

Il nove aprile di quest'anno è morto, a Roma, Giuseppe Carlo Rossi. Aveva settantacinque anni.

Per lungo tempo ha tenuto a Napoli, presso l'Istituto Universitario Orientale, la cattedra di Lingua e Letteratura portoghese e l'incarico di Lingua e Letteratura spagnola. Anche da questa duplice funzione didattica deriva la vastità delle sue competenze — e la ricchezza delle sue pubblicazioni — nell'ambito dell'Iberistica. Autore della *Storia della letteratura portoghese* (1953) e di una *Letteratura brasiliana* (1971), ha inoltre pubblicato volumi sulla cultura spagnola (fra cui *Leandro Fernández de Moratín - Introducción a su vida y obra*, del 1974) e numerosi interventi su quelle ispanoamericane, nonché molteplici studi sui rapporti letterari fra l'Italia e il mondo iberico. Nel volume di studi che l'I.U.O. intende dedicargli sarà proposta una documentazione completa dell'imponente serie dei suoi lavori, già parzialmente elencati nella collettanea di *Scritti da « Annali - sez. Romanza »* (1978).

Vogliamo qui ricordarlo come collaboratore assiduo della rivista, che presenta in questo fascicolo le sue ultime pagine: tutti i suoi lavori testimoniano l'interesse per la notizia inedita e la ricerca rara, così come l'attenzione sempre rinnovata per fatti culture epoche diverse.

Ma lo ricordiamo soprattutto come direttore, all'uscita del numero che conclude i venticinque anni degli AION-SR da lui curati: con la pubblicazione degli *Indici* del periodico si potrà verificare la molteplicità delle aree trattate e degli autori, come la varietà dei metodi e dei linguaggi in esso costantemente presenti.

Conserveremo in futuro il titolo e l'attuale carattere della rivista, che resta aperta ai contributi più vari — di linguistica e di letteratura, di filologia bibliografia e cultura —, senza altro discrimine che quello, doveroso e ovvio, del rigore scientifico.

Anche nel ricordo di Giuseppe Carlo Rossi, ci auguriamo di rispettare questo impegno.

LA REDAZIONE

## L'UMORISTA ALLO SPECCHIO

### a) *L'artista, il doppio e il paradosso*

« Paganini — strillò Paganini con quanto fiato aveva in gola — non ripete, non ripete, non ripete, non ripete! »<sup>1</sup>.

Con simile implicita smentita alla celebre frase del virtuoso violinista, il Paganini di Achille Campanile, messo a confronto con una sua ammiratrice tanto sorda, quanto ostinata nel chiedergli un bis, fornisce al lettore un esempio di vera e propria comunicazione paradossale. Il reiterato rifiuto a ripetere nel momento stesso in cui ci si ripete costituisce infatti un'assurdità semantica, una asserzione autocontraddittoria superabile solo sul piano logico, ricorrendo alla distinzione tra linguaggio e metalinguaggio. L'affermazione « non ripete » sottintende di fatto un ordine di discorso diverso da quello su cui il personaggio si muove (ripetendo) e ciò implica un passaggio da un preciso contesto con un suo schema di riferimento a un altro regolato con norme diverse. L'espressione (un modo di dire, appartenente al linguaggio codificato) smembrata nei suoi elementi fa dunque da anello di congiunzione tra due diverse realtà: comunicazione/metacomunicazione. Ciò testimonia nello scrivente un procedimento mentale definibile, con terminologia medico-scientifica, come quello della « biassociazione » o del « doppio legame ». La capacità di percepire uno stato o una idea in due schemi di riferimento coerenti, ma di solito incompatibili, sembra infatti, agli studiosi più recenti di psicologia, caratterizzare non solo l'attività artistica in generale, ma soprattutto l'esperienza dell'*humour* ove la battuta spiritosa ammette un intricato gioco

<sup>1</sup> A. Campanile, *Paganini non ripete*, ne *Gli asparagi e l'immortalità dell'anima*, [1974], Milano, Rizzoli, 1978, p. 37.

di livelli di comunicazione e un capovolgimento dei postulati realistici proposti come contenuto della barzelletta o del motto di spirito<sup>2</sup>.

Per chi cerca ulteriori esempi di comunicazioni paradossali nell'opera di Campanile, non c'è che l'imbarazzo della scelta. Il lettore ha infatti di fronte a sé un intellettuale particolarmente propenso a rivisitare l'universo della comunicazione fino a farne scaturire le incongruenze che, grazie al meccanismo della biassociazione, diventano per lui fonti del comico.

Così ad esempio ne *La « o » larga* l'espressione « quesiti da porci », destrutturata dal suo contesto (quello di una rubrica giornalistica) e collocato in un altro ben diverso (quello di un lettore voglioso) giustifica la presenza di « pòrci » come voce verbale nel primo caso e di « pòrci » come plurale del sostantivo maschile nel secondo. La biassociazione permette l'effetto comico sottolineato e dalle parole del risentito lettore (« Ho letto domande da porci e ho rivolto una domanda da porco ») e dallo svenimento della sussiegosa giornalista mondana, parimenti vittima dell'ambiguità del messaggio da lei codificato<sup>3</sup>.

L'accostamento improvviso di due logiche coerenti, ma estranee l'una all'altra è pertanto ampiamente verificabile laddove Campanile ricorre al gioco di parole, privilegiando sinonimi o parole che, sottoposte ad opportune tmesi, permettano di creare

<sup>2</sup> Cfr.: P. Watzlawick, J. Helmich Beavin, Don D. Jackson, *Pragmatica della comunicazione umana*, Roma, Astrolabio, 1971. La complessità dei fattori che intervengono nella elaborazione del motto di spirito e della comunicazione « spiritosa » giustifica le diverse e talvolta opposte teorie del « comico » e del « riso », suggerite da Baudelaire in poi. Giustamente Giulio Ferroni ne ha voluto fornire un'utile e corretta mappa storiografica nel suo *Il comico nelle teorie contemporanee* (Roma, Bulzoni, 1974). Comunque, nell'attesa di una esaustiva teorizzazione delle forme retoriche dell'ironia e in genere dei vari livelli del comico, si rimanda al denso saggio di L. Olbrechts-Tyteca, *Il comico nel discorso* (Milano, Feltrinelli, 1977).

<sup>3</sup> A. Campanile, *La « o » larga*, in *Manuale di conversazione* (1973), Milano, Rizzoli, 1980, pp. 91-93. Ancora dal linguaggio giornalistico degli annunci economici è tratta l'espressione « cerco signore » che per la sua ambiguità semantica — il sostantivo può esser sia un singolare maschile che un plurale femminile — genera effetti comici ed equivoci in un brano incluso da Campanile nel suo *Diario di Gino Cornabò* (Milano, Rizzoli, 1942, pp. 74-76).

una nuova proposizione con una nuova destinazione semantica, grazie a imprevedibili significati « a sorpresa » (potrebbe essere il caso di « arcivescovado » contrapposto ad « arcivescovo » in *Incontro*)<sup>4</sup>. Analogamente in una strategia linguistica di tipo ludico si giustificano quei cambi di significato da lui ottenuti con una permutazione minima della parola — « mi spezzo ma non m'impiego », messo in bocca a dei disoccupati<sup>5</sup> — ed ancora gli accostamenti di parole per analogia di suono — « sogliola » accostato ad « abbracciola » in conformità con lo stile telegrafico<sup>6</sup> — Del resto proprio alla tecnica del *calembour* a sinonimi rimandano alcune tra le più famose pagine di Campanile ove ogni vocabolo ha il suo doppio analogico, sicché ogni proposizione funziona su due livelli: quello del vecchio e del nuovo significato della parola, fino a generare una « assurdità coerente » che culmina nel cosiddetto comico da « spaesamento »<sup>7</sup>.

Si pensi, ad esempio, alla famosissima *Quercia del Tasso*<sup>8</sup> ove, nei periodi che si susseguono, parole in comune oscillano da uno schema di riferimento all'altro, assumendone volta per volta la connotazione corrispondente, in un gioco di equivoci. La quercia del Tasso (pianta amata dal poeta famoso) ha il suo doppio nella quercia del tasso (pianta abitata dall'animaletto del genere dei plantigradi), Tasso (Torquato) ha il suo doppio in Bernardo Tasso; la guercia (amante strabica di Torquato) ha il suo doppio nella guercia (amata da Bernardo) e il gioco delle simmetriche opposizioni continua fino in fondo, in coincidenza con una pratica del « nonsense » più che del comico. Il lettore pertanto non può fare a meno di ricordare per le analogie il primissimo Campanile, quello delle tragedie in due battute o di *Ma che cos'è quest'amore?*, capace di proporre, in una strategia « nonsensica » assurde ricette gastronomiche — Gli zucchini con l'aragosta, le

<sup>4</sup> Cfr.: *Incontro*, in A. Campanile, *Tragedie in due battute*, a cura di G. Bellavita, Milano, Rizzoli, 1978, p. 89.

<sup>5</sup> A. Campanile, *Riflessione*, *ivi*, p. 117.

<sup>6</sup> A. Campanile, *Stile telegrafico & pesce*, *ivi*, p. 57.

<sup>7</sup> Cfr.: G. Celli, *La scienza del comico*, Bologna, Calderini, 1982, p. 34.

<sup>8</sup> A. Campanile, *La quercia del Tasso*, in *Manuale di conversazione*, *cit.*, pp. 94-96.

costolette di vitello al limone<sup>9</sup> — che già anticipano il binomio paradossale costituito da *Gli asparagi e l'immortalità dell'anima*<sup>10</sup>. Al doppio senso che scaturisce dall'associazione di due significati completamente diversi di un medesimo termine, come dall'accostamento tra il suo significato letterale e il suo significato metaforico, deve dunque molto l'umorismo di Campanile. Fin qui c'è ben poco di nuovo, ché si tratta di un metodo nel quale convergono sia le tecniche tradizionali del comico miranti alla deformazione linguistica e all'equivoco (si pensi alla poesia dialettale di un Belli) sia gli stimoli a rivisitare il comune patrimonio verbale, messi in circolo nel '900 soprattutto dai futuristi, ancora attivissimi negli anni Venti e pronti ad operare con finalità ludiche o parodiche nei confronti di quanto appartenesse alla tradizione e ai « codici » della letteratura « alta » (è il caso di tanta poesia da Palazzeschi a Folgore)<sup>11</sup>.

Quel che interessa a noi rilevare è il fatto che il doppio, finora inteso come possibile significato « altro » della parola, evidentemente nascosto o sottinteso all'interno del testo, ma reso esplicito attraverso un gioco verbale o una opportuna strategia

<sup>9</sup> « Un altro buon piatto — disse Carl'Alberto che s'intendeva un po' di cucina — sono le costolette di vitello al limone.

— Come si fanno?

— Battete bene dieci costolette di vitello, fate liquefare 300 gr. di strutto in una teglia, infarinate la teglia sopra e sotto, fate cuocere le costolette nella cenere finché siano diventate nere. Aggiungete un bicchiere d'acqua di selz e la raschiatura della scorza d'un arancio. Preparate un trito di prezzemolo e cospargete di lupini, lasciate una mezz'ora le costolette per terra e dieci minuti prima d'andare a tavola gettatele dalla finestra.

— Le proveremo domani, — disse la baronessa prendendo appunti (A. Campanile, *Ma che cos'è quest'amore?* [1924], Milano, Dall'Oglio, 1962, p. 30). Val la pena notare il contesto normalizzante in cui l'assurdo si inserisce: il comico scaturisce infatti dalla distonia esistente tra eccezionalità delle dichiarazioni e normalità della risposta dell'interlocutore.

<sup>10</sup> A. Campanile, *Gli asparagi e l'immortalità dell'anima*, cit., pp. 63-65.

<sup>11</sup> Sulla tecnica epigrammatica adottata da Folgore ha insistito di recente G. Manacorda, indicando per altro l'oscillazione dell'autore tra il gioco di parole al limite della freddura e la battuta moralistica vera e propria (cfr.: G. Manacorda, *Luciano Folgore*, in « Studi Romani », luglio-dicembre 1981). Più complesso il caso di Palazzeschi in quanto tocca il problema dei suoi rapporti con il crepuscolarismo ed il futurismo affrontato e dibattuto anche nel convegno a lui dedicato a Firenze nel '76 (cfr.: AA. VV., *Palazzeschi oggi*, Milano, Il Saggiatore, 1978).

linguistica, in alcuni casi può acquistare una sua specifica realtà e diventare soggetto di discorso, dando vita a racconti strutturati secondo una logica ai limiti del paradosso nei quali il doppio mantiene comunque la sua prerogativa di elemento inesistente.

