, *La novela experimental de Miguel Delibes*, Madrid, Taurus, 1981, pp. 167.

No cabe duda de que uno de los conceptos culturales más ambiguos es el de « lenguaje ». Por otra parte es sabido que Teun A. Van Dijk ha puesto de relieve la necesidad de un análisis de las relaciones entre los aspectos semánticos y pragmáticos del discurso¹. Y a este propósito, lo primero que hemos de subrayar de *La novela experimental de Miguel Delibes* es la « lectura » que hace Agnes Gullón de algunas novelas del escritor vallisoletano. Se trata de una lectura orientada hacia desarrollos más lingüísticos que de crítica literaria; y siendo la preocupación de Delibes de orden moral más que estético, la autora observa que « no es posible separar el análisis estilístico de la convicción subyacente en sus obras: el hombre moderno, en su afán de ganar, no hace sino perder. Al perder su lenguaje, pierde su persona » (p. 22).

El libro comienza con una breve introducción en la cual la autora anuncia que su objetivo no es sólo el de estudiar el material lingüístico de las seis novelas experimentales que toma en consideración — *Las ratas*, *Cinco horas con Mario*, *Parábola del naufrago*, *El disputado voto del Señor Cayo*, *Las guerras de nuestros antepasados*, — sino también « demostrar las conexiones que hacen de estas seis novelas un conjunto » (p. 13).

Como puede observarse, en *Las ratas* la autora analiza la función de algunos elementos lingüísticos: el Santoral, el uso del apodo y el léxico rural. Nos parecen especialmente interesantes las reflexiones

¹ « Hasta ahora se ha hecho poco análisis de la interdependencia de las estructuras discursivas globales y sus funciones pragmáticas y sociales... el hecho crucial es que las constricciones en el tratamiento de la información,..., tienen al mismo tiempo implicaciones globales: determinan cómo los individuos desean, deciden, piensan y planean, ejecutan y controlan, « ven » y comprenden, su hablar y el de otros en el contexto social », Teun A. Van Dijk, *Texto y contexto*, Madrid, Cátedra, 1980, p. 344.

sobre el apodo, no porque sea esta la primera vez que Delibes lo usa, sino porque aquí tiene sentido diferente. Lo que ella subraya es el contraste entre el « valor caracterizante » de apodo en *El camino* y el « valor cambiante » en *Las ratas*, contraste que es consecuencia del nuevo lenguaje narrativo, « experimental », adoptado por el escritor.

En *Cinco horas con Mario* se plantea el problema de los diferentes medios lingüísticos de los protagonistas y por lo tanto de la comunicación. La autora toma como base el lenguaje « culto y cristiano » de Mario y el lenguaje « social, convencionalizado por las instituciones » de Carmen. De los muchos e interesantes puntos sobre los cuales la autora llama la atención, merece la pena destacar lo que ella misma dice a propósito de los tres niveles de la narración: el estilístico, el sintáctico y el semántico. Baste subrayar, por ejemplo en lo sintáctico, sus reflexiones sobre el uso del « que », entre cuyas numerosas funciones cabe resaltar la « falta de sinónimos para señalar la pobreza del lenguaje del personaje; y el uso de la repetición para apocar lo citado de otras personas » (p. 61). Otro rasgo interesante, puesto de manifiesto por la autora, es la técnica que usa Delibes para revelar la falta de substancia de Carmen, que consiste en insertar en el monólogo otros diálogos.

Conforme avanza el análisis de las novelas, nos damos cuenta de lo exhaustivo con que la autora ha llevado a cabo su trabajo. El tema de la « renuncia al lenguaje » que para ella es consecuencia de la « renuncia a pensar » — estamos de acuerdo sobre el asunto —, es lo que llama la atención en *Parábola del naufrago*. Aquí nuestra estudiosa procura resolver los problemas de comprensión, relativos a la invención lingüística de Delibes, utilizando la teoría de Viktor Sklovskij sobre la « defamiliarización »².

En esta novela resultan « defamiliarizados » tanto el discurso narrativo (« el texto no está dividido en párrafos, ... Súbitamente, sin transición, este tipo de prosa se interrumpe y es sustituida por una enumeración que arranca del margen izquierdo de la página y queda en ella como una lista; los signos diacríticos se enuncian como parte de la frase...; ... pero metamorfoseados en palabras... », pp. 72-73), como la

² « procedimento dell'arte è il procedimento dello « straniamento » degli oggetti e il procedimento della forma oscura che aumenta la difficoltà e la durata della percezione, dal momento che il processo percettivo, nell'arte, è fine a se stesso e deve essere prolungato », Viktor Sklovskij, *L'arte come procedimento* in AA. VV., *I formalisti russi*, Torino, Einaudi, 1977, p. 82.

figura del narrador (en este caso se ponen de relieve las etapas de la degradación del discurso, « el acto de narrar deja de serlo; la narración se convierte en dictado..., se ha creado la irónica figura del 'dictador': el que dicta para reemplazar al complejo y multifacético narrador tradicional », p. 74).

A través de palabras polisémicas se pone de manifiesto la ambigüedad de los significados; por ejemplo, el « dictador » es al mismo tiempo el que dicta, y el otro, visible, dueño del mundo novelesco; el « contador » es tanto el hombre que se cansa de contar (Jacinto), como el « contador » en oposición al que « dicta » la novela. También el nombre del dictador, Abdón, es muy significativo a nivel lingüístico porque ilustra lo característico del tirano, eso es « invade los géneros, así como su voluntad invade y aplasta la de los demás » (p. 80).

El hecho crucial es que en toda la novela se nota esa voluntad de don Abdón de ofuscar mentalmente a los protagonistas por la manipulación del lenguaje. En consecuencia, Jacinto llega « a la conclusión de que el lenguaje es traidor... y la única defensa posible será abdicar del lenguaje, callar » (p. 82).

Necesitaría disponer de mucho tiempo y espacio, para poner de relieve las muchas observaciones que constituyen ese análisis sistemático del lenguaje de *Parábola del naufrago*; un continuo, en verdad, que merece la pena leer.

No cabe duda de que al escribir *El príncipe destronado* Delibes quiso plantear el problema del aprendizaje del lenguaje, « del umbral de la expresión » (p. 105). Entre las reflexiones de la autora podríamos recordar sus observaciones sobre lo violento que puede ser el lenguaje de los adultos para los niños; sobre el discurso narrativo, que considera « naif »; y por fin, sobre los rasgos lingüísticos del diálogo infantil — por ejemplo « Importancia de la función fática; ... Brevidad de las frases; ... Expresiones obscenas; ... Risa en el habla etc. » (p. 113).

Comentando *El disputado voto del señor Cayo* Agnes Gullón llama la atención sobre « la plaga del lenguaje insustancial, cuya proliferación está matando al lenguaje sustancioso » (p. 125). Y a este propósito subraya que falto de substancia es el lenguaje político, cuyas palabras llenan sin satisfacer.

Nuestra autora se queja de que una de las últimas y mejores novelas de Delibes, *Las guerras de nuestros antepasados* « no ha sido analizada aún con la distancia debida, como para situarla en el contexto

de la obra total » (p. 12). En su análisis ella observa como, a través del diálogo, se quiere poner de relieve la incompatibilidad y la incommunicabilidad entre dos visiones del mundo diferentes. Y en efecto, a lo largo de toda la narración, se mantiene la oposición entre dos hablas: urbana, culta, científica la del doctor; rural, semiculta y personal la de Pacífico. Como puede observarse, la oposición delibeana ciudad/campo se extiende, en esta novela, también al habla. Y no sólo al habla, sino también a la onomástica. Como ejemplo la autora escoge el nombre del doctor, Francisco de Asís Burgueño. Burgueño es el « hombre de la ciudad (burgués) » y Francisco de Asís el « hombre del campo ».