Ciò pare verificabile ad esempio in un breve pezzo degli *Asparagi e l'immortalità dell'anima* intitolato *Il segreto*. Il racconto, fatto in prima persona, come si registra di solito nella narrativa fantastica ottocentesca, ruota intorno alla descrizione di una realtà assunta come vera, ma scoperta come realtà fittizia dall'io narrante. Soggetto della narrazione è infatti il segreto che circonda una potente arma atomica la cui formula, per motivi di sicurezza è affidata a tre scienziati, i quali sono reclusi in una città misteriosa « vietata » alla gente comune, un luogo ove tutto avviene nel silenzio. Il paradosso nasce pertanto nel momento in cui è divulgato il segreto della formula, consistente nella sua inesistenza, dal momento che la stessa bomba Z non è mai esistita. La conseguenza è che il *bluff* finora inscenato deve trasformarsi in realtà:

« Ora era il nemico che bluffava, o faceva sul serio? Aveva carpito il segreto di bluffare, o possedeva il segreto d'un'arma terribile? [...] Ma in questo caso più che mai occorreva far credere che la bomba esistesse.

Ora occorreva fabbricarla davvero.

Fu fabbricata »<sup>12</sup>.

Nel racconto non solo il significato nascosto (e quindi doppio) emerge per distruggere la realtà preesistente e finora accettata dagli uomini; ma provoca perfino la necessità di quella realtà minacciosa, finora sottintesa, seppure inesistente. Pertanto il lettore assiste nelle sequenze del racconto ad un ribaltamento delle premesse oggettive. Con un accostamento al paradossale, prevale il negativo che definisce il tutto, sicché il reale è irreali, l'irreale è reale, fino al costituirsi di un mondo straniato, simile a quello di tanta letteratura utopico-catastrofale. Ma ancora nel mede-

<sup>12</sup> A. Campanile, *Il segreto* ne *Gli asparagi*, cit., p. 164.

simo volume possiamo rintracciare un altro vistoso esempio di narrazione dedicata al tema del doppio: *Il celebre scrittore*<sup>13</sup>. Stavolta il gioco è più rischioso, ch  coinvolge il grosso problema della identit  individuale. Floro d'Avenza, scrittore di successo, incontra su un treno un giovine elegante, dall'aria fine e spirituale. Dai discorsi che questi fa con gli occasionali compagni di viaggio apprende che si tratta di un narratore; ma solo quando il giovine   sceso dal treno si rende conto che questi si   presentato con il suo stesso nome, spacciandosi dunque per lui. La sua istintiva tentazione   quella di smascherare subito l'impostore e di sorprendere i viaggiatori con la rivelazione che   lui il vero Floro d'Avenza; eppure, al momento di farlo,   preso dal dubbio che non sia meglio lasciare tutto come sta. Nel guardare infatti quella schiera di persone che commentano l'eccezionale incontro della loro giornata, mostrandosi entusiaste di un lui che non era lui, egli si confronta con il suo doppio dall'aria spiritosa e raffinata e sceglie di tacere, perch  comprende che avrebbe fatto pi  bella figura come « l'altro ».

Viene da chiedersi quanto di autobiografico ci sia in tutto questo e che senso abbia la preferenza concessa al proprio *alter ego* dal protagonista del racconto. Certamente, nel montaggio delle scene, Campanile rispetta il canone della perfetta specularit  del personaggio e del suo doppio. Come alla ossuta figura di Don Chisciotte deve contrapporsi la pingue rotondit  del suo scudiero, cos  fortemente antitetici risultano i tratti esteriori del vero e del falso Floro d'Avenza. Il primo infatti entra come un intruso nello scompartimento affollato, « inzaccherato di fango, inzuppato di pioggia con l'ombrello grondante e i pantaloni rimboccati sulle caviglie », in tutto simile a uno schivo, « placido mercante di campagna »; l'altro invece, vero e proprio « divino mondano », tien circolo intorno a s , suscita la curiosit  dei presenti per la sua aria da artista, per la sua camicia di seta, per la bellezza delle chiome e lo splendore del brillante che ostenta alla mano.

Acquista pertanto diritto ad esistere chi sa commisurare la parte che si   data ai diffusi, vincenti miti collettivi, al contrario di chi, nell'autenticit  della propria esistenza, rifiuta commedia

<sup>13</sup> A. Campanile, *Il celebre scrittore*, *ivi*, pp. 30-34.

e ruoli: la vittoria del doppio segna dunque l'esclusione della verit  a vantaggio del fittizio che regola i rapporti umani<sup>14</sup>.

Tutto perch  ha un'assurdit  coerente e si arricchisce di sottintesi ironici nei confronti del mondo esterno cui coscientemente   riservato il fasullo. A quel pubblico, palesemente desideroso di miti, ansioso di fantasticare dietro a personaggi apparentemente irraggiungibili, tratti dal fascinosa repertorio dell'immaginario di massa, lo scrittore gioca la beffa di far credere vero l'aereo fantasma di se stesso. Tale tentazione si present  forse anche a Campanile nei rapporti col suo pubblico?

  spontaneo chiederselo quando ci si ricorda l'immagine dell'umorista che pi  di frequente rintracciamo in giornali e riviste.   infatti quella del giovane in cilindro, monocolo e *tight*, fissata inoltre nel ritratto per lui dipinto da Leonetta Cecchi Pieraccini. Qui lo scrittore esibiva un abbigliamento da raffinato *viveur* tanto improbabile che egli stesso soleva scherzarci sopra, ricordando

<sup>14</sup> Addirittura in una tragedia in due battute che leggiamo nella « Fiera letteraria » del 10 ottobre 1926 e di cui riproduciamo il testo, perch  escluso dall'antologia curata da Giuseppina Bellavita (A. Campanile, *Tragedie in due battute*, cit.); i personaggi, forse memori della bontempelliana *Nostra dea* (1925) confondono la propria identit  e il proprio ruolo sociale ogni volta che scambiano tra loro gli abiti:

SITUAZIONE SENZA USCITE

Personaggi:

Il granduca Michele.

Battista.

La scena rappresenta un'anticamera sontuosa.

IL GRANDUCA MICHELE (*entra dalla comune, seguito dal domestico Battista, che   in frak; senza voltarsi, gli consegna con aria stanca il gibus, il bastone e i guanti; poi gli getta il mantello, che Battista, avendo le mani occupate dal gibus, dal bastone e dai guanti, riceve sulle spalle; il Granduca resta in frak*). — Annunziate il Granduca... (*si volta e vedendo Battista col mantello, il gibus, i guanti e il bastone, gli fa un profondo inchino*) — Pardon... Chi debbo annunziare?

BATTISTA (*consegnandogli guanti, bastone, gibus e mantello*) — Annunziate il domestico Battista... Pardon... (*vede il Granduca tornato Granduca, gli fa un inchino e si fa consegnare nuovamente guanti, bastone, gibus e mantello; cos  torna ad essere un elegante signore e il Granduca gli fa un inchino e riceve ancora i capi di vestiario, che passano dall'uno all'altro fra gli inchini reciproci, finch , fattasi l'ora di chiudere il teatro, cala lentamente il*

(Sipario).

che allora, quando usciva per le pose, a chi lo incontrava per strada era costretto a spiegare che non andava nè a sposarsi, nè a battersi con la pistola<sup>15</sup>. Comunque sia, quell'immagine pare perfettamente coerente con il personaggio Achille Campanile che egli stesso andava allora costruendo: quella del disincantato uomo di spirito, svagato e distratto, frequentatore di *tabarins*, distante dal suo pubblico; ma pronto a concedergli magari nelle vesti di attore, quando interpretava i suoi lavori teatrali e rischiava anche l'insuccesso. Certo anche altre sue foto o caricature rintracciamo su giornali o riviste, ma quasi in tutte egli compare con il monocolo, palese, ultima traccia di quel « mascheramento ».

Senza dubbio l'uso della lente denunciava un difetto della vista; ma, divenendo simbolo di ottica deformata e deformante, il *lorgnon* risultava anche un oggetto ricco di connotazioni letterarie fino a divenire prerogativa del personaggio disincantato. Non poteva ignorarlo il nostro Campanile tanto più che proprio il padre, Gaetano aveva sfruttato questo tema in una sua sceneggiatura cinematografica pubblicata nel '20 su « Romanzo Film » di Lucio d'Ambra<sup>16</sup>. Nel testo, allestito sotto l'evidente influsso di Pirandello non manca un protagonista ricco ed annoiato, nè un amore apparentemente difficile, tutto però si risolverà facilmente quando il giovine riuscirà ad uscire dalla propria inerzia e finalmente si libererà della sua maschera: il *lorgnon* di Mephistos, il vitreo diaframma che ha reso finora il suo occhio triste e beffardo e la vita stessa « una cosa senza logica e senza bellezza ». È una coincidenza davvero sorprendente, che lascia ipotizzare, oltre il vezzo alla moda, i sottintesi polemici del giovane Achille nei confronti delle ingenuità soluzioni paterne. Oggetto che designa

<sup>15</sup> La notizia compare nell'intervista curata da R. de Monticelli: *Gli allegri morti di Campanile* (ne « Il Giorno », 19/5/59).

<sup>16</sup> G. Campanile Mancini, *Il volto di Medusa*, in « Romanzo Film », n. 4 1920. Sceneggiatore e regista di grosso talento, il Campanile Mancini attuò tra l'altro nel 1928 la seconda riduzione cinematografica di *Assunta Spina* del Di Giacomo e, nel passaggio dal muto al sonoro, le sceneggiature di *Ecco la felicità* (1940) e di *Miseria e nobiltà* (1941); cfr.: S. Sallusti, *Gaetano Campanile Mancini in Dizionario biografico degli italiani*, Roma, Istituto dell'Enciclopedia italiana, 1974, vol. XVII, pp. 412-414.

Sulla nascita degli interessi cinematografici del padre, Campanile si sofferma in *Benigno va sempre al cinema*, in « Video », marzo 1975.

asimmetria, il monocolo diventa forse per lui il simbolo di un'arte straniata e deformante nei confronti del reale e, ostentato com'è, gli permette di atteggiarsi a disilluso *chroniqueur*, che prende le distanze dal suo stesso ruolo di brillante umorista. La complessità e l'ambiguità della sua psicologia d'artista risultano del resto dalla sua stessa opera ove, nonostante il prevalere dell'elemento comico-giocoso, una doppia lettura della realtà è riscontrabile fin dalle più antiche prove. Si pensi ad esempio al suo primo romanzo<sup>17</sup> percorso dal *leit-motiv* delle strade solitarie e delle giovani coppie su cui inferirà crudelmente il tempo<sup>18</sup>. Ma ancora in quello stesso volume, attingendo dal repertorio tipicamente crepuscolare, Campanile propone il tema del sonatore d'organetto che empie di note il silenzio della notte, innanzi a palazzi addormentati<sup>19</sup>, o — nella mitizzata isola di Capri — puntigliosamente descrive interni di squallide pensioncine ove la polvere copre « i tappetini di conchiglie, le campane di vetro, i registri ingialliti, le stampe, i vecchi mappamondi, gli uccelli impagliati », mentre all'esterno

« la folla di signori, signorine, giovanotti, fidanzati, bambini, bambinaie, suocere, nuore, zie, cognati, balie mariti e cani sciolti, con quant'altro compone le belle famiglie italiane, circola a stento sulla terrazza-belvedere, gremisce i vagoni della funicolare, empie di clamori e di risa le strette viuzze, canta, balla, suona i pianoforti, fa all'amore e si lascia abbrustolire dal sole sui sassi della spiaggetta senza sabbia »<sup>20</sup>.

<sup>17</sup> *Ma che cos'è quest'amore?* comparve a puntate nel 1924 sul « Sereno », diretto da Pio Vanzì. La notizia è tratta da una specie di *curriculum vitae* dattiloscritto, custodito tra i documenti di casa Campanile a Velletri. Non è dato però sapere se l'autore, nel pubblicare in volume quel suo primo romanzo, ne volle rivedere il testo; ché il « Sereno » non è rintracciabile nelle pubbliche biblioteche romane.

<sup>18</sup> « Le coppie che passeggiano per le strade solitarie sono le stesse che, dopo molti anni, si vedono passare per le altre strade. Ma quale trasformazione! gli uomini sono ingrassati, impalliditi e involgariti; passano con le loro bombette o le loro pagliette i loro affari per il capo e i loro tacchi consumati; [...] Se nelle strade solitarie queste coppie non sapevano cosa dirsi, ora quel poco che potevano dirsi se lo sono detto. Ora non rimangono che alcuni argomenti polemici. Sul resto, silenzio di tomba » (A. Campanile, *Ma che cos'è quest'amore?* cit., pp. 172-73).