Pasamos por alto otras interesantes observaciones sobre el uso del lenguaje para concluir nuestras reflexiones. Nos hemos dado cuenta de que entre los numerosos estudios sobre la novelística de Delibes lo que hacía falta era un análisis lingüístico de su obra tal y como se desarrolla en este libro que hemos venido comentando. Lo único que lamentamos es que las obras escogidas sean tan sólo seis, y confiamos en que la autora vuelva a leer, desde este mismo punto de vista, las otras novelas de Delibes.

Maria Grazia Scelfo Micci

CONGRESSI

- XVIIe Congrès International de Linguistique et Philologie Romanes, che si terrà dal 29 agosto al 3 settembre 1983 in Aix-en-Provence. Per informazioni rivolgersi a: Prof. Guy Hazaël-Massieux, Centre d'Aix, 29, av. Robert Schuman, 13100 Aix-en-Provence (Francia).

Fra gli altri congressi in programma si segnalano:

- Congreso Internacional sobre Semiótica e Hispanismo, che si terrà nel mese di giugno 1983 in Madrid. Per informazioni rivolgersi a: Equipo de Semiótica. Instituto « Miguel de Cervantes », C.S.I.C., Duque de Medinaceli, 4, Madrid-14 (Spagna).
- IV Reunião Internacional de Camonistas - Camões e o Renascimento, che si terrà dal 12 al 17 giugno 1983 in Ponta Delgada. Per informazioni rivolgersi a: Comisariado para a XVII Exposição Europeia de Arte. Presidência do Conselho de Ministros, Lisboa (Portogallo).
- Congresso Internacional: Os Descobrimentos Portugueses e a Europa do Renascimento, che si terrà in Lisboa dal 19 al 26 giugno 1983. Per informazioni: vedi sopra.
- VIe Congrès International des Lumières, che si terrà a fine luglio - inizio agosto 1983 in Bruxelles. Per informazioni rivolgersi a: Prof. H. Hasquin, Secrétaire Général, 50, av. F. D. Roosevelt - 1050 Bruxelles (Belgio).
- VIII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas, che si terrà dal 22 al 27 agosto 1983 in Providence, Rhode Island. Per informazioni rivolgersi a: Comisión Local Organizadora del VIII Congreso de la A.I.H., Brown University. Department of Hispanic and Italian Studies, Box E, Providence, Rhode Island 02912 (U.S.A.).

<i>Contributi e rassegne:</i>	<i>pag.</i>
William Myron Davis, <i>Uma critica de « Camunhengue » de Valdomiro Silveira</i>	245
Marcel Françon, « <i>Thélème</i> »	257
Richard L. Jackson, <i>Notas sobre « Los de Abajo » y « La negra Angustias »</i>	261
Joseph L. Laurenti, <i>Ensayo de una bibliografía del « Lazarillo de Tormes » (1554) y de la « Segunda Parte de la Vida de Lazarillo de Tormes... » de Juan de Luna (1620)</i>	265

Recensioni:

Arthur Lee - Francis Askins, <i>The Cancioneiro de Evora - Critical Edition and Notes by... (Giuseppe Carlo Rossi)</i>	319
Valeria Bertolucci, <i>A proposito di una recente edizione di Johan Ayras de Santiago (Manuel Rodrigues Lapa)</i>	323
Manuel Rodrigues Lapa, <i>Cantigas d'escarnho e de mal dizer dos cancioneiros medievais galego-portugueses (Erilde Melillo Reali)</i>	327
<i>Necrologio</i>	337
<i>Libri ed estratti ricevuti</i>	339
<i>Pubblicazioni periodiche ricevute in cambio o in dono</i>	353

VOLUME IX (1967)

FASCICOLO 1

<i>Saggi e articoli:</i>	<i>pag.</i>
Itzhak Bar-Lewaw, <i>Apostillas a la primera traducción española de la « Guía de los descarriados » de Maimónides</i>	5
Cecil H. Clough, <i>Machiavelli Researches</i>	21
Ignacio Soldevila-Durante, <i>Ambigüedad y frutos del azar en la filología medieval</i>	131

Contributi e rassegne:

André Jansen, <i>Orientación de la novelística española actual</i>	145
Claire-Eliane Engel, <i>Le voyage d'Horace-Bénédict de Saussure en Italie</i>	159

Recensioni:

A. Godoy, <i>Anthologie de l'oeuvre poétique d'Armand Godoy, précédée d'une dédicace et d'un sonnet à Jean de La Varende; e Milosz, le poète de l'amour (G. C. Menichelli)</i>	171
<i>Varia</i>	175

FASCICOLO 2

<i>Saggi e articoli:</i>	<i>pag.</i>
Jane Hawking, <i>Madre Celestina</i>	177
Antonio L. Mezzacappa, <i>The Performance of Scribe's Plays in Naples</i>	191
Giuseppe Carlo Rossi, <i>Il Goldoni nel Portogallo del Settecento - Documenti inediti</i>	243

Contributi e rassegne:

Nora I. Kirchner, <i>Don Quijote de la Mancha: A Study in Classical Paranoia</i>	275
Teodoro Onciulescu, <i>Giovenale Vegazzi-Ruscalla, traduttore e cultore della letteratura portoghese</i>	283

Recensioni:

James Geddes et Adjutor Rivard, <i>Bibliographie linguistique du Canada Français (Giuseppe Carlo Rossi)</i>	305
Bernard Lamy, <i>Entretiens sur les sciences, éd. crit. présentée par François Girbal et Pierre Clair (Marcel Françon)</i>	308
Erilde Reali, <i>Il Canzoniere di Pedro Eanes Solaz (Manuel Rodrigues Lapa)</i>	310
Erilde Reali, <i>Le Cantigas di Juyão Bolseyro (Manuel Rodrigues Lapa)</i>	313
<i>Libri ed estratti ricevuti</i>	323
<i>Pubblicazioni periodiche ricevute in cambio o in dono</i>	341

VOLUME X (1968)

FASCICOLO 1

<i>Saggi e articoli:</i>	<i>pag.</i>
Antonio Illiano, <i>Pirandello filologo</i>	5
Casimir Kupisz, <i>Le « roman avec la France » de Boy-Zelenski</i>	19
Nivea Melani, <i>La structure des « Lettres Persanes »</i>	39
Giuseppe Carlo Rossi, <i>Per una storia del teatro italiano del Settecento (Metastasio) in Portogallo</i>	95

Contributi e rassegne:

I. Bar-Lewaw, <i>El ceceo y seseo españoles en luz de la primera traducción castellana de la « Guía de los descarriados » de Maimónides</i>	149
Orietta del Bene, <i>Alberto Caero: un atteggiamento di Fernando Pessoa</i>	153

	pag.
Maria Helena Frascione de Almeida Esteves, <i>Nota sobre a interpretação de um verso de Juião Bolseiro</i>	169
Jacqueline Gerday, <i>Le remaniement formel des actes primitifs dans « La Célestine » de 1502</i>	175
<i>Recensioni:</i>	
Sever Pop, <i>Recueil posthume de linguistique et dialectologie</i> (Mircea Popescu).	183
<i>Varia</i>	187
FASCICOLO 2	
<i>Saggi e articoli:</i>	
Giovanna Marroni, <i>Le poesie di Pedr' Amigo de Sevilha</i>	189
<i>Contributi e rassegne:</i>	
Nemesio González Caminero, S. I., « <i>Generación del 98</i> » en la crítica literaria del P. Quintín Pérez (1886-1947) (con cinco cartas inéditas de Azorín)	341
Maria Teresa Graziosi Acquaro, <i>Note su Paolo Cortesi e il dialogo « De hominibus doctis »</i>	355
William Myron Davis, <i>Animals in the Afro-Antillean Poems of Luis Palés Matos</i>	377
Patrizio Rossi, <i>La corte letteraria di Carlo Emanuele I, duca di Savoia (1580-1630)</i>	399
<i>Libri ed estratti ricevuti</i>	421
<i>Pubblicazioni periodiche ricevute in cambio o in dono</i>	433

VOLUME XI (1969)

FASCICOLO 1

	pag.
<i>Saggi e articoli:</i>	
Jean Dubu, Racine, <i>Les plaideurs & les juges</i>	3
Silvestro Fiore, <i>Nouvelles considérations sur la fusion des éléments orientaux et cambriens dans la formation du Roman Courtois</i>	33
Maria Helena Frascione de Almeida Esteves, <i>Três cartas de prisão - Marino, Manuel de Melo, Quevedo apócrifo</i>	53

	pag.
Joseph L. Laurenti, <i>Observaciones sobre la estructura de los prólogos en las novelas picarescas españolas de los siglos XVI, XVII y XVIII</i>	77
<i>Contributi e rassegne:</i>	
Teresa Cirillo, <i>Bibliografia italiana su José Ortega y Gasset</i>	87
Stefania Spada, « <i>Arlequin sauvage</i> » di Lisle de La Drevevière e la « <i>Commedia dell'arte</i> »	93
<i>Recensioni:</i>	
Fernán López Yanguas, <i>Obras dramáticas</i> . — Fernando González Ollé, <i>El Bachiller de la Pradilla, humanista y dramaturgo</i> (Oswaldo Chiarenno)	113
Franco Petralia, <i>Il « Parnasse »</i> (Gian Carlo Menichelli)	119
<i>Cronaca bibliografica</i>	127
<i>Varia</i>	141
Indici dei primi dieci volumi (1959-1968) degli « Annali - Sezione Romanza » dell'Istituto Universitario Orientale di Napoli	143

FASCICOLO 2

Saggi e articoli:

Silvio Pellegrini, <i>Il canzoniere di D. Lopo Liães</i>	155
Jack Weiner, <i>The Introduction of Spain's Golden Age Theater into Russia (1672-1800)</i>	139

Contributi e rassegne:

Erilde Melillo Reali, <i>Note sull'esotismo linguistico nella « Peregrinação » di Fernão Mendes Pinto</i>	225
Leszek Slugocki, <i>Goldoni et quelques problèmes stendhaliens</i>	235
<i>Cronaca bibliografica</i>	243
<i>Libri ed estratti ricevuti</i>	257
<i>Pubblicazioni periodiche ricevute in cambio o in dono</i>	271

VOLUME XII (1970)

FASCICOLO 1

<i>Saggi e articoli:</i>	<i>pag.</i>
Bruno M. Damiani, « <i>Lazarillo de Tormes</i> »: <i>Present state of scholarship</i>	5
Claude-Henri Frèches, <i>Renaissance et italianisme en la « Conceição Velha » de Lisbonne</i>	21
<i>Contributi e rassegne:</i>	
Alphonse Bouvet, <i>Rhétorique, grammaire et poésie (notes sur le sonnet « Le vierge, le vivace... » et « Don du Poème » de Mallarmé)</i>	35
Raffaella Longobardi, <i>Fernando Pessoa: ancora sugli eteronimi</i>	43
Alberto Porqueras-Mayo e Joseph L. Laurenti, <i>Notas para una bibliografía crítica del prólogo en la literatura española</i>	91
<i>Recensioni:</i>	
Erasmus, <i>Declaratio de pueris statim ac liberaliter instituendis. Etude critique, traduction et commentaire par Jean-Claude Margolin (Marcel Françon)</i>	103
<i>Cronaca bibliografica</i>	107
<i>Necrologi</i>	125

FASCICOLO 2

<i>Saggi e articoli:</i>	
Erilde Melillo Reali, <i>Garrett e i miti del sebastianismo</i>	127
Erich von Richthofen, <i>Dante « apollinian »</i>	147
<i>Contributi e rassegne:</i>	
Alfredo Bonadeo, <i>Appunti sul concetto di conquista e di ambizione nel Machiavelli e sull'antimachiavellismo</i>	245
Teresa Di Scanno, <i>Les contes de fées de Mademoiselle Bernard ou la vérité psychologique</i>	261
Alan Soons, <i>Characteristics of the late mediaeval facetia in « La Tía Fingida »</i>	275
<i>Libri ed estratti ricevuti</i>	281
<i>Pubblicazioni periodiche ricevute in cambio o in dono</i>	295

VOLUME XIII (1971)

FASCICOLO 1

<i>Saggi e articoli:</i>	<i>pag.</i>
Richard F. Glenn, <i>The Impact of the Spanish Pastoral Romance on Lope de Vega's Dramatic Art</i>	5
Susan Janet McMullan, <i>The World Picture in Medieval Spanish Literature</i>	27
Zenaida Gutiérrez-Vega, <i>Visión crítica de « La Vorágine » de Rivera</i>	107
Winston A. Reynolds, <i>Capítulos del « Carlo Famoso » de Zapata que se le olvidaron a Medina, tocantes al descubrimiento y conquista del nuevo mundo</i>	117
<i>Contributi e rassegne:</i>	
José Adriano de Carvalho, <i>Notas sobre un tema de Séneca en el Epistolario de Juan de Avila</i>	129
Keith Whinnom, <i>Lucrezia Borgia and a lost Edition of Diego de San Pedro's « Arnalte y Lucenda »</i>	143
<i>Recensioni:</i>	
Victor de Sá, <i>A crise do liberalismo e as primeiras manifestações das ideias socialistas em Portugal (1820-1852)</i> — Joel Serrão, <i>Antologia do pensamento político português 1 Liberalismo, Socialismo, Republicanesimo</i> — António José Saraiva, <i>Maio e a crise da civilização burguesa</i> (Erilde Melillo Reali)	153

FASCICOLO 2

<i>Saggi e articoli:</i>	
Marcel Françon, <i>De la renaissance littéraire aux IVE et Ve siècles à la Renaissance</i>	157
Erilde Melillo Reali, <i>Jorge Amado nella « Tenda » della verità</i>	175
Giuseppe E. Sansone, <i>Nota ai preamboli poetici di V. Foix</i>	199
William T. Starr, <i>Romain Rolland and Schiller</i>	209
<i>Contributi e rassegne:</i>	
Maria Luisa Cusati, <i>Note lessicali: terminologia mercantile nella « Peregrinação » di Fernão Mendes Pinto</i>	227
Nicola Di Landa, <i>Una testimonianza inedita del teatro di Alves Redol</i>	235

	pag.
Joseph L. Laurenti, <i>Ensayo de una bibliografía del 'Lazarillo de Tormes' (1554) y de la 'Segunda parte de la vida de Lazarillo de Tormes...'</i> de Juan de Luna (1620): Suplemento	293
Nivea Melani, <i>Un aspetto nuovo di una filiazione già conosciuta: Dufresny-Montesquieu (Note sull'idea-base offerta dagli 'Amusements sérieux et comiques' alle 'Lettres persanes')</i>	331
Leszek Slugocki, <i>Une énigme du livre du Stendhal 'De l'Amour' ('Fragments divers': Fragment 87)</i>	351
<i>Cronaca bibliografica</i>	359
<i>Varia</i>	375
<i>Libri ed estratti ricevuti</i>	377
<i>Pubblicazioni periodiche ricevute in cambio o in dono</i>	395