<sup>19</sup> *Ivi*, p. 41.

<sup>20</sup> *Ivi*, p. 116.

Certamente solo quattro anni dopo, in *Se la luna mi porta fortuna*<sup>21</sup>, egli ironizza e rende banale il grande tema della tristezza domenicale che è tra i più frequenti nella poesia francese di fine secolo, da Laforgue in poi, e che rimane privilegiato, da noi, in ambito crepuscolare. Eppure è un motivo destinato a dover ritornare in tutta la sua serietà; ché proprio nella giornata festiva sarà ambientata la vicenda del bellissimo racconto *Due vasi d'ortensie*<sup>22</sup>. Stavolta il narratore fa sua la noia di questa « giornata vuota in cui non si sa cosa fare e si tirano le somme della vita »; egli infatti tien d'occhio la folla stanca che percorre le vie cittadine, senza meta reale, trascinandosi su marciapiedi già sporchi » dei tristi detriti della festa » ed individua infine, tra la ressa della gente, il volto anonimo di due anziani coniugi, modesti, senza figli, che, con la passeggiata in centro, occupano il vuoto domenicale. Non ricchi, essi occhieggiano quella « esposizione di desideri insoddisfatti » che forniscono loro le vetrine dei negozi, mentre gli altri, « i privilegiati » si mostrano al loro sguardo paghi di sé, seduti ai caffè eleganti della città, intenti a sorbir gelati o bibite, tra fiori e musiche. La tristezza di un'esistenza monotona e condizionata dalla preoccupazione della insufficienza dei mezzi, avvertita quasi come una colpa, in tempi di generalizzato consumismo, è però nel racconto ribaltata. Ciò avviene grazie a quell'attimo di follia che il protagonista si concede, sia pur troppo tardi, quando la sua compagna, ormai morta, non può dividerne l'ebbrezza. Eppure con il furto delle piante d'ortensie, sottratte dal recinto dei tavolini di un caffè, l'uomo, come in un rituale di esorcizzazione, crede di poter esaudire almeno una volta quella donna, assetata di vita e frustrata nei desideri che non c'è più. Con decisione improvvisa e folle egli contravviene al proprio passato mentre, per un attimo, porge orecchio al brulichio di una esistenza diversa che sarebbe stato possibile vivere e che invece ri-

<sup>21</sup> « È straordinario il numero delle persone che s'ammazzerebbero la domenica. Chi sa perché. Forse perché è festa e c'è più tempo libero. Del resto, sarebbe un modo come un altro d'impiegare la domenica » (A. Campanile, *Se la luna mi porta fortuna*, [1928], Milano, Rizzoli, 1975, p. 21).

<sup>22</sup> A. Campanile, *Due vasi d'ortensie*, in *Manuale di conversazione*, cit., pp. 144-148. Una prima stesura del racconto compare, sia pur con delle differenze nel '59, all'interno del romanzo *Il povero Piero* (Milano, Rizzoli, 1977, pp. 72-73).

mane inevitabilmente perduta. Tale complessità del protagonista ci riconduce pertanto ad un clima tipicamente pirandelliano, entro il quale il gesto folle e repentino sta come « segno » di un'esistenza « altra » che il personaggio anela vivere.

Vengono infatti alla mente le istintive sortite di Vitangelo Moscarda che, innanzi allo specchio, tenta di riconoscere il suo volto, o la beffa che, ne *La carriola*, gioca alla propria cagnetta un austero avvocato, ansioso, in quell'azione inconcludente, di poter annientare quella sua sapienza, quella sua gravità che lo soffocano e lo schiacciano<sup>23</sup>. Di fatto la follia che si nasconde nell'umano sembra essere in agguato anche nell'universo di Campanile. Essa pare coincidere con il vitalismo dell'uomo; talvolta è pura brama di sesso e pone in pericolo tranquille esistenze borghesi<sup>24</sup>; talvolta invece coincide con il gratuito: è l'impulso che spinge, senza motivi, a schiaffeggiare l'uomo di cui si ha bisogno, o a rispondere col riso ad una tragica storia<sup>25</sup>. La follia gli si configura pertanto come dato insopprimibile, realtà collettiva occultata con le astuzie della simulazione:

« La cosiddetta saggezza non è assenza di pazzia, perché tutti abbiamo la stoffa dei pazzi. È soltanto possibilità di simulare e possesso di maggiori freni.

Il bello è, poi, che quando mi decido di gettar la maschera della saggezza, mi sento in un certo senso rinsavito. Finché simulavo la saggezza, mi sentivo pazzo. Abbandonandomi alla follia, mi sento savio »<sup>25</sup>.

Certo il discrimine tra sanità e follia rimane per lo scrittore difficile da stabilire, spesso « l'attrazione del vuoto » spinge i suoi personaggi nell'abisso che si può aprire improvviso al loro sguardo.

In tale prospettiva anche il silenzio del suo Floro d'Avenza può equivalere ad un salto nel vuoto; forse ad una autopunizione del

<sup>23</sup> Sul vitalismo dei personaggi pirandelliani ha scritto a lungo Giovanni Macchia anche nel recente *Pirandello e la stanza della tortura* (Milano, Mondadori, 1981), in particolare cfr. pp. 32-36.:

<sup>24</sup> A. Campanile, *Pantomima*, in *Manuale di conversazione*, cit., pp. 149-156.

<sup>25</sup> Cfr.: A. Campanile, *L'attrazione del vuoto e L'abisso*, ne *Gli asparagi e l'immortalità dell'anima*, cit., pp. 74-77 e 89-91.

<sup>26</sup> A. Campanile, *Pazzi, ivi*, p. 110.

vero artista, costretto a misurarsi con i criteri di una società che individua nell'utile il suo valore assoluto e che di fatto esclude da sé proprio l'arte. Nel racconto, agli occhi dei suoi interlocutori, il cosiddetto poeta assume un valore perfettamente rapportabile alla sua riuscita economica; la sua « diversità » è ammessa infatti solo in quanto coincide con lo stereotipato modello del vivere inimitabile in cui lusso, eleganza, avventure mondane, sfuggono solo parzialmente alla potenza del denaro. Presso di loro Campanile non vede spazio né per il vero Floro d'Avenza dal volto di mercante, né per un'arte che si discosti dai facili aforismi, dalle piacevoli arguzie o dalle forbite eleganze. La vergogna per il modesto aspetto fisico sta forse per divenire anche quella del vero scrittore che non ignora come l'arte stessa, per avere un suo riconoscimento, rischi di diventare falsità e impostura.

b) *il giornalista tra note autobiografiche e di costume*

Scrittore in sordina dei propri turbamenti e delle proprie inettitudini, Campanile non sembra aver rinunciato ad un costume letterario che promuove l'intellettuale a « coscienza » dei propri tempi. Tentò spesso infatti nelle sue « carte segrete » di affrontare e risolvere il quesito della propria identità di uomo e di artista come appunto rivelano oggi le testimonianze del suo *Benigno*, una sorta di autobiografia romanziata, a lungo rimasta inedita e di cui è uscita di recente, presso la Rizzoli, la parte intitolata *La casa dei vecchi*<sup>27</sup>. L'atipicità di quest'opera, ascrivibile ad un gusto prevalentemente crepuscolare, ha spinto la critica ad interrogarsi sulle motivazioni dell'autore che sembrava in genere, guardare alle cose del mondo con glaciale noncuranza<sup>28</sup> e ne ha reso inevitabile il confronto con i suoi maggiori romanzi di ispirazione

<sup>27</sup> A. Campanile, *Benigno La casa dei vecchi*, Milano, Rizzoli, 1981. Per le vicende delle prime edizioni del testo rimandiamo al nostro: « *Benigno* », *l'edito e l'inedito*, in « *Annali dell'Istituto Orientale* », XXV, 1 (1983).

<sup>28</sup> La volontà di approdare al cosiddetto romanzo « serio » è ad esempio attribuita a Campanile dallo studioso Carlo Bo, nella nota introduttiva a *Benigno* (cit., pp. 7-11). In genere i recensori di questa opera postuma hanno postulato l'esigenza di affrontare su nuove basi il discorso critico sul nostrano « maestro » dell'umorismo. « Ormai non v'è dubbio che la lettura di Campanile come « umorista » è insieme esatta e ingannevole [...]. Campanile è una sfida alle nostre abi-

comico-umoristica. Sottoposto pertanto ad un giudizio di valore, *Benigno* è parso in genere molto meno originale degli effervescenti scritti cui Campanile deve la sua fama, perché, se è vero (come appunto suggerisce Umberto Eco) che anche qui lo scrittore insinua la sua ironia, è pur vero che comunque egli « non fa il salto », e perciò rimane autore originale quando « prende i suoi tormenti interiori, li stravolge e ce li mostra dicendoci implicitamente che questi sono i tormenti, irrisolvibili e fittizi che la letteratura e le convenzioni quotidiane (nel bene come nel male) ci hanno imposto, così che ora noi più che parlarne, ne siamo già letterariamente parlati »<sup>29</sup>.

Certo, agli occhi dell'accorto lettore odierno può apparire ingenua e datata la soluzione per cui ne la *Casa dei Vecchi* tocca ai puri o alle anime semplici (la serva di casa, il provinciale cognato Antonio con gli sprovveduti compaesani...) la capacità di aderire istintivamente al ritmo e ai misteri della vita, mentre all'eroe eponimo si riserva spesso la solitudine o il vuoto derivante da una aridità di sentimenti o da una moderna accidia. Parimenti risulta prevedibile a chi da tempo conosce gli « inetti » di sveviana memoria, la scelta di un protagonista « negativo » di cui registrare pensieri inconfessati, dubbi, ansie, esitazioni, ipocrisie. Eppure, nonostante i limiti tanto evidenti, è questo mediocre, autobiografico *Benigno* con i suoi tetri umori e le sue imprevedibili risorse a fornirci la chiave dell'uomo Campanile. A lui, smanioso di sincerità fino all'eccesso, lo scrittore ha trasmesso i personali dubbi sui limiti del proprio lavoro creativo, talvolta i timori per aver confuso la verità con l'arte<sup>30</sup>. Ed anzi, rimettendo in discussione se stesso, le sue ambizioni, letterarie e non, nel seguire le peregrinazioni del proprio *alter ego*, Campanile focalizza l'attenzione del

tudini colpevoli — le domande giuste, le risposte sbagliate — giacché è uno scrittore assolutamente anomalo, capace di costruire la perfetta macchina del *Povero Piero*, di percorrere le dementi divagazioni, il labirinto vagabondo di *Se la luna mi porta fortuna*, di costruire il puro gioco verbale della *Quercia del Tasso* — se fosse di Carroll sarebbe un classico — e infine di offrirci questa prosa sconfitta, appenata, fredda di *Benigno* » (G. Manganelli, *Il libro postumo di Campanile*, in « *Corriere della Sera* », 20/6/'81).

<sup>29</sup> U. Eco, *Achille tra Benigno e Maligno*, in « *Espresso* », 31/5/'81.

<sup>30</sup> Cfr.: A. Campanile, *Benigno*, cit., p. 177.



lettore sul tema del fittizio e dello spreco cui è destinata, nonostante gli sforzi di sottrarsi, l'esistenza individuale. In tal modo lascia a noi ricondurre all'antico *memento* della vanità delle cose, le motivazioni più profonde di quei suoi ironici atteggiamenti e di quei suoi smitizzanti « equivoci » che da tutto potevan nascere, perché di tutto egli tendeva ad avvertire la precarietà

« O tempo o luce o spazio, o suono, o me! Meno che scheletri a cui le ginocchia sconocchiano e che non si reggon diritti. O vana accolta di nienti

Stracci vuoti!

Meno che stracci, meno che polvere. Arido secco, asciutto niente! »<sup>31</sup>.

Le instancabili argomentazioni di Benigno, tanto su Dio, quanto sui problemi del privato (le donne, i rapporti col padre, gli incontri occasionali), le sue aggressività, i suoi sensi di colpa... non solo contribuiscono a spiegare la radicale lucidità dell'umorista nel render « risibili » i normali valori borghesi; ma soprattutto lasciano individuare le difficoltà di chi ricorreva per sé all'invenzione di un doppio a rinvenire nei confronti del mondo esterno, possibili spazi di autenticità.