VOLUME XIV (1972)

FASCICOLO 1

<i>Saggi e articoli:</i>	pag.
A. Owen Aldridge, <i>Polly Baker and Boccaccio</i>	5
David S. Fagan, <i>Some Historical Parallels with Galician-Portuguese Nazalization</i>	19
George W. Martin, <i>Constants in the Fiction of Mme de La Fayette</i>	45
<i>Contributi e rassegne:</i>	
Martin Franzbach, <i>Die Darstellung des Ehebruchs bei Aluísio Azevedo und Guy de Maupassant</i>	75
Germán de Granda, <i>Un ejemplo lingüístico del proceso de reinterpretación de rasgos culturales africanos en América (kikongo 'nsimbu', « lengua Congo » de Cuba 'simbo')</i>	87
Enrique Pupo-Walker, <i>La creación de personajes en « Pedro Páramo »: notas sobre una tradición</i>	97
Marina Tarallo, <i>Per un indice di periodici letterari portoghesi (1910-1927)</i>	107
<i>Recensioni:</i>	
A. Machado Pires, <i>D. Sebastião e o Encoberto</i> (Erilde Melillo Reali)	169
<i>Cronaca bibliografica</i> (a cura di Claudio Bagnati, Teresa Cirillo, Giuseppe De Gennaro, Gerardo Grossi, Filomena Liberatori, Giuseppe Carlo Rossi)	175

FASCICOLO 2

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

VOLUME XV (1973)

FASCICOLO 1

<i>Saggi e articoli:</i>	pag.
Franz Rauhut, <i>Pirandellos letzte Einsichten</i>	5
Patrizio Rossi, <i>Verga e l'Italia nella corrispondenza di D. H. Lawrence</i>	23
Justin Vitiello, <i>Lope de Vega's « Rimas humanas y divinas del licenciado Tomé de Burguillos »</i>	45
<i>Contributi e rassegne:</i>	
Alma Novella Marani, <i>Tonos y motivos pascolianos en Leopoldo Lugones</i>	125
Erilde Melillo Reali, <i>Schede per il sebastianismo letterario: la prima metà dell'Ottocento</i>	139
<i>Recensioni:</i>	
Salvatore Battaglia, <i>Grande Dizionario della lingua italiana, VII — GRAVING</i> (Giuseppe Carlo Rossi)	143

	pag.
Al. Rosetti, B. Cazacu, Liviu Onu, <i>Istoria limbii române literare</i> , vol. I (Gheorghe Carageani)	146
FASCICOLO 2	
<i>Saggi e articoli:</i>	
Maria Helena Frascione de Almeida Esteves, <i>O sistema alegórico de « Os Lusíadas ». Tentativa de interpretação e síntese</i>	153
<i>Contributi e rassegne:</i>	
Katherine Eaton, <i>The Character of Lucrecia in « La Celestina »</i>	213
Joseph V. Ricapito, <i>Algunas observaciones más sobre « Contóme su hacienda » en el « Lazarillo de Tormes »</i>	227
Giuseppe Carlo Rossi, <i>Ancora su Fernão Mendes Pinto</i>	235
Alessandra Tagliatela Riccio, <i>Sopravvivenza e validità del surrealismo (a proposito di « Rayuela » di Julio Cortázar)</i>	269
<i>Recensioni:</i>	
Carlo Michelstaedter, <i>La persuasione e la retorica</i> , a cura di Maria A. Raschini (Nemesio Gonzalez Caminero, S.I.)	279
<i>Cronaca bibliografica</i> (a cura di Claudio Bagnati, Gheorghe Carageani, Annamaria Pagliaro)	287
<i>In memoria di Silvio Pellegrini</i>	297
<i>Libri ed estratti ricevuti</i>	299
<i>Pubblicazioni periodiche ricevute in cambio o in dono</i>	313
Indici dei primi quindici volumi (1959-1973) degli « Annali - Sezione Romanza » dell'Istituto Universitario Orientale di Napoli	319

VOLUME XVI (1974)

FASCICOLO 1

Saggi e articoli:

C. Cutler, <i>Melo and Quevedo's Views of Each Other's Writings in the « Hospital das Letras »</i>	5
V. Minervini, <i>Le poesie di Ayra Carpancho</i>	21

	pag.
<i>Contributi e rassegne:</i>	
M. L. Covuccia Cusati, <i>Rapporti tra il Regno di Napoli e il Regno del Portogallo (1734-1829): documenti dall'Archivio di Stato di Napoli</i>	115
J. Weiner, <i>Cartas ruras del conde de la Viñaza</i>	121
<i>Recensioni:</i>	
J. M. Carrascal, <i>Groovy</i> (M. G. Micci Scelfo)	127
L. Pollmann, <i>La « Nueva Novela » en Francia y en Iberoamérica</i> , versión española de J. Linares (A. Tagliatela Riccio)	130
FASCICOLO 2	
<i>Saggi e articoli:</i>	
A. M. Annichiarico, <i>Per una lettura del canzoniere di Johan Vaasquiz de Talaveyra</i>	135
M. Majorano, <i>Lingua e ideologia nel canzoniere di Jaufres Rudels</i>	159
F. Welfzettel, <i>« Beatus ille... »: Zum Stadt-Land-Konflikt im Spätwerk von Pereda und Eça de Queiroz</i>	203
<i>Contributi e rassegne:</i>	
S. G. Armistead and J. H. Silverman, <i>Romancero antiguo y moderno (Dos notas documentales)</i>	245
G. Di Santo, <i>A proposito de « La folla » di Paolo Valera</i>	261
<i>Recensioni:</i>	
N. Saramandu, <i>Cercetari asupra aromânei vorbite in Dobrogea. Fonetica. Observatii asupra sistemului fonologic.</i> (G. Carageani)	281
<i>Cronaca bibliografica</i> (a cura di C. De Caprio, E. Giammattei)	287
<i>Libri ed estratti ricevuti</i>	293
<i>Pubblicazioni periodiche ricevute in cambio o in dono</i>	308

VOLUME XVII (1975)

FASCICOLO 1

Saggi e articoli:

G. Allegra, <i>Spagna schlegeliana: i Böhl von Faber e il nuovo calderonismo</i>	1
A. Bart Rossebastiano, <i>I « Colloquia » di Noel de Berlaimont nella versione contenente il portoghese</i>	31

	pag.
C.-H. Frèches, <i>Tradition et nouveauté dans les « Saudades » de Bernardim Ribeiro</i>	87
<i>Contributi e rassegne:</i>	
C. Di Girolamo, <i>Il verso di Pavese</i>	99
G. Dünnhaupt, <i>Die früheste Dichtung vom Rasenden Roland: Ein Beitrag zum 500. Geburtstag Ludovico Ariostos</i>	113
C. Izzo Galluppi, <i>Tra Rousseau e Sade: I tre saggi su « L'éducation des femmes » di Choderlos de Laclos</i>	125
A. Riccio, <i>Una nuova chiave di lettura per « Paradiso »: il Surrealismo</i>	141
<i>Recensioni:</i>	
S. Battaglia, <i>Grande dizionario della lingua italiana - VIII - INI-LIBB</i> (G. C. Rossi)	159
L. Ionescu-Ruxândoiu, <i>Probleme de dialectologie româna</i> (G. Carageani)	162
<i>In memoriam Carles Riba</i> (1959-1969) (G. E. Sansone)	168
<i>Cronaca bibliografica</i> (a cura di C. Bagnati, A. Pagliaro, G. C. Rossi)	175
 FASCICOLO 2	
<i>Saggi e articoli:</i>	
A. De Stefani, « <i>Orpheu</i> »: eclissi di un Movimento	193
<i>Contributi e rassegne:</i>	
R. Barchiesi, « <i>Os Sucessos de Sepulveda</i> ». <i>Tragedia portoghese del XVIII secolo</i>	229
G. Carageani, <i>La proposizione soggettiva nei testi armeni dell'Ottocento e del Novecento</i>	241
T. Cirillo, <i>Realtà individuale e sociale nei romanzi di Mario Vargas Llosa</i>	263
M. La Tella Bartoli, <i>A proposito di Aquiles Estaço e dei « Carmina » del Codice Vallicelliano B 106</i>	293
D. Maestri, <i>I « Dialoghi della vita civile » negli « Ecatommiti » di G. B. Giraldi Cinzio e nella trattatistica rinascimentale</i>	363
A. Porqueras Mayo e J. L. Laurenti, <i>Hacia una bibliografía crítica del prólogo en la literatura hispánica</i>	379
M. Zito, <i>Una nuova dimensione dello spazio sensibile dal 1630 al 1650; il sogno in Rotrou</i>	397