« Ho preso la casa apposta con la terrazza. Ci fosse un cane che ci va la sera. Cecilia passò la voce. Anche a Paolino, che stava telefonando, disse: — Benigno ha piacere che si stia un po' sulla terrazza, la sera. Prima d'uscire, passaci un momento —

Così, la sera, quando Benigno andò sulla terrazza e accese la luce, apparvero anche il padre e la sorella a fare una capatina, come per un cortese dovere. Sedettero tutt'e tre, e rimasero in silenzio. Non sapevano cosa fare, né cosa dirsi. In tanti anni, s'erano detto tutto.

Molte cose le immaginavano. Molte non se le potevano dire. Per gli argomenti spiccioli, avevano tempo tutto il giorno. Ognuno aveva il pensiero lontano in una diversa direzione »<sup>32</sup>.

<sup>31</sup> *Ivi*, p. 181.

<sup>32</sup> *Ivi*, p. 128.

In tale circostanza, ad esempio, il silenzio dei personaggi, costretti ad un dovere di cortesia, è il manifesto segno sia dei deteriorati rapporti interpersonali, sia dell'impossibilità di comunicare, finanche nel ristretto ambito della famiglia. Il silenzio, pertanto, assume il valore di un polemico rifiuto dei triti dialoghi quotidiani, appunto quelli che da sempre Campanile interpreta come una accozzaglia di inutili parole: un patrimonio di frasi intercambiabili che, nel ruolo del cronista spregiudicato, egli usa per fini comici, grazie alla mimetica registrazione delle prevedibili battute, dando così spazio a raggelanti, idioti giochi di parole che volutamente non facciano ridere<sup>33</sup>:

« Ecco alcuni dei dialoghi che riuscimmo ad afferrare sul tram.

— Quanto tempo è che non piove?

— Vediamo subito. Dunque, dunque, dunque...

— Niente, niente. Può venire giù l'universo intiero, io esco sempre senza ombrello.

— Io invece, ci può essere il più bel sereno del mondo, esco sempre con l'ombrello. Non si sa mai.

— Del resto l'unico modo per non far piovere è uscire con l'ombrello (*ilarità*)

— Ma che sarà questa fermata così lunga?

— Forse s'aspetta la coincidenza.

— Ci dev'essere il disco chiuso.

— Io manco da Parigi dal '13; l'anno prima della guerra.

— Se la vede adesso non la riconosce »<sup>34</sup>.

Anche in *Benigno* dunque il fastidio per le tante parole che riempiono le giornate di saluti, complimenti, convenevoli e di ipocrite acrobazie clownesche spinge l'autore a lasciar cadere nel vuoto le battute dei suoi personaggi che paiono, invece, assurdamente

<sup>33</sup> Alla tesi che in Campanile il riso rifletta l'inutilità di se stesso approda E. Siciliano nelle note introduttive a: A. Campanile, *Agosto, moglie mia non ti conosco*, Milano, Rizzoli, 1979.

<sup>34</sup> A. Campanile, *Ma che cos'è quest'amore?* cit., p. 136. Appunto al genere della « conversazione idiota » è rapportabile il dialogo tra Benigno e la « vecchia conoscenza d'ogni estate » che figura a p. 171 del citato *Benigno*.

convinti di poter con esse assolvere ad una reale finalità comunicativa. E tutto ciò rivela un personale tedio per il gioco delle parti, quello che costringeva gli amanti, messi in scena nel suo teatro, a simulare passioni fatali<sup>35</sup>, e il solito Benigno a nascondere inconfessabili voglie<sup>36</sup>.

Comunque è antica nell'umorista l'esigenza di verità cui è ascrivibile la scelta del genere diaristico, se è vero che già in un romanzo giocoso del '31, parodiando la figura dello scrittore di memorie, egli finiva con l'ammettere: « Eppure, ora che ci penso, quante cose non ho fatte. Quante che avrei voluto, o dovuto, o potuto fare! Perché? Ma ora è tardi »<sup>37</sup>.

Si potrà facilmente obiettare che è una notazione molto breve, da leggere quasi in margine al libro, da non sopravvalutare quindi; tuttavia essa colpisce per l'estrema diversità d'intonazione che la caratterizza e la diversifica dai molti e contigui avvertimenti del protagonista Serenello ad un ipotetico pubblico di aspiranti scrittori:

« Non darti alle novelle. Dicono i librai ' Non le vogliono nemmeno i cani ' È vero. Ah, tempi belli in cui i cani volevan le novelle! ».

« Ma io ti consiglio di scrivere una monografia. La monografia è sempre dotta. Non si trovano monografie ignoranti. Sarebbero rarità bibliografiche, che nessun prezzo pagherebbe abbastanza. Scrivi una monografia ignorante e passerai alla storia »<sup>38</sup>.

Simili irriverenti consigli letterari ci riconducono agevolmente ai modi più caratterizzanti dello stile umoristico del nostro autore e al tempo stesso ne mostrano i limiti e i pregi: il rischio di cadere

<sup>35</sup> Al comico di situazione tende la *pièce* *Il bacio* ove i pensieri dei due innamorati contraddicono la passionalità degli atteggiamenti e delle parole pronunziate ad alta voce [« Lei (con voce strozzata, mano sulla fronte) — Tu mi uccidi!... »]. La demitizzazione del dannunzianesimo alla moda è evidente in questo lavoro pubblicato, ne la « Fiera letteraria » del 31/1/'26, e non nel 1925 come è indicato nel volume einaudiano *L'inventore del cavallo* (1971) che lo riproduce a pp. 65-66.

<sup>36</sup> Cfr.: *Benigno*, cit., p. 151.

<sup>37</sup> A. Campanile, *In campagna è un'altra cosa*, Milano, Rizzoli, 1980, p. 75.

<sup>38</sup> *Ivi*, p. 70 e p. 72.

nel gioco verbale frigidamente « meccanico »<sup>39</sup>; l'indiscutibile, positiva capacità di sconvolgere quanto di cristallizzato sia nel sistema delle abitudinarie associazioni linguistico-culturali. Del resto fin dagli anni Venti, cui risalgono gli esordi nel giornalismo e, in un secondo momento le *Tragedie in due battute*, sono rintracciabili le prime già mature prove di una scrittura attenta alle ambiguità del linguaggio, che, messa a frutto l'esperienza del correttore di bozze alle prese coi refusi del proto, diviene una consapevole tecnica della deformazione:

« Don Gelasio Caetani e i suoi familiari parlano in sanscrito, in greco antico, o in latino? Oppure in etrusco, o nella lingua dei pelasgi, di cui non si hanno tracce? Su questo punto il "Popolo d'Italia" del 5 dicembre non si pronunzia esplicitamente. Si limita a dire, in un corsivo di terza pagina, che il nuovo ambasciatore a Washington ' appartiene a una famiglia di antico linguaggio '. E basta »<sup>40</sup>.

<sup>39</sup> « E poi l'epoca moderna non è espansiva è repressiva. Non si ride più di cuore: si sogghigna e si fa dell'arguzia meccanica tipo Campanile ». A. Gramsci, *Letteratura e vita nazionale*, Roma, Editori Riuniti, 1971, p. 129.

<sup>40</sup> La nota attribuibile a Campanile è firmata *Orlando, paladino* e compare nel « Giornale di Roma del 10/12/'22. Il lavoro di correttore di bozze è ricordato nella citata intervista de « Il Giorno »; ma ancora in *Benigno* (in « Nuova Antologia », 1/6/1942, a p. 170) leggiamo: « Abbandonato il Ministero, Benigno, poiché l'Università gli lasciava tempo libero (non frequentò mai nemmeno una lezione) entrò come correttore di bozze nel giornale in cui il padre era redattore. Allora i correttori di bozze erano considerati operai. Benigno doveva persino mangiare correggendo bozze che s'accumulavano sul banco, ma li s'impraticò di tutta la tecnica del giornale ». Dopo questa esperienza collocabile tra il 1917 e il 1918, ché Campanile aveva finito gli studi liceali con 2 anni d'anticipo, egli esordì nel 1919 all'« Idea Nazionale », diretta da Corradini e nel 1922 al « Giornale di Roma » diretto da Monicelli. In queste sedi si confermò la sua vocazione umoristica; « raspando » infatti tra le briciole della cronaca cittadina, individuò spunti comici nei tanti episodi marginali avvenuti in città e scartati dal cronista: la lite di un cocchiere col passeggero, le prepotenze di un oste, le truffe a babbei, venuti dalla campagna... Riuscì in tal modo a vivacizzare la pagina di cronaca, purtroppo non firmata, con personaggi che parevano macchiette, commenti ironici, o descrizioni in ottave ariostesche di clamorosi duelli del bel mondo romano (è questo il caso di: *Storia d'una singolar tenzone*, in « Giornale di Roma », 8/10/'22). La testimonianza diretta dell'autore è rintracciabile nel testé citato numero della « Nuova Antologia » a p. 172.

Il continuo ricorso all'eterogeneo, introdotto magari dal *lapsus* o dal *qui pro quo*, permise allora al giovane scrittore di aprire le vie alle potenzialità di un movimento che riuscisse a modificare più complesse strutture letterarie e che, al confronto con il romanzo tradizionale, ne rendesse lecito il continuo spezzettamento del filo conduttore e il suo articolarsi come pretesto per giochi seri o faceti da parte di chi scriveva.

A chi rilegga *Ma che cos'è quest'amore?* toccherà far fronte al ritmo serrato delle variazioni, sospensioni, digressioni, cancellazioni che si addensano in un testo ricco di spinte centrifughe:

« Per far passare dell'altro tempo l'autore è costretto a metter dei puntolini. Disgraziatamente, non ne ha che una trentina e, impiegati questi, sarà difficile trovarne altri, dato che, per il grande consumo che se ne fa nei romanzi d'amore, essi sono esauriti quasi del tutto. E, purtroppo, era uno dei pochi prodotti del nostro paese. Ma quando ci vogliono, ci vogliono.

Buttiamone giù la metà e non ci si pensi più

.....

Ora, per far passare il tempo bisognerebbe escogitare qualche altra cosa. Ecco, l'autore vi racconterà la storia del suo viaggio a Rocca di Papa. Chi preferisce impiegare il tempo diversamente può saltare a piè pari »<sup>41</sup>.

Il variare dei giochi prospettici cui Campanile indulgeva, e nella narrativa, e nella produzione teatrale<sup>42</sup> poteva allontanare il lettore dai riferimenti realistici; ma certamente consentiva all'autore che elaborava il testo di riproporre in una struttura unitaria, materiali eterogenei, magari pubblicati altrove<sup>43</sup>.

Tale procedimento non solo testimonia quanto fossero labili per lui i confini tra giornalismo e letteratura, teatro e narrativa;

<sup>41</sup> A. Campanile, *Ma che cos'è quest'amore?*, cit., p. 124.

<sup>42</sup> I lavori teatrali del periodo 1924-1939 figurano in A. Campanile, *L'inventore del cavallo*, a cura di G. Bellavita, Torino, Einaudi, 1971.

<sup>43</sup> Per rimanere a *Ma che cos'è quest'amore?*, a p. 127 dell'edizione citata, figura un *Piccolo elenco di cose che fanno dispiacere in viaggio*, simile a quello già pubblicato da Campanile nel suo *Giro del mondo in 80 anni* (in « Corriere italiano », 24/2/24).

ma giustifica anche il passaggio di un medesimo spunto o di una medesima idea da una stuttura lunga (narrativa) a una breve (per lo più teatrale) e il percorso inverso per cui frammenti o sintesi in poche battute, disseminate su giornali o almanacchi, potevan confluire, con lievi modifiche, in opere di più ampio respiro<sup>44</sup>.

Naturalmente simile gioco di montaggio doveva riuscir facile a chi padroneggiava i « ferri del mestiere » e, a buon diritto, si collocava tra quegli scrittori consapevoli della loro professionalità e cioè del loro ruolo di « produttori ». Di scrittori « artigiani » doveva appunto ribadire la necessità storica Massimo Bontempelli, mentre già negli anni Venti uno scrittore quale Ramón Gomez de la Serna sembrava fornire il concreto esempio del letterato che abilmente organizza ai fini della produzione il proprio lavoro intellettuale<sup>45</sup>.

Di fatto la fiducia nei confronti della pratica giornalistica emerge non solo dalla tarda opera *Benigno* con cui Campanile

<sup>44</sup> Ancora in *Ma che cos'è quest'amore?* è dato individuare il nucleo di due testi rappresentati in teatro nel 1925: *Centocinquanta la gallina canta*, e *Colazione all'aperto*. Viceversa dal lavoro teatrale *La visita di condoglianze* (1939) nascerà il romanzo *Il povero Piero* (1956) che in seguito avrà una sua omonima riduzione teatrale (1961).