<i>Recensioni:</i>	<i>pag.</i>
B. M. Damiani, <i>Francisco Delicado</i> (E. M. Gerli)	419
J. L. Laurenti, <i>Bibliografía de la Literatura Picaresca: desde sus Orígenes hasta el Presente</i> (G. Grossi)	423
<i>Cronaca bibliografica</i> (a cura di C. De Caprio, E. Giammattei, R. Duarte Ralha Longobardi, G. C. Rossi)	427
<i>Libri ed estratti ricevuti</i>	441
<i>Pubblicazioni periodiche ricevute in cambio o in dono</i>	457

VOLUME XVIII (1976)

FASCICOLO 1

Saggi e articoli:

N. L. D'Antuono, <i>Genoese History and Lope's « El genovés liberal »: Sources and Implications</i>	5
E. Melillo Reali, <i>Il doppio segno di « Zero »</i>	15

Contributi e rassegne:

A. Caimmi, <i>Una lettura de « Il visconte dimezzato » di Italo Calvino</i>	93
G. Grossi, <i>Per un aggiornamento della bibliografia su García Lorca</i>	111
C. Izzo, <i>Volney e il viaggio in Oriente</i>	125
A. Riccio, « <i>Mamita Yunai</i> » e « <i>Pedro Arnáez</i> »: due ideologie a confronto	137
A. Soons, <i>The Fiction of a Time of Dearth: « Historia de Historias »</i>	145
<i>Cronaca bibliografica</i> (a cura di M. Galdenzi Capobianco, E. Giammattei, G. C. Rossi)	151

FASCICOLO 2

Saggi e articoli:

A. Morino, « <i>Pantaleó y las visitadoras</i> »: un caso di autoregolazione testuale	163
S. Poletti, <i>Apertura cultural, estética y lingüística del escritor argentino</i>	187

Contributi e rassegne:

R. Barchiesi, <i>Un tema portoghese: il naufragio di Sepulveda e la sua diffusione</i>	193
J. A. de Freitas Carvalho, <i>No texto do cancioneiro de corte e de magnates: os psalmos penitenciaes de D. Jorge de Soto Mayor</i>	233
J. Alves Osório, <i>Em torno do humanismo de Damião de Góis: A divulgação dos opusculi através da correspondência latina</i>	237

	pag.
T. Onciulescu, <i>Theodor Gartner e i suoi studi sul rzmno</i>	343
<i>Cronaca bibliografica</i> (a cura di G. Chiarini, C. De Caprio, G. Di Santo, G. Marchi, G. C. Rossi)	357
<i>Libri ed estratti ricevuti</i>	373
<i>Pubblicazioni periodiche ricevute in cambio o in dono</i>	386

VOLUME XIX (1977)

FASCICOLO 1

Saggi e articoli:

G. Allegra, <i>I simboli ermetici nella poesia permutatoria di Juan-Eduardo Cirlot</i>	5
G. De Gennaro, <i>Il « Prologo » al « Cántico Espiritual » di Juan de la Cruz</i>	43

Contributi e rassegne:

E. Catemario, <i>La nuova stagione di Carlo Levi</i>	109
J. L. Laurenti e J. Siracusa, <i>Literary Relations between Spain and Italy: a Bibliographic Survey of Comparative Literature. First Supplement (1882-1974)</i>	127
F. Liberatori e M. G. Micci Scelfo, <i>Importanza della lingua parlata in contrapposizione ai metodi tradizionali. Uso e funzioni della lingua</i>	151
F. Meregalli, <i>Nuove tendenze della critica calderoniana</i>	159
T. Onciulescu, <i>Il Danubio nella poesia popolare romena, I</i>	181
C. G. Peale, <i>La estructura didáctica del « Anfitríon » de Fernán Pérez de Oliva</i>	203
A. Santorio, <i>Ideologia, potere e società in « Zero » di Ignácio de Loyola Brandão</i>	213
M. T. Gil Mendes da Silva, <i>A carta do Barahona (Ms. I.E. 31 da Biblioteca Nacional de Napoles)</i>	241

Recensioni:

S. Battaglia, <i>Grande dizionario della lingua italiana - IX - LIBE-MED</i> (G. C. Rossi)	273
G. Cabrera Infante, <i>Tre Tristi Tigri</i> (A. Riccio)	277
M. Caragiu Marioteanu, <i>Compendiu de dialectologie româna</i> (G. Carageani)	281
J. Champion, <i>Les langues africaines et la francophonie. Essai d'une pédagogie du français en Afrique Noire par une analyse typologique de faute</i> (M. Calixte)	290

	pag.
<i>Cronaca bibliografica</i> (a cura di C. Bagnati, E. Melillo Reali, G. C. Menichelli, G. C. Rossi, M. Zito)	295
<i>Prossimi congressi</i>	312

FASCICOLO 2

Saggi e articoli:

P. Elia, <i>Una satira anonima del XV secolo: « Abre, abre las orejas »</i>	313
M. N. Muñiz Muñiz, <i>Mimesis e romanzo storico: gli « Episodios Nacionales » di Benito Pérez Galdós</i>	343

Contributi e rassegne:

G. Carageani, <i>A proposito di « Considerazioni sul problema lingua-dialetto con particolare riguardo agli idiomi romanzi sud-danubiani » di G. Piccillo</i>	381
T. Cirillo, <i>Note sulla traduzione spagnola della « Peregrinação » di Fernão Mendes Pinto</i>	407
P. Colonnello, <i>« Honra » e « honor » nelle « Coplas por la muerte de su padre » di J. Manrique: loro ámbito semantico</i>	417
C. Comella, <i>Note per una definizione ideologica e storica del « Costumbrismo » nella letteratura spagnola</i>	435
C. De Caprio, <i>Il giovane Di Giacomo: i « racconti fantastici » dimenticati</i>	455
F. Liberatori, <i>Observaciones sobre algunos cursos audiovisuales de español empleados en Italia</i>	489
M. G. Micci Scelfo, <i>Miguel Delibes e « Las guerras de nuestros antepasados »</i>	523
G. C. Rossi, <i>Un « adattamento al gusto portoghese » dello « Alessandro in Sidone » di Apostolo Zeno</i>	571

Recensioni:

AA. VV., <i>I Contemporanei</i> (M. Zito)	583
M. Ferreira, <i>No Reino de Caliban</i> (A. M. Pagliaro)	586
A. Ruffinato, <i>Struttura e significazione del « Lazarillo de Tormes » I. La costruzione del modello operativo. Dall'intreccio alla fabula</i> (M. Spagnuolo)	590
Castro Soromenho, <i>Terra Morta</i> (M. T. Gil Mendes Da Silva)	593
<i>Libri ed estratti ricevuti</i>	597
<i>Pubblicazioni periodiche ricevute</i>	709