Il passaggio di materiali pressoché identici dal romanzo alla forma sintetica e quello contrario dalla sintesi al romanzo è verificabile ad esempio nei due seguenti casi: a) le battute iniziali di *Ma che cos'è quest'amore?* ritornano nella tragedia in poche battute intitolata *Alla stazione in un mattino* di cui riproduciamo il testo, attingendolo dalla « Fiera letteraria » del 27/12/25: « (Dal finestrino del treno in arrivo)

Viaggiatore: — Facchino!

Il facchino (*voltandosi risentito*) — Dice a me? facchino sarà lei!

Il viaggiatore: — Ma non è lei che porta i bagagli?

Il facchino: — Ah è per la valigia? Credevo che mi insultasse *Prende la valigia e s'avvia seguito dal viaggiatore mentre lentamente si chiude il*

(*sipario*) ».

b) Ancora nella *Tragedia in due battute Non ha tutti i torti* (in « Gazzetta del Popolo », 5/1/35) vediamo in un camposanto monumentale, ricco di statue, cipressi, lampade accese, un morto che esclama tra sé: « Il camposanto sì, è bello, ma a lungo andare finisce per venire a noia ». Tali medesime parole saranno attribuite ad un defunto che se ne sta « affacciato a un loculo » in una successiva, lunga fiaba di Campanile: *Tric, trac, puf* (Milano, Rizzoli, 1958, p. 202).

<sup>45</sup> Cfr. A. Campanile, *Ramón la macchina da scrivere ideale*, ne « La Tribuna », 20/6/1926. Come è noto questo « formidabile osservatore dell'infinitesimale », nonché prolifico autore di *greguerias*, fece parte accanto a Campanile

provò a dare sistema a note sparse su vari giornali cui egli aveva collaborato; ma in quegli stessi servizi o *réportages* che egli curò e per la « Gazzetta del Popolo », negli anni Trenta e, successivamente, per i milanesi « Omnibus », « Milano Sera », « Corriere lombardo », « Corriere della sera », rappresentando i nostrani costumi di casa, ora con garbata ironia, ora con sulfuree, satiriche linee.

Del resto già nel 1933 egli avocava a sé il ruolo di testimone di una società in profonda trasformazione quando raccoglieva in *Cantilena all'angolo della strada* saggi composti tra il '26 e il '30 per la « Tribuna » e la « Stampa »<sup>46</sup> e mostrava così di voler collocarsi tra quanti ritenevano la « terza » dei giornali un mezzo popolare di cultura letteraria, artistica e critica<sup>47</sup>.

Alcuni capitoli del volume (*Le strade sono fatte per le macchine, I borghi che vanno a S. Pietro, Come saranno i nuovi quartieri?*) costituiscono infatti una diretta testimonianza sulle profonde trasformazioni urbanistiche della Capitale<sup>48</sup>. Non a caso proprio

e Bontempelli della redazione di « 900 ». Del resto, proprio in tale rivista Bontempelli doveva teorizzare la trasformazione dello scrittore in artigiano e, impegnandosi per un'arte antiaccademica, vicina alla vita vissuta, privilegiare i romanzi pubblicati prima su giornali e poi raccolti in volume (cfr.: *Conseils* in « 900 », *cahier de printemps* 1927). In seguito, messi in bilancio i condizionamenti della serialità della produzione letteraria, egli fornirà una definizione degli scrittori come professionisti: « è sindacalmente e corporativamente scrittore anche il peggior rimatore o prosatore, se un editore si obbliga a stampare i suoi libri, se su questi libri è scritto un prezzo, se qualche libraio può venderli » (cfr.: M. Bontempelli, *L'avventura novecentista*, a cura di R. Jacobbi, Firenze, Vallecchi, 1974, p. 52).

<sup>46</sup> Al volume edito dalla Treves-Treccani-Tuminelli toccò nel medesimo anno il premio Viareggio.

<sup>47</sup> Dalla *Inchiesta sulla Terza pagina* di Enrico Falqui (Torino, Eri, 1953 p. 27) apprendiamo che nella collezione *La Terza pagina* diretta da Vergani, ove tra l'altro comparvero *La donna di Nadir* di Bontempelli o *Terra genitrice* di Cardarelli, era programmato un volume di Campanile. Nel 1924, quando presumibilmente Vergani pensò al nostro scrittore, questi collaborava al « Corriere italiano » di Filippelli, un foglio soppresso dopo il delitto Matteotti, su cui scrivevano Savinio e Soffici, Baldini e Cardarelli, spesso mediando, dal clima de l'« Idea Nazionale », le istanze dei rondisti e i presentimenti del « Novecento ».

<sup>48</sup> Del volto monumentale acquistato dalla città durante il Ventennio, grazie al restauro o alla riscoperta di antichità, Campanile si occuperà molto più tardi ne *Il curioso e preoccupante problema delle antichità romane* (in « Europeo », 11/11/'56).

qui l'istintiva autodifesa dell'ironia e dell'ottica parodistica cede talvolta il passo alla nota « seria », provocata da una realtà coinvolgente, di fronte a cui l'io narrante esprime la propria angoscia e inquietudine. Non senza disagio infatti, l'autore avverte che la Roma a lui cara, umana, piccola e un po' provinciale sta per assumere una sua efficiente e dissacrante dimensione moderna. Per poco ancora egli può contrapporre ai quartieri recenti, della immediata periferia, le buie vie del centro, fitte di famigliole a passeggio, ambulanti, perdigiorno, popolate da gente piene di figli come di problemi economici; sa però che il futuro sarà delle automobili veloci, delle strade intervallate da semafori e che le nuove, soleggiate case, fatte apposta per ospitare lieti giochi di bambini, saranno acquistate per lo più da ricchi in cerca di investimenti e diverranno spettrali dimore di anziani, intristiti nella solitudine<sup>49</sup>.

In *Cantilena* inoltre vengono registrati i primi diffusi segni della nascente mitologia del consumismo, negli anni in cui, la radio, il telefono, il grammofono, l'automobile apparivano agli italiani come le tangibili prove di una felicità raggiunta altrove e magari intravista, spesso solo al cinema, dietro i riccioli di Mary Pickford o le forti spalle di Clark Gable.

A quella sorta di moda-mania-complesso d'inferiorità che si apprestava a divenir l'America per noi, Campanile aveva già dato riconoscimento nelle pagine propriamente umoristiche<sup>50</sup>; nelle note di *Un mondo migliore del nostro*<sup>51</sup> si propone invece di verificare

<sup>49</sup> Tali previsioni sembrano confermate dalle recenti osservazioni di Enzo Siciliano su di uno dei quartieri già negli anni '30 e '40 ambito dalla borghesia abbiente romana: i Parioli. « Quando con la mia famiglia mi stabilii qui, circa dieci anni fa e venivamo dal centro, da Passeggiata di Ripetta, mi sembrò un quartiere alla deriva, popolato solo da vecchi [...] il viale conserva ancora una certa morbidezza nella discesa, è bello, trovo... i suoi grandi platani. Però se uno ci passeggiasse, verrebbe preso da un senso di profonda angoscia. È un grande viale alberato sì, ma senza vita » (*I quartieri raccontati da chi li abita*, ne « La Repubblica », 14-15/11/'82).

<sup>50</sup> « Noi europei facciamo una figura di vecchi provinciali a cui giovani nipoti stabiliti in città mandino notizie fantastiche per far colpo ... E vedrete che finiranno per aver scoperto loro l'America, se non addirittura l'Europa, e un bel giorno verranno quaggiù, per comperarsi tutto il vecchio mondo, con tutti noi dentro » (A. Campanile, *Giovanotti non esageriamo!*, Milano, Treves, 1929, p. 198).

<sup>51</sup> Cfr. A. Campanile, *Cantilena all'angolo della strada*, cit., pp. 47-53.

il ruolo mistificante che in una società di massa acquistano le persuasive lusinghe della pubblicità commerciale che abilmente crea fittizi bisogni. Certo lo smarrimento provato di fronte alla massificazione-degradazione del proprio essere sociale non conduce Campanile ai toni sgomenti delle testimonianze berlinesi fornite da Alvaro nel 1928 e nel 1929, ulteriormente invece ne sottolinea le affinità con il più congeniale Bontempelli, attento nella dimensione comica della *Vita operosa* (1921), a denunciare i falsi miti collettivi e a esorcizzare nell'umorismo le « reali, inquiete dimensioni dell'incipiente 'operosa' civiltà di massa »<sup>52</sup>.

Non a caso nelle agili pagine di *Agosto, moglie mia non ti conosco* egli prende di mira l'idiozia vanitosa dei divi, inventati dalla pubblicità e dai giornali illustrati, che gli paiono tanto fieri del proprio ruolo di creature d'eccezione da esser spesso convinti di una loro indiscutibile necessità sociale:

« 'Io' fece il giovinotto 'poso per il gruppo dell'erculeo granatiere che sorregge sulle braccia un affusto di cannone e cinque compagni in una volta, per uso dei giornali illustrati' ».

« 'Noi stessi aspettiamo le nostre mogli che debbono per l'appunto arrivare tra poco, reduci da un giro trionfale in America. Esse sono andate colà a posare per il gruppo: *Le allegre bagnanti della elegante spiaggia di Miami si divertono col pallone d'acqua* 'Oh' esclamò Gedeone' son desse quelle celebri e vezzose creature? »<sup>53</sup>.

Ma ancora a dissacranti attacchi nei confronti del divismo cinematografico egli indulgerà negli anni a venire, perfino quando, nel 1934, allestirà per la « Gazzetta del Popolo » un *reportage* sul secondo Festival del cinema a Venezia. In tale occasione, con molta autoironia, promuoverà se stesso a personaggio: un « risibile » inviato speciale che confonde luoghi e situazioni reali con avvenimenti del tutto inventati. Potrà così riproporre in chiave comica miti e leggende cari al grande pubblico, descrivendo ma-

<sup>52</sup> Cfr.: A. Saccone, *Massimo Bontempelli Il mito del '900*, Napoli, Liguori, 1979, p. 19. Per tale romanzo comparso a puntate nel 1920 sulla « *Industria Italiana Illustrata* » col titolo *La vita degli affari*, si faccia inoltre riferimento allo studio critico di M. Mascia Galateria *Tattica della sorpresa e romanzo comico di Massimo Bontempelli*, (Roma, Bulzoni, 1977).

<sup>53</sup> A. Campanile, *Agosto, moglie mia non ti conosco* (1930), cit., p. 11 e p. 13.

gari le circostanze dei suoi incontri con la solitaria e misteriosa Greta Garbo, e intanto riferirà ai lettori le impressioni e gli sfoghi di facchini e *lifts* d'albergo su bagagli, partenze, arrivi di « stelle », oppure le personali, sbalorditive testimonianze sugli eccentrici e ricchi ospiti della manifestazione internazionale:

« l'uomo dai molti miliardi, dai 16 figli e dai 12 orologi è apparso tra l'impressione generale con 3 cappelli a cilindro e 2 paia di pantaloni addosso »<sup>54</sup>.

Nonostante il tono giocoso egli mostrerà una notevole consapevolezza del reale e dei suoi storici sviluppi; ché evidenzierà tanto le leggi di mercato cui devono adeguarsi i produttori cinematografici, quanto le esigenze del pubblico, pressato invece da supercolossi e da « lanci all'americana ». Soprattutto saprà riconoscere, accanto alle nascenti abitudini dei cinefili quelle componenti mondane che caratterizzeranno in futuro ogni grande *kermesse* festivaliera del cinema, italiano e non. Di fatto le costumanze del bel mondo sono da tempo, per il nostro autore, una miniera di spunti comici e, anche qui a Venezia, in un clima di ufficialità, tra gerarchi, aristocratici e attori, riesce a vivacizzare le note mondane ritraendo, nel numero degli intervenuti a feste di beneficenza, quanti tentano con la fuga di sottrarsi alle forzate gare della generosità<sup>55</sup>. Ancor meglio altrove sarà dato verificare come il medesimo tema venisse affrontato con intenzioni satiriche. La colpevolezza della retorica dei buoni sentimenti emerge ad esempio dall'idea di una « retata » dei filantropi, concretizzatasi in un romanzo del 1932: *Se te lo dice il cuore*<sup>56</sup>.

<sup>54</sup> A. Campanile, *Gran trambusto al Lido per l'arrivo di Marion Davies*, in « *Gazzetta del Popolo* », 11/8/'34.

<sup>55</sup> A. Campanile, *Di tutto un po' (ossia: ma neanche a pedate)*, in « *Gazzetta del Popolo* », 18/8/'34.