VOLUME XX (1978)

FASCICOLO 1

Saggi e articoli:	pag.
E. Melillo Reali, <i>La spirale del testo nella ricerca di Osman Lins</i>	5
G. C. Rossi, <i>La critica al Manzoni in letterature di lingue iberiche</i>	71
<i>Contributi e rassegne:</i>	
P. Buonincontro, <i>Echi della rivolta agraria romena del 1907 nella stampa italiana</i>	107
G. Carageani, <i>Considerazioni sulla lingua letteraria romena nei suoi rapporti con le produzioni dialettali</i>	125
M. L. Cusati, <i>O léxico marítimo na « Peregrinação » de Fernão Mendes Pinto</i>	141
V. Galeota, <i>Il realismo nel cinema spagnolo dal 1951 al 1964</i>	163
B. Pieresca, <i>Il « marivaudage » ovvero « la Clarté du discours »</i>	183
G. Pontiero, <i>Manuel Bandeira in the Role of Literary Critic</i>	203
A. Porqueras Mayo y J. L. Laurenti, <i>Rarezas bibliográficas. Traducciones alemanas de libros de la Edad de Oro (siglos XVI y XVII) en la Universidad de Illinois</i>	241
A. M. Teja, <i>El mito en « Redoble por Rancas »: su función social</i>	257
M. Zito, <i>Le teorie estetiche di Corneille</i>	279

Recensioni:

A. Quaglia, <i>Studi su « I Fioretti di San Francesco »</i> (G. C. Menichelli)	299
« Hispano-Italic Studies », Washington (G. C. Rossi)	303
Congressi	305

FASCICOLO 2

Saggi e articoli:

Raffaele Sirri, <i>L'artificio linguistico di G. B. della Porta. - I - Le tragedie</i>	307
--	-----

Contributi e rassegne:

Gheorghe Carageani, <i>La proposizione relativa nei testi aromeni dell'Ottocento e del Novecento</i>	359
Claude-Henri Frèches, <i>Camões à l'âge romantique</i>	379
Vito Galeota, <i>Introduzione alla problematica del racconto letterario</i>	389

pag.

Giuseppe Grilli, <i>Libertà vs coazione: per una lettura distanziata di « Tempo de silencio »</i>	409
Gerardo Grossi, <i>Blasco Ibáñez: una rilettura possibile? - I - La « fortuna » negli anni Venti-Trenta</i>	429
<i>Recensioni:</i>	
<i>Almanacco Dada</i> , a cura di Arturo Schwarz (Anna Paola Mossetto Campra)	469
AA. VV., <i>Verga inedito</i> , numero monografico di « Sigma » (Caterina De Caprio)	473
Enrico Guaraldo, <i>Lo specchio della differenza, Proust e la poetica della « Recherche »</i> (Daniela De Agostini)	478
Ramona F. del Valle Spinta, <i>La conciencia social de Miguel Delibes</i> (Maria Grazia Micci Scelfo)	483
J. Hernández, <i>Martin Fierro: la partenza</i> , a cura di G. Meo Zilio (Mario Pinna)	487
Urbano Tavares Rodrigues, <i>Viamorolência e As pombas são vermelhas</i> (Maria Luisa Cusati)	494
<i>Libri ed estratti ricevuti</i>	497
<i>Pubblicazioni periodiche ricevute in cambio o in dono</i>	508
Indici dei primi venti volumi (1959-1978) degli « Annali - Sezione Romanza » dell'Istituto Universitario Orientale di Napoli	513

VOLUME XXI (1979)

FASCICOLO 1

Saggi e articoli:

Gheorge Carageani, <i>Elementi francesi in alcune commedie di F. Alessandri: calchi fraseologici ed etimologie popolari</i>	5
Erilde Melillo Reali, <i>Racconti in un romanzo: l'esperimento di Ignacio de Loyola Brandão</i>	37
Raffaele Sirri, <i>L'artificio linguistico di G. B. della Porta II</i>	59

Contributi e rassegne:

Gladys Joele Antonelli, <i>Astérix ou les avatars de Sémiotrix le Gaulois</i>	113
Claudio Bagnati, « Teresa Batista cansada de guerra » di Jorge Amado; una lettura del personaggio	153
Maria Teresa Bulciolu, <i>Le chevelure, voyage et rêve exotique de Che. Baudelaire</i>	159

	pag.
Anna Cerbo, <i>Didone in Boccaccio</i>	177
Adele Galeota Cajati, <i>Julio Cortázar: un hombre cruzando un puente</i>	221
Erica Gay Di Carlo, <i>Arguedas: l'indigenismo e la scrittura</i>	235
Margherita Leozappa, <i>Zola e l'Arte Ufficiale («Le Sémaphore de Marseille»)</i> , 1871-1877	267
Otello Lottini, <i>Lo scrittore e la scrittura (preludio alle «Sonatas» di Valle-Inclan)</i>	283
Annamaria Pagliaro Micieli, <i>Il Nordeste di José Lins do Rego: fra autobiografia e messianismo</i>	313
Maria Grazia Scelfo Micci, <i>Problemi della traduzione e ipotesi di lavoro per una didattica appropriata</i>	325

Recensioni:

<i>Breton e il Surrealismo</i> , a cura di Ivos Margoni (A. M. Battaglia)	337
F. A. Ugolini, <i>Nuovi dati intorno alla biografia di Francesco Delicado desunti da una sconosciuta operetta</i> (A. Fucelli)	341
P. A. Urbina, <i>El Seductor</i> (C. Bagnati)	346
<i>Lectures Pirandelliennes</i> (F. Mangiardi)	348
<i>Necrologi</i> (a cura di Eilde Melillo Reali e di Giuseppe Carlo Rossi)	353
<i>Congressi</i>	355

FASCICOLO 2

Contributi e rassegne:

Giovanni Allegra, <i>Ermete modernista - Occultisti e tesofisti in Spagna, tra fine Ottocento e primo Novecento</i>	357
Alda Bart Rossebastiano, <i>La «chanson d'aube» di Filippo di Novara</i>	416
Lucio Basalisco, <i>Da «Cien años de soledad» a «El otoño del patriarca»: aspetti e temi dell'arte narrativa di Gabriel García Márquez</i>	425
Nicola Bottiglieri, <i>Considerazioni e appunti sul «Gran Zoo» di Nicolás Guillén</i>	439
Gheorghe Carageani, <i>Sul «significato» del nome proprio «Trahanache» nella commedia di I. L. Caragiale «O scrisoare pierduta»</i>	455
Maria Luisa Cusati, <i>As armas no léxico da «Peregrinação» de Fernão Mendes Pinto</i>	461
Rosaria Galeota, <i>I labirinti aperti di Fernando Arrabal</i>	469
Giuseppe Carlo Rossi, <i>Un adattamento «moderno» da «O Judeu»</i>	499
Vincenzo Valeri, <i>Considerazioni sullo sviluppo vocalico romanzo</i>	511

Recensioni:	Pag.
R. Barthes, <i>Fragments d'un discours amoureux</i> (L. Faro)	525
S. Battaglia, <i>Grande dizionario della lingua italiana - X - MEE-MOTI</i> (G. C. Rossi)	528
M. Delibes, <i>El disputado voto del señor Cayo</i> (M. G. Scelfo Micci)	531
<i>Necrologio</i> (a cura di Sergio Zoppi)	535
<i>Libri ed estratti ricevuti</i>	537
<i>Pubblicazioni periodiche ricevute in cambio o in dono</i>	547
<i>Congressi</i>	551