<sup>56</sup> « Un altro filantropo è stato sorpreso mentre tentava di far scivolare un pezzo da 2 lire in mano a un emigrante povero. Colto in flagrante, il filantropo ha tentato di salvarsi, asserendo che le 2 lire erano false. In realtà bisogna dire, a discolpa dell'arrestato che le 2 lire sono state riscontrate false, ma l'arresto è stato mantenuto, perché si è assodato che costui, nel darle all'emigrante, era animato dai migliori sentimenti » (cfr.: « *Gazzetta del Popolo* », 1/10/'32. Pubblicato in volume, il romanzo avrà il titolo: *Amiamoci in fretta* (Milano, Mondadori 1933).

Parimenti il dissenso del moralista deve aver condotto alla riuscita creazione della "maschera" la Signora Pavoni che in *Agosto, moglie mia non ti conosco* pare impegnata a tener fede alla sua vocazione sacrificale, divorando cioccolatini e conservandone le stagnole per liberare con tal mezzo un negretto dalla schiavitù (« e lo sappiano quelle signore frivole che, durante i loro tè, gettano con noncuranza le stagnole delle cioccolatine »). Certo, a ulteriore prova della ipocrisia e della vanità di tale benefattrice, l'autore ricorrerà alla verifica del « dialogo tra sordi »<sup>57</sup>; ma non spingerà a fondo la sua ironia. Preferirà infatti che le asprezze del tono vengano a smussarsi in un nuovo gioco d'equivoci sì da ricondurci a quella *never-never land* in cui si muovono spesso i suoi personaggi, qui come altrove, forse più vicini agli astratti eroi wodehousiani<sup>58</sup> che non a quelli, messi in scena, in un contesto già sociologicamente ben definibile, negli stessi anni, dal giovane Zavattini:

« Lavoro sotto i portici, di preferenza; è un sito che rende. C'è folla elegante e l'elemosina fa parte del corredo di una persona distinta. Però vi sono anche là i prestigiatori di sotterfugi: uno passa con la testa nel giornale (li fanno apposta così larghi i giornali?) e magari sosta un attimo a me davanti per convincermi con sottile malizia che non si è veramente accorto del povero mendicante. Qualcuno comincia a frugarsi disperatamente nelle tasche dieci passi prima e prosegue mormorando di disappunto per non aver trovato, vorrebbe io credessi, neppure uno spicciolo

<sup>57</sup> « Ma la vecchia, da alcuni minuti ridivenuta sorda peggio d'una campana, faceva di no con la testa e alla fine disse, con voce cavernosa: 'Niente, niente. L'opera di carità l'ho già fatta e non voglio saper altro'.

Il negro si volse ai circostanti, sorridendo: 'Mi trovo qui' disse 'completamente libero...'

'Va bene, va bene' fece Pavoni 'qualcosa si troverà, per voi!'. Meditava infatti di prenderlo al proprio servizio » (A. Campanile, *Agosto, moglie mia non ti conosco*, cit., pp. 242-243).

<sup>58</sup> Quanto alla fortuna di Wodehouse in Italia, va detto che per il decennio 1931-40 figurano nel *Catalogo generale della libreria italiana* (IV suppl., Vaduz, Krans, Reprint, 1967, vol. II, pp. 772-773) oltre 50 titoli di opere tradotte ed edite da noi presso la Monanni, la Bietti, la Lucchi e la Mondadori.

(costui di monete ne ha una per saccoccia, se fossero insieme, io potrei udirne il tintinnio) [...] Se chi dà fosse migliore di noi allora il nostro sarebbe un mestiere da cani »<sup>59</sup>.

Comunque dei secondi fini perseguiti dalle cosiddette « anime belle » Campanile tornerà a dar conto al lettore quando nel 1949 pubblicherà in volume, col titolo *Il giro dei miracoli*<sup>60</sup>, un *reportage* da luoghi d'Italia, anche remoti, ove in quegli anni erano avvenuti o denunciati miracolosi eventi sovranaturali. In simil periodo di violenta contrapposizione tra cultura laica e cultura cattolica, il giornalista si troverà pertanto a dover distinguere tra veraci sentimenti religiosi e manovre speculative, « Madonne elettorali » e non. Se la caverà con molto buon senso riaffermando sia l'antica, personale fede nei valori della fede che la scarsa disponibilità a dar l'avallo a quanto piuttosto appaia superstiziosa montatura. Si pensi alle testimonianze da lui fornite sulla « miracolata » Pierina Gilli per verificare come, dietro le straordinarie guarigioni della donna, egli individui i plagianti condizionamenti cui è sottoposta l'infelice creatura:

« Pierina Gilli, orfana di madre, è stata tirata su da queste suore, è per così dire una loro creatura. Ora dicono gli scettici, la beata Crocifissa ha bisogno di far miracoli per essere eletta Santa, che niente niente le sue suore abbiano sia pure inconsapevolmente, indirizzato verso scopi pratici le facoltà medianiche della loro pupilla? [...] Si tratterebbe in sostanza di una specie di campagna elettorale. E le monache — dicono i maligni — sono bravissime »<sup>61</sup>.

Di fatto, negli interventi giornalistici pubblicati nell'immediato dopoguerra, anche Campanile, trasferitosi ormai a Milano, sembra contagiato dal fervido clima di rinnovamento esistente nella

<sup>59</sup> Cfr. *Confidenze del mendicante* (1927) in C. Zavattini, *Al macero* 1927-1940, a cura di G. Marchesi e G. Negri, Torino, Einaudi, 1976, p. 7.

<sup>60</sup> A. Campanile, *Il giro dei Miracoli*, Milano, Milano-Sera, 1949.

<sup>61</sup> *Ivi*, p. 52; quanto alle convinzioni religiose dell'autore, si legga a p. 10 del volume: « tutto il mondo e la vita sono un costante miracolo e tutto parla di Dio e ne fa testimonianza e non occorre che si muovano le statue ».

capitale lombarda. Lo vediamo ad esempio nelle collaborazioni al laicissimo « Milano Sera » ove, a fianco di Pratolini, Jovine, Puccini, Bernari, messi da parte gli abituali atteggiamenti distaccati, egli adotta perfino i toni della polemica quando riconosce segni di consorteria o lottizzazione del potere che, contrastando ogni aspirazione democratica, rinnovano un antico costume di malgoverno.

« Ancora oggi, in regime di libertà democratica si fa questione di tessera, ma di tessera al contrario, se è vero come racconta il mio amico Bontempelli, che non si vuol convalidare la sua nomina a senatore per il fatto che è iscritto al partito comunista e se è vero che per la stessa ragione un settimanale milanese l'ha esonerato dal collaborare sia pur con scritti non politici »<sup>62</sup>.

Nel fastidio e per la demonizzazione del recente passato storico e per il ridondante linguaggio retorico che anche gli antifascisti prediligono<sup>63</sup>, pare a lui evidente la necessità di puntare su di un giornalismo d'informazione, scrupoloso della verità e dei reali interessi del lettore. Ma, intanto a tale suo culto utopico della verità finisce per accoppiarsi spesso un atteggiamento di sospetto nei confronti della politica in sé, in quanto ritenuta capace di monopolizzare gli strumenti della comunicazione di massa e trasformare il giornalismo in una sua appendice. Ciò spiega perché il suo dissenso si articoli nei modi di un impegno prevalentemente moralistico e comporti il rifiuto delle coordinate di un preciso programma politico. Non a caso, a partire dagli anni Cinquanta il nome di Campanile figurerà tra i collaboratori dell'« Eu-

<sup>62</sup> A. Campanile, *Bontempelli più di Kravcenko dovrebbe scegliere la libertà* in « Milano Sera », 12-13/2/49.

<sup>63</sup> « Eppure nei manifesti — si tratti di partiti, sottoscrizioni o altro — prevale sempre il tipo nerboruto, rude che crepa di salute. Signori, la grande maggioranza del paese, anzi di tutti i paesi, il nerbo di essi, e forse dell'umanità è fatta di ometti un po' tristi, con lo sguardo stanco, un po' calvi, spesso con gli occhiali ». A. Campanile, *Lottatore ignoto*, in « Corriere Lombardo », 3/1/46. Ma in Longanesi rintracciamo un analogo tema: cfr. la nota datata 1° luglio 1944 nel suo *Parliamo dell'elefante*, Milano, Longanesi 1947, p. 235.

ropeo di Benedetti, il periodico che, nel dopoguerra, si configurò come il primo riuscito esperimento di « giornalismo politico, modernamente impegnato e non conformista, appunto per la capacità di avocare a sé energie intellettuali di diversa matrice e di « trasformare una cultura protestataria ed elitaria in un efficace strumento di battaglie civili »<sup>64</sup>. Eppure la consapevolezza dei problemi dell'informazione e quindi della trasmissione della verità è rintracciabile, nel nostro autore, ancora una volta negli anni Trenta, magari negli articoli scritti dalla Russia, per la « Gazzetta del Popolo », in occasione del primo Festival della cinematografia sovietica. Senza dubbio le trovate spiritose e anticomuniste che vi figurano<sup>64</sup> paiono strettamente funzionali agli obiettivi polemici della propaganda fascista; comunque le simpatie dell'autore sono già tutte per il popolo russo, catturato dai miraggi della stampa di regime e costretto a infiniti sacrifici, nella speranza di un futuro migliore<sup>65</sup>. In tale circostanza, nelle vesti del critico cinematografico, egli denuncia, la totale assenza di realismo dei film sovietici presentati alla manifestazione e costruiti con chiare finalità pedagogiche, mentre verifica lo iato esistente tra il paese reale, con i suoi problemi insoluti (la crisi degli alloggi, la sorveglianza politica...) e l'immagine ufficiale che le autorità vogliono imporre all'estero attraverso una costante manipolazione delle informazioni.

« I russi distribuiscono perfino delle interviste con i testi già bell'e fatti, scritte in francese, con tutte le possibili dichiarazioni degli intervistati, le loro osservazioni, i loro propositi per l'avve-

<sup>64</sup> A. Asor Rosa, *Il giornalista: appunti sulla fisiologia di un mestiere difficile*, in *Storia d'Italia, Annali*, 4, Torino, Einaudi, 1981, p. 1252.

<sup>64</sup> « Il comunismo applicato alle valige s'è subito rivelato un disastro, appena fermato il treno polacco tutte le valige sono state caricate su cavalli, portate alla dogana e, dopo la visita ricaricate sul treno russo e distribuite comunisticamente, tante a testa ». A. Campanile, *Le confidenze di Rasputin*, in « Gazzetta del Popolo », 14/3/35.

<sup>65</sup> In un brano intitolato *La mia Russia* e pubblicato presumibilmente nel 1951 (figura infatti tra i documenti di Campanile, custoditi a Velletri) leggiamo: « Ciò che soprattutto provai con insistenza durante il mio soggiorno fu uno strano sentimento di pena affettuosa come per dei fratelli ».

nire, le loro segrete aspirazioni, le loro risposte a tutte le prevedibili domande.

È una vera cuccagna per i giornalisti venuti dall'estero »<sup>66</sup>.

Al di là delle barriere ideologiche e politiche, forse già allora Campanile scopriva, nella totalitaria Russia, nei miti proposti dalla retorica nazionalista, molte analogie con quanto, alla vigilia del « radioso maggio africano » avveniva in Italia; ma di tutto questo non ha lasciato polemiche testimonianze, almeno nei giornali; ché, del Ventennio, ha preferito ricordare in chiave comica per lo più episodi marginali<sup>67</sup>. Comunque i limiti della propaganda fascista dovevano esser ben noti ad un giornalista smaliziato quale egli era, presente inoltre, accanto a Bottai nel mussoliniano « Corriere italiano », un foglio, già nel 1924, deciso ad arrogarsi il diritto di criticare gli aspetti pacchiani della retorica di regime:

« ...è la retorica del coraggio esibito, scodellato, servito in tutte le salse è la retorica cafona dei comizi domenicali, dei giornali diretti e scritti dagli illetterati, è la retorica infeconda degli uomini che nel passaggio dall'agitazione alla calma sentono il loro annullamento »<sup>68</sup>.

Potrebbe sorprendere, ma gli spettri del passato finiscono per riapparire nel secondo dopoguerra quando, superate ormai le remore indotte dal fascismo con i suoi rigidi controlli sull'informazione e sulla stampa, si assiste da noi alla crescente diffusione di nuovi strumenti di comunicazione di massa tra cui, soprattutto, la televisione. Incaricato di recensire le trasmissioni televisive per conto dell'« Europeo », Campanile, proprio allora vede profilarsi il pericolo di nuove, insospettate strumentalizzazioni politiche, sospetta manipolazioni e tradimenti delle funzioni democratiche cui ritiene debba invece assolvere il mezzo televisivo.