VOLUME XXII (1980)

FASCICOLO 1

Articoli:

Gheorghe Carageani, <i>La subordinazione circostanziale ipotattica nella frase del dialetto aromeno (macedoromeno)</i>	5
Maria Grazia Pesce Massa, <i>La disgregazione dell'io in «El lugar sin límites» di José Donoso</i>	79

Contributi e rassegne:

Nello Avella, <i>Fortuna critica di Machado de Assis: una società allo specchio?</i>	103
Annette Bossut Ticchioni, <i>Forme et signification du «Martyre de Saint Sébastien» de D'Annunzio: une nouvelle poétique théâtrale?</i>	117
Alma Novella Marani, <i>Resonancias argentinas de temas y ritmos carduccianos</i>	135
Edouard Roditi, <i>Huntington Library Manuscript HM 1104: A Religious Orthodox Text in Provençal</i>	191

Recensioni e segnalazioni:

W. Martins, <i>História da inteligência brasileira</i> (G. C. Rossi)	201
G. Massa, <i>Introduzione alla storia culturale dell'Uruguay</i> (Tomás Stefanovics)	203
M. C. Simón Palmer, <i>Manuscritos dramáticos de los siglos XVIII-XX de la Biblioteca del Instituto del Teatro de Barcelona</i> (G. C. Rossi)	205
<i>Avis aux lecteurs du françaisches etymologisches Wörterbuch de Walther von Wartburg</i> (G. Hilty - C. Th. Gossen)	209
<i>Congressi</i>	211

FASCICOLO 2

Articoli:	Pag.
Gheorghe Carageani, <i>La subordinazione circostanziale ipotattica nella frase del dialetto aromeno (macedoromeno)</i> , Parte seconda	213
<i>Contributi e rassegne:</i>	
Rosalba Campra, « <i>El sueño de los héroes</i> » di Bioy Casares; <i>la classe come destino</i>	291
Anna Cerbo, <i>Tecniche narrative del Boccaccio latino</i>	317
Valeria De Gregorjo Cirillo, <i>Il doppio in « Mademoiselle de Maupin »</i>	359
Richard F. Glenn, <i>The Evolution of a Dramatic Style: Lope de Vega's First Urban Plays</i>	397
Francisco Lafarga, <i>Acerca de las versiones españolas del retrato de Voltaire</i>	411
Giuseppe Carlo Rossi, <i>La Spagna di Ramalho Ortigão</i>	419
Valeria Scorpioni, <i>Un ritratto a due facce: « La loçana andaluza » di F. Delicado</i>	441
<i>Recensioni e segnalazioni:</i>	
AA. VV., <i>Terra America</i> (C. Bagnati)	477
<i>Dizionario Letterario delle Opere di tutti i Tempi e di tutte le Letterature. Dizionario letterario Bompiani delle Opere. - Appendice - Volume terzo, A-Z, Indici</i> (G. C. Rossi)	480
F. Marcu - C. Maneca, <i>Dictionar de neologisme - III ed.</i> (G. Bertini)	484
<i>Recherches et Etudes Comparatistes Ibéro-Françaises de la Sorbonne nouvelle</i> (G. C. Rossi)	488
<i>Libri ed estratti ricevuti</i>	493
<i>Pubblicazioni periodiche ricevute in cambio o in dono</i>	502

VOLUME XXIII (1981)

FASCICOLO 1

Articoli:	
Annette Bossut Ticchioni, <i>Structures littéraires et structures musicales dans « Portrait de l'artiste en jeune singe » di Michel Butor</i>	5
Gheorghe Carageani, <i>La subordinazione circostanziale ipotattica nella frase del dialetto aromeno (macedone)</i> , Parte Terza	35
Giovanni Battista De Cesare, <i>Tra il mito e la storia: « El espejo de Lida Sal »</i>	115

	pag.
Vintila Horia, <i>El mundo empresarial en la novela contemporánea</i>	125
Mariantonia Liborio, <i>La logique de la déception dans les romans de Tristan et Yseut</i>	151
Erlide Melillo Reali, <i>Il romanzo concentrico di Dinis Machado</i>	165

Contributi e rassegne:

Claudio Bagnati, <i>Militari, accademici e donne innamorate in una recente « favola » di Jorge Amado</i>	181
Maria Teresa Favero, <i>Il momento delle « Soledades », Appunti per una « rilettura » di Góngora</i>	187
Giovannella Fusco Girard, « <i>La Fille née sans mère</i> »: <i>ricerca di senso</i>	205
Vito Galeota, <i>Intervista, giornalismo e critica letteraria</i>	235
Giuseppe Carlo Rossi, <i>La Spagna nella « Livraria do Convento de Nossa Senhora de Jesus » in Lisbona</i>	265

Recensione:

M. T. Bion, <i>Tre studi su Huysmans</i> (V. De Gregorio Cirillo)	381
---	-----

FASCICOLO 2

Articoli:

Maria Teresa Bulciolu, <i>Documenti dell'utopia sansimoniana: scrittura maschile e scrittura femminile</i>	385
Giuseppe Grilli, <i>Decadenza, arcadia e barocco nella Catalogna del XVII secolo</i>	409
Harri Meier, <i>Lautgeschichte - Wortbildung - Etymologie. Zu ital. « abbagliare sbagliare », « strocciare », « svignarsela », « truffare »</i>	435
Giampiero Posani, <i>Mallarmé e il discorso dell'Altra: lettura di « Prose »</i>	459

Contributi e rassegne:

Maria Vittoria Calvi, <i>Funzione e significato del fiume ne « El Jarama » Rafael Sánchez Ferlosio</i>	483
Giuseppe Castrillo, <i>La metafora in Vincenzo Monti</i>	509
Anna Cerbo, <i>Una novella in latino del Boccaccio: « De Paulina romana femina »</i>	561
Zenaide Gutiérrez-Vega, <i>Aproximaciones a « La última niebla » di María Luisa Bombal</i>	607
Rosa Maria Losito, <i>Il testo, i sottintesi e la lettura della « Histoire de Noé Sarambuca » di J. Rivière</i>	615

	Pag.
Otello Lottini, <i>Proliferazione linguistica e metafora sociale (a proposito di « Rol de cornudos » di Camilo José Cela)</i>	643
Anna Napoli, <i>La trasgressione nei « Contes cruels » di Villiers de l'Isle-Adam: viaggio inconsapevole nella dimensione dell'incertezza</i>	671
Giuseppe Carlo Rossi, <i>L'Eugénio de Castro di Rubén Darío</i>	683
<i>Recensioni:</i>	
Z. Sângeorzan, <i>Pelerini români la Columna lui Traian</i> (G. Caregeani)	691
C. Maingon, <i>L'Univers artistique de J.-K. Huysmans</i> (V. De Gregorio Cirillo)	700
F. Caballero, <i>La Gaviota</i> (R. Martinelli)	704
P. Vásquez Cuesta - M. A. Mendes da Lux, <i>Gramática da Língua Portuguesa</i> (A. Pagliaro Micieli)	707
E. Castelli, <i>El texto literario - Teoría y método para un análisis integral</i> (G. C. Rossi)	709
<i>Dizionario della letteratura mondiale del 900</i> , diretto da F. L. Galati (G. C. Rossi)	712
S. Sarduy, <i>Barroco</i> (E. Sánchez García)	714
A. Melloni-P. Capanaga, <i>Materiales lingüísticos para la comunicación social - nivel 1</i> (M. G. Scelfo Micci)	717
<i>Necrologio</i> (a cura di P. Buonincontro e G. Carageani)	723
<i>Congressi</i>	725
<i>Libri ed estratti ricevuti</i>	727
<i>Pubblicazioni periodiche ricevute in cambio o in dono</i>	738