<sup>66</sup> A. Campanile, *Un mondo di latte e miele, senza pesci d'aprile*, in « Gazzetta del Popolo », 18/4/'35.

<sup>67</sup> Cfr. ad esempio: *Si parla di un infortunio occorso a Tonino nel 1944 e Vi racconto la mia liberazione* in « Europeo », 9/12/'56 e 19/5/'66.

<sup>68</sup> G. Bottai, *L'illegalismo fascista*, in « Corriere italiano », 8/1/'24. Il brano citato è riprodotto in: O. Majolo Molinari, *La stampa periodica romana dal 1900 al 1926*, Roma, Istituto di Studi Romani, 1977, I, p. 184.

Nei fasti di manifestazioni ufficiali teletrasmesse riconosce attentati allo spirito critico degli spettatori e con asprezza commenta perfino la telecronaca di un viaggio del capo dello Stato in Calabria

« La Televisione è un mezzo pubblico e, come tale, deve prima di tutto servire il pubblico, servire con quella che è la sua funzione: dar notizie e spettacoli, e non infliggendo mortificanti eccessi cortigianeschi (...) E quanto ai problemi, alle bellezze, alle piaghe della Calabria li faccia conoscere facendo della televisione: inchieste, dibattiti, documenti, notizie e spettacoli »<sup>69</sup>.

Tale petizione di principio approda al rifiuto di ogni acritica apologia del potere, e pertanto di ogni prassi di tipo autoritaria che subordini la verità dei fatti alla opportunistica difesa di particolari interessi. Molti suoi interventi, che piacerebbe oggi veder raccolti in volume, finiscono pertanto per trasformarsi in denuncia del complesso gioco di accordi, connivenze e lottizzazioni di partito createsi all'interno del nuovo ente; « perché la T.V ha questo di buono che è come una grande famiglia, una specie di bene personale del *pater familias*, vige in esso un governo paternalistico (purché in carica beninteso) »<sup>70</sup>.

Il dissenso del recensore è provocato inoltre dal basso livello qualitativo delle trasmissioni messe in onda che paion realizzate da programmisti a corto d'idee. L'umorista vede in esse un costante invito a conoscere la realtà in maniera evasiva e, puntualmente, negli spettacoli in cui si cerchi una caratterizzazione ambientale, riscontra l'uso dei più vietati luoghi comuni e dei più scontati *clichés* folkloristici<sup>71</sup>. I sempre più frequenti giochi a premi,

<sup>69</sup> A. Campanile, *Meno inchini e più problemi*, in « Europeo », 5/5/'66. Scrivendo dalla Calabria nel *Giro dei miracoli* egli già si chiedeva: « Chi sa se i governanti passano per questi paesi? Ma si può governare un paese senza conoscerlo? » (in *op. cit.*, p. 140).

<sup>70</sup> A. Campanile, *Si sa che ci stanno quando si dimettono*, in « Europeo », 6/1/'66; al medesimo argomento sono dedicati: *TV anno primo dopo C.C. (comitato consultivo)* in « Europeo », 10/2/'66 e *Come sarebbe Tribuna elettorale se...*, in « Video », n. 6, 1972.

<sup>71</sup> Si pensi ad esempio agli articoli: *Il video ha riscoperto la Roma di Meo Patacca* (in « Europeo », 10/2/'66); *I siciliani di Verga non parlavano siciliano* (in « Video », n. 4, 1970).



festival della canzone, sceneggiati a puntate, varietà del sabato sera, costituiscono insomma per lui un vasto repertorio di imbecillità cui va il consenso di un ingenuo pubblico, pago dei suoi nuovi divi: annunciatrici dagli stereotipati sorrisi, seriosi presentatori, accompagnati magari, per esser credibili, da notai da barzelletta:

« Con *Campanile sera* Mike Bongiorno diventa una specie di patrono spirituale d'Italia, che saluta il Nord, il Sud, modera il centro, apostrofa le isole. Peccato che non abbiamo più le colonie »<sup>72</sup>.

Risale del resto proprio a questi anni Sessanta, impegnati ad affrontare il problema dei diritti del cittadino alla verità dell'informazione e a denunciare la prassi del clientelismo elevato a sistema, il primo nucleo de *L'Eroe*<sup>73</sup>, un romanzo satirico che sarà edito dalla Rizzoli solo nel 1976.

Il volume sembra esser nato infatti dal fastidio per la vincente, pompieristica, retorica dell'« antifascismo »<sup>74</sup> con cui il paese tentava di esorcizzare, già all'indomani della liberazione, un passato scomodo, di generale compromissione:

« Ohé, ma erano quaranta milioni a mordere il freno. Forse sarebbe bastato che qualcuno, invece di mordere il freno, mordesse lui. Viceversa, tutti ostili, tutti contrari; ma in quaranta milioni non ce la potettero contro un solo uomo. Non c'era uno, che cos'è uno? che lo volesse. Eppure, lui riuscì a tenerli tutti sotto, per ben venti anni. Che uomo straordinario! »<sup>75</sup>.

<sup>72</sup> A. Campanile, *Non basta il mio nome ad assicurare il successo*, in « *Europeo* », 14/2/'60.

<sup>73</sup> *L'Eroe* nacque come lavoro teatrale; venne infatti rappresentato al S. Erasmo di Milano il 18/3/'65 dagli attori: Nino Besozzi, Luigi de Filippo, Bianca Toccafondi e per la regia di V. Molinari (cfr. la recensione del « *Corriere della Sera* », 19/3/'65).

<sup>74</sup> Ancora Longanesi scriveva: « È di moda visitare i luoghi dove gli ostaggi furon massacrati dai tedeschi. Si va alle fosse Ardeatine come si va a vedere le tombe dei papi o la Rupe Tarpea. Ci si gonfia di dolore, poi si va al cinema per distrarsi » (*Op. cit.*, p. 240).

<sup>75</sup> A. Campanile, *L'Eroe*, Milano, Rizzoli, 1976, p. 70.

Ben lontano dal tentare una riabilitazione di quei lunghi venti anni, l'autore, con *L'Eroe*, cerca invece di far conoscere quali artifici retorici e quale tipo di propaganda consenta a chi fa politica, di ottenere e mantenere nel tempo ampi consensi.

Gli equivoci in cui il protagonista è coinvolto a causa di un braccio artificiale che, per una molla difettosa, scatta a fare imprevedibili saluti romani, saluti col pugno chiuso, gesti sconceranti e osceni, permettono un recupero del « comico », sì da sconvolgere la nozione mitica dell'eroismo e smascherare la natura convenzionale di emblemi, simboli o distintivi di opposte fedi e dottrine.

Sembrerebbe pleonastico riferirlo; ma tale processo ai miti della storia nasce da circostanze ben precise: una visita di Campanile all'Alcazar di Toledo, in Spagna, ove, come è noto, il generale Moscardò assediato dai franchisti, non accettò il ricatto dei nemici che, pure, avevano in ostaggio suo figlio.

« Tra quei ruderi mi venne in mente la mamma del ragazzo fucilato e pensai che litigasse col marito, il generale al quale rinfacciava la fucilazione.

Il resto è venuto da sé. Il ritorno dell'eroe... ecc. E poi tanti motivi del nostro tempo: guerre, banditi, ricatti »<sup>76</sup>.

Da lì dunque egli trasse lo spunto per la cerimonia commemorativa ai cui preparativi assistiamo in apertura di romanzo, parimenti da lì l'ambientazione nella fortezza-sacrario o il motivo della registrazione telefonica, a imperitura testimonianza della fede incrollabile che accomunò allora gli eroici padre e figlio.

Provocatoriamente, nel romanzo, il momento della verità concide con quello del discorso ufficiale, perché l'onesto genitore che ha ritrovato vivo il figlio, creduto morto, non esita a spiegare:

« La fucilazione non fu potuta eseguire, a causa d'un bombardamento aereo, che uccise tutti i fucilatori per errore, e cancellò

<sup>76</sup> Si cita da una autointervista *Sono io l'inventore del cavallo* pubblicata nel « *Corriere della Sera* » (2/11/'76) dopo che all'*Eroe* era stato attribuito il premio Forte dei Marmi per la satira politica.

ogni traccia dell'esecuzione, che fu ritenuta eseguita, mentre mio figlio riuscì a fuggire e soltanto oggi è potuto rientrare in patria »<sup>77</sup>.

Per tal via vengono a contrapporsi verità a falsità, perché la grande costruzione retorica, sorta su tragici eventi del passato, serve solo a coprire le finalità dei politici del momento<sup>78</sup> e i particolari interessi degli ex assediati di ieri o dei profittatori di oggi che speculano sul sistema dei risarcimenti o delle sovvenzioni. Secondo uno schema che incontriamo nel teatro pirandelliano, la verità non potrà accampar diritti tra quanti costruiscono sulla menzogna la loro immagine sociale e così i personaggi de *L'Eroe*. vorranno mantener immutato il gioco che li avvantaggia negando il nuovo che li minaccia. Le commosse parole dell'invecchiato, coraggioso ufficiale saranno pertanto prima volutamente attribuite, da loro, ad un attacco di galoppante arteriosclerosi, poi cancellate del tutto, visto che quel suo discorso per la televisione non era in diretta — « il pezzo incriminato verrà tagliato, e tutto è salvo »<sup>79</sup> —

Tra squilli di tromba dell'ammainabandiera, inchini degli intervenuti ad eminenze, eccellenze, generali, colonnelli, ecc., la cerimonia, dopo la breve interruzione, potrà continuare come prestabilito, secondo i tempi di un collaudato rituale, mentre il redivivo Nicola uscirà di scena per ritornare al nulla da cui era venuto.

È esplicito anche in questa opera dunque il ricorso alla tematica del doppio: le onoranze dei presenti, mestatori o ingenui gitanti domenicali, sono tributate ad un « falso » eroe (un cadavere sfigurato) mentre il personaggio che assume il ruolo di portatore di verità » si sottrae, con la fuga, al vuoto della collettiva retorica, al fittizio dei colpevoli inganni.

A quest'ultimo, autentico portavoce dell'autore, è affidato il moralistico invito a considerare i risultati concreti di tante ambi-

<sup>77</sup> A. Campanile, *L'Eroe*, cit., p. 135.

<sup>78</sup> « La cerimonia la fanno non tanto per onorare il fucilato, quanto per tacciare d'infamia i fucilatori ». *Ivi*, p. 136.

<sup>79</sup> *Ibidem*, p. 136.

zioni e tanto cinismo. Non a caso, per l'ultima volta, prima di andar via, egli vorrà indicare nelle fitte file di tombe del sottostante cimitero militare l'unico, reale costruito degli odi umani: l'insensato spreco di vite della guerra, un gioco proficuo soltanto alle nullità o agli « intriganti che detengono il potere ».

Nonostante la prevedibilità di situazioni e tecniche cui Campanile ricorre, *L'Eroe* rimane un interessante esempio di lavoro « matateatrale »<sup>80</sup>; ché, nel mettere in scena i preparativi e le prove di una cerimonia ufficiale, l'autore denuncia la finzione e il carattere convenzionale che la manifestazione possiede. Certamente il tentativo di demolire i mitizzati rituali di cui si avvale la politica è un palese segno del personale scetticismo sui fini reali di tali strumenti, rispecchia un aristocratico e moralistico desiderio di prender le distanze da una prassi e da un costume di malgoverno. Ma i contenuti polemici di tale atteggiamento, pur coi loro limiti, possono fornire ancora un valido insegnamento, se non altro l'invito a considerare i fattori psicologici su cui, nella società moderna, sempre più agevolmente, sanno far leva i *mass-media* per tentar di sottrarsi ai loro condizionati messaggi e comprendere in modo consapevole la realtà; sì da operare con critica e lucida intelligenza.

Caterina De Caprio

<sup>80</sup> « Chiamiamo matateatrale questa messa in scena della finzione che denuncia l'esistenza di un codice e ne svela il carattere convenzionale » (F. Angelini, *Il teatro del Novecento da Pirandello a Fo*, Bari, Laterza, 1976, p. 47).