VOLUME XXIV (1982)

FASCICOLO I

Articoli:

Louis Antoine Alivier, <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

Contributi e rassegne:

Nerina Costanzo, <i>Ricorrenze ritmico-semantiche ne « L'Infinito »</i>	99
Francisco Lafarga, <i>Ramón de la Cruz adaptador de Carmontelle</i>	115

	pag.
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

Recensioni:

M. T. Bulciolu, <i>L'Ecole Saint-Simonienne et la femme</i> (F. Daenens)	225
<i>Romanica Europaea et Americana. Festschrift für Harri Meier zum 8. Januar 1980</i> (La Redazione)	229
« Revista da Biblioteca Nacional », Lisboa, vol. 1, n. 1, 9181 (G. C. Rossi)	233
M. Delibes, <i>Los santos inocentes</i> (M. G. Scelfo Micci)	235
G. B. Della Porta, <i>Gli Duoi Fratelli Rivali The Two Rival Brothers</i> (R. Sirri)	239
<i>Congressi</i>	243

FASCICOLO 2

Articoli:

Gheorghe Carageani, <i>La subordinazione circostanziale ipotattica nella frase del dialetto aromeno (macedoromeno) - Parte Quarta</i>	245
Raffaele Sirri, <i>Il dizionario calabrese di Luigi Accattatis</i>	365

Contributi e rassegne:

Maria R. Capote, <i>Influencia de Martí en Agustín Acosta</i>	385
Gilberto Greco, « <i>El Licenciado Vidriera</i> » dalla novela di Cervantes alla comedia di Moreto: trasmutazione e ideologizzazione	399
Mai Mouniama, <i>De la citation pervertie (Quand Diderot cite Poussin...)</i>	413
Pina Rosa Piras, « <i>Yo</i> » tra metafora e letteralità: lettera del sonetto « <i>Quando me paro a contemplar mi, stado</i> » di Garcilaso de la Vega	427

Recensioni:

H. Zmijewska, <i>La critique des Salons en France du temps de Diderot (1759-1789)</i> (V. De Gregorio Cirillo)	433
M. Corti, <i>Dante a un nuovo crocevia</i> (M. Liborio)	436

	pag.
G. García Márquez, <i>Crónica de una muerte anunciada</i> (G. B. De Cesare)	439
S. Battaglia, <i>Grande dizionario della lingua italiana - XI - MOTO-ORAC</i> (G. C. Rossi)	444
<i>Libri ed estratti ricevuti</i>	447
<i>Pubblicazioni periodiche ricevute in cambio o in dono</i>	456

VOLUME XXV (1983)

FASCICOLO 1

Articoli:

Mario Agrimi, <i>Per i 250 anni dell'istituto Universitario Orientale</i>	3
Vito Galeota, <i>La composizione del racconto in Horacio Quiroga</i>	9
Erildo Melillo Reali, <i>'Missa do galo' e variazioni sul tema. Sei riscritture di un racconto machadiano</i>	69
Franco Meregalli, <i>Lettori e letture</i>	125
Paul Zumthor, <i>Communication vocale et poésie</i>	139

Contributi e rassegne:

Lorelisa Costa, <i>Per una lettura verso-visiva del testo letterario Battaglia racconta Maupassant</i>	161
Lucio Basalisco, <i>L'ultima produzione di Miguel Hernández (Teatro en la guerra, Pastor de la muerte)</i>	191
Maria Luisa Cusati Covuccia, <i>Introduzione bibliografica all'« Arte de Furtar »</i>	215
Stéphane Darbousset, <i>Sur « La Camorra » de Hugues Rebell</i>	253
Caterina De Caprio, <i>Benigno, l'edito e l'inedito</i>	271
Anna Maria Tango - Giovannella Fusco Girard, <i>Du perceptuel au conceptuel: « La cravate et la montre » di Apollinaire</i>	287
Bruno Mazzoni, <i>Lo sguardo della medusa. L'universo minerale di Tudor Arghezi</i>	313
Vincenzo Minervini, <i>Postilla lulliana</i>	333
Alessandra Riccio, <i>La revista « Origines » y otras revistas lezamianas</i>	343
Annamaria Pagliaro Miceli, <i>Il folclore 'crionto' in un romanzo di Manuel Ferreira</i>	391

Recensioni:

D. Diderot, <i>Teatro e scritti sul teatro</i> , commedie e teorie teatrali presentate, tradotte e annotate da Marialuisa Grilli (M. R. Ansalone)	407
G. Diaz-Plaja, <i>El combate por la luz. La hazaña intelectual de Eugenio d'Ors</i> (A. Fucelli)	420
A. Gullon, <i>La novela experimental de Miguel Delibes</i> (M. G. Scelfo Micci)	428
« La semiotica e il doppio teatrale, a cura di G. Ferroni (E. Sanchez Garcia)	428
A. Robbe-Grillet, <i>Djinn - Un trou rouge entre les povés disjoint</i> (C. Diglio)	413
Congressi	433

FASCICOLO 2

Saggi e articoli:

Caterina De Caprio, <i>L'umorista allo specchio</i>	437
Vito Galeota, <i>Appunti per una analisi letteraria di « Naufragios » di A. Núñez Cabeza de Vaca</i>	471
Gordon Poole, <i>Boccaccio's « Comedia delle ninfe fiorentine »</i>	499
Marina Zito, <i>Lo spirito del disordine e la condizione dell'uomo ne « La tentation de Saint Antoine »</i>	519

Contributi e rassegne:

Annette Bossut Ticchioni, <i>Le Moyen Age d'Henri Ghéon</i>	539
Elena Candela, <i>Un contadino in commedia</i>	569
Teresa Cirillo, <i>Per una lettura de « La Habana para un Infante Difunto » di G. Cabrera Infante</i>	583
Maria Luisa Casati Covuccia, <i>O apografo eborense da « Arte de furtar »</i>	605
Antonella De Cesare, <i>Il poeta sulla pista: acrobazie del corpo e della lingua nella Francia del XIX secolo</i>	635
Valeria de Gregorio Cirillo, <i>« Certains »: double registre et négativité dans la description huysmansienne</i>	651
Joseph L. Laurenti - Alber o Porquera Mayo, <i>Hacia una bibliografía crítica del prologo en la literatura hispanica (Parte III)</i>	671
Giampiero Posani, <i>Lettera d'amore Amore della lettera: l'amor ha essenza di discorso</i>	687
Giuseppe Carlo Rossi, <i>La « verità » su D. Sebastiao re di Portogallo</i>	693
Chiara Sibona, <i>Création-imitation. Un essai sur la poétique de Louise Labé</i>	709

Recensioni:

G. Bellini, <i>De tiranos, héroes y brujos. Estudios sobre la obra de Miguel Angel Asturias</i> (V. Galeota)	739
« <i>Bibliothèque médiévale</i> », série dirigée par Paul Zumthor (M. Liborio)	743
I. Maclean, <i>The Renaissance Notion of Woman: a study in the fortunes of scholasticism and medical science in European intellectual life</i> (F. Daenens)	731
V. Sereni, <i>Il Sabato tedesco</i> (G. Palli Baroni)	745
<i>Libri ed estratti ricevuti</i>	749
<i>Pubblicazioni periodiche ricevute in cambio o in dono</i>	758
<i>Indice dei primi venticinque volumi (1959-1983) degli « Annali - Sezione romanza » dell'Istituto universitario orientale di Napoli</i>	763