APPUNTI PER UN'ANALISI LETTERARIA DI  
NAUFRAGIOS DI A. NÚÑEZ CABEZA DE VACA

1. Le *relazioni* scritte nella prima metà del secolo XVI da viaggiatori, scopritori e conquistatori delle Indie Occidentali sono tra i libri che si studiano da prospettive che considerano soprattutto il narrato o contenuto dell'opera; di modo che l'interesse che questi testi è motivato da quante informazioni e notizie possono dare sulla scoperta e sulla conquista, sugli « scoperti » e sugli scopritori e conquistatori. Le relazioni sono generalmente di tipo « tecnico », in senso politico-diplomatico, militare-amministrativo o nautico-geografico: hanno per oggetto quello di informare un'autorità superiore, normalmente la Corona, su quanto, di interesse statale-governativo, i relatori hanno fatto (o di cui siano stati testimoni diretti o indiretti) o sia accaduto durante la loro permanenza nel territorio scoperto o abbiano visto e saputo di quel mondo.

Questi documenti costituiscono un materiale sicuramente utile allo storico e all'antropologo, mentre non sembrano interessare il critico letterario se non nei limiti della storia della letteratura, della quale formano un capitolo marginale; un capitolo che i manuali spagnoli intitolano « Historiadores de Indias » e nel quale ci si limita per lo più a un'elencazione di pochi testi accompagnati da un breve riassunto del narrato contenuto in ciascuno di essi.

Da alcuni anni, però, questi testi sono oggetto di attenti studi che tengono conto degli aspetti letterari non meno che di quelli storici né in modo subordinato a questi<sup>1</sup>, e in taluni

<sup>1</sup> Questi studi si presentano abbondanti soprattutto in ambito lusitanista in cui per una lunga tradizione si rivolge particolare attenzione alla letteratura di viaggi, dovuta anche al fatto che nella letteratura portoghese tale genere rappresenta ben altro che un capitolo marginale. Citiamo, a titolo di esempio, limitatamente ai lavori usciti in Italia recentemente e tra quelli che ci sono sembrati più pertinenti a un discorso specificamente letterario: Valeria Bertolucci Pizzo-

casi si attribuisce persino preminenza assoluta alla funzione narrativa<sup>2</sup>.

Il nostro tentativo di analisi, pur inserendosi in questo filone di recenti studi sulle relazioni di viaggi, non va oltre una serie di osservazioni su alcuni aspetti formali di una relazione particolare che viene esaminata, con gli strumenti analitici che fornisce una poetica di orientamento strutturalista, in quanto testo letterario e a prescindere dal suo valore estetico e dal fatto che il messaggio in esso contenuto non presupponga un lettore di finzione letteraria; osservazioni che rivestono il carattere di appunti di lettura per un'ipotesi di ricerca nutrita dalla convinzione che l'analisi descrittiva delle principali forme di un testo costituisce quanto meno una premessa per la conoscenza del testo analizzato, e cioè la prima tappa di un processo conoscitivo le cui tappe successive possono appartenere tanto al campo della letteratura quanto a quello della storia.

Si procederà, quindi, alla descrizione delle principali componenti formali del testo, riguardanti sia il piano della *storia* che quello del *discorso*, cercando soprattutto di capire quale rapporto vi sia tra queste componenti e quelle relative alla struttura formale che caratterizza l'impalcatura di ogni costruzione narrativa di tipo letterario.

L'analisi risulterà incompleta persino se vista come semplice introduzione a uno studio sul testo (infatti non vengono presi in

russo, *Uno spettacolo per il Re: l'infanzia di Adamo nella «Carta» di Pero Vaz de Caminha*, «Quaderni Portoghesi», n. 4, Pisa 1978, pp. 49-81; Eilde Melillo Reali, *Una «Peregrinação» inconclusa*, «Quaderni Portoghesi», n. 4, Pisa 1978, pp. 101-133; Silvano Peloso, *Sistemi modellizzanti e opposizioni culturali nella «Carta» di Pero Vaz de Caminha*, «Letterature D'America», n. 8, Roma 1981, pp. 45-59.

<sup>2</sup> Giulia Lanciani, infatti, afferma in un suo recente saggio: «(...) occorre tener presente che si ha a che fare con dei testi soprattutto narrativi, i quali proprio per questo rispondono a una schietta motivazione letteraria. Non si può certo negare che in questi resoconti siano individuabili altre funzioni, oltre quella narrativa, e che esse facciano fronte a un complesso di esigenze anche non strettamente letterarie (pur se tutte in ambito culturale); ma è altrettanto innegabile che alla funzione narrativa spetta una preminenza assoluta» (G. Lanciani, *La matrice letteraria dei resoconti portoghesi di naufragio dei secoli XVI-XVII*, «Romanica Vulgaria - Quaderni 1», L'Aquila 1979, p. 53).

considerazione componenti fondamentali quali, ad esempio, lo spazio o il punto di vista) perché vuole essere nient'altro che un esercizio di lettura, il quale acquista senso e validità se confluisce, insieme ad altre analisi fatte e da farsi, in una sistemazione letteraria di tutta la materia che racconta la grande avventura americana vissuta da spagnoli e portoghesi nel XVI secolo. Inoltre si cercherà di tener conto soltanto dell'organizzazione interna del testo, evitando di toccare il livello semantico o di suggerire interpretazioni critiche sui possibili sensi che scaturiscono dal messaggio narrativo, ed evitando di sconfinare in allusioni che riguardino ampi sistemi come il genere letterario, la storia della letteratura o quelli più generali come la storia della cultura: riteniamo che queste siano fasi successive dello studio le quali, se anticipate in un'analisi descrittiva, rischiano di creare confusione e approssimazione.

Il testo in questione è *Naufragios*<sup>3</sup> di Alvar Núñez Cabeza de Vaca, il quale, com'è noto, tratta della sfortunata spedizione di Pánfilo de Narváez, che con sei navi partì dalla Spagna il 1527 per scoprire e conquistare la Florida. Delle seicento persone che presero parte alla spedizione, a parte un centinaio che rimase a guardia delle navi che furono abbandonate da quelli che si addentrarono nel territorio, ne sopravvissero quattro, che furono trovate nove anni dopo nel centro del Messico. Tra queste, Alvar Núñez Cabeza de Vaca, «tesorero y alguacil mayor» della spedizione, tornato in patria scrisse la terribile odissea che insieme ai compagni aveva vissuto attraversando le regioni meridionali del Nordamerica e parte del Messico, dalle coste della Florida fino alla capitale messicana. Per la materia narrata, per la struttura della storia, per certe caratteristiche della narrazione, *Naufragios*,

<sup>3</sup> Il testo fu pubblicato per la prima volta a Zamora nel 1542 da un libraio di Medina del Campo con il titolo *La relación que dio Alvar Nuñez Cabeza de Vaca de lo acaescido en las Indias en la armada donde yva por gobernador Pánphilo de Narváez desde el año veynte y siete hasta el año treynta y seys*. Una seconda edizione fu pubblicata a Valladolid nel 1555 insieme a *La relación y comentarios del gobernador Alvar Nuñez Cabeza de Vaca de lo acaescido en las dos jornadas que hizo a las Indias*. Le due relazioni andranno sempre unite nelle successive edizioni con i titoli abbreviati *Naufragios* e *Comentarios*. Per la nostra analisi utilizziamo la quinta edizione di Espasa-Calpe del 1971.

tra le numerose relazioni spagnole sulla conquista del Nuovo Mondo, è forse quella che meglio si presta a una lettura letteraria. Tale supposizione è confortata, tra l'altro, dall'enorme diffusione che questo libro ha avuto in ogni epoca in Spagna e dalle numerose traduzioni che si susseguono sin dal 1554<sup>4</sup>.

2. *Naufragios* è un testo formato da trentotto capitoli titolati. Il titolo, essendo un brevissimo riassunto del narrato, suggerisce l'argomento del capitolo. La divisione dell'opera in capitoli titolati in tal maniera, usata in molte altre relazioni di viaggio del XVI secolo, è una caratteristica formale di vari generi narrativi, biografici e storici medievali, e giunge fino alle prime forme romanzesche, quali *El Lazarillo de Tormes* o *El Quijote*.

La frammentazione del racconto in brevi capitoli serve non solo a distribuire la materia narrata in momenti successivi e in segmenti numerati ma anche a dare un certo ordine al discorso narrativo. Difatti gli avvenimenti narrati non si susseguono l'uno all'altro così come si sono presentati alla memoria dell'autore: l'autore sceglie, elimina, evidenzia; realizza una operazione compositiva non del tutto diversa da quella di uno scrittore di opere di finzione.

Dei trentotto capitoli che compongono *Naufragios*, tredici narrano ciascuno un solo evento della storia, intendendo per *evento* una unità narrativa, superiore alla *sequenza*, che contiene un avvenimento compiuto oltre il quale si passa a un avvenimento

<sup>4</sup> La prima traduzione è stata realizzata in lingua italiana ad opera del veneziano Giovanni Battista Ramusio e pubblicata nel 1554.

Qualche anno fa è stata pubblicata una nuova traduzione italiana, curata da Luisa Pranzetti, con un'introduzione di Cesare Acutis e una nota finale della traduttrice: Alvar Núñez Cabeza de Vaca, *Naufragi*, Torino, La Rosa 1980. Luisa Pranzetti è anche autrice di un recente articolo su *Naufragios* nel quale il testo è analizzato soprattutto a livello semantico sulla base di una divisione del racconto in quattro momenti: « Nella cronaca, si possono riconoscere quattro macrosequenze: — scontro, incontro, integrazione, ritorno —, con una alternanza di trasferimenti, che si condensa o rarefa, attraverso campi semantici diversi. I contesti che vi compaiono sono infatti tre: La Spagna, la Spagna « trasferita », il Nuovo Mondo » (L. Pranzetti, *Il naufragio come metafora (a proposito delle relazioni di A. Núñez Cabeza de Vaca)*, « Letterature D'America », n. 1, Roma 1980, p. 9).

successivo. Gli altri capitoli narrano ciascuno più d'un evento, fino ad un massimo di cinque o sei; tale numero massimo lo abbiamo riscontrato in quattro capitoli soltanto (I, V, VII, XVII).

Ogni evento è costituito da un numero variabile di sequenze, ma la sequenza non sarà presa in considerazione per non incorrere in un frazionamento che ci allontanerebbe da una descrizione che tenga conto solo delle grandi unità narrative del testo e degli elementi fondamentali che ne compongono la struttura; diciamo soltanto che vi sono eventi esposti in una sola sequenza, di modo che vi è coincidenza tra le due unità narrative, ma la massima parte di essi sono esposti in un numero considerevole di sequenze.

I capitoli che narrano un solo evento sono meno lunghi degli altri, ma questo non si verifica sempre: alcuni hanno una estensione pari a quella dei capitoli che narrano più eventi (XXXI, XXXV, XXXVII).

Benché l'evento sia un brano del processo azionale, quasi sempre delimitato temporalmente, ve ne sono alcuni che sono pause descrittive. Vi sono anche interi capitoli staccati dal movimento azionale essendo completamente descrittivi (XXIV, XXV, XXVI).

Non sempre il capitolo esaurisce un motivo, può capitare che la narrazione passando a un nuovo capitolo riprenda il motivo del capitolo precedente, il quale risulta, perciò, come lasciato in sospeso per essere completato nel capitolo successivo (tra il VI e il VII; tra il XVII e il XVIII, tra il XXXI e il XXXII).

Da quanto constatato sembra difficile ricavare indicazioni utili per capire il criterio funzionale che regola in *Naufragios* l'ordine del discorso e la sua distribuzione. Pur essendoci delle costanti nell'organizzazione dei capitoli, nel complesso possiamo dire che la strutturazione del testo in capitoli sembra rispondere a due esigenze di fondo: adozione di una norma narrativa, inevitabile a meno di non volere fare opera di innovazione formale (cosa ben lontana dalle intenzioni e dalle possibilità di Cabeza de Vaca); distribuzione del narrato in brevi frammenti per favorire un discorso che si sviluppa nel tempo e per facilitare l'operazione compositiva che poggia su una ricostruzione graduale della memoria.

Per concludere, in *Naufragios* i capitoli non funzionano come in una raccolta di novelle, dove la singola novella è una narrazione autonoma; né come in un romanzo, dove i capitoli sono

episodi, momenti conclusi della catena narrativa che segnano un cambiamento di situazione nello sviluppo della storia; e neppure come in un diario perché *Naufragios* presenta una distribuzione sregolata persino nella frequenza temporale. Il genere più affine al testo di Cabeza de Vaca è forse, in tal senso, la cronaca, ma anche in questa la divisione in parti di solito risponde a una logica distribuzionale ben individuabile.

3. Esaminando la storia di *Naufragios* al di là dei capitoli, si distinguono cinque parti, facilmente riconoscibili. La prima, che ricopre lo spazio narrativo dei dieci capitoli iniziali, è costituita dalle vicende cui va incontro l'armata di Pánfilo de Narváez dalla partenza fino a quando i cinque barconi che avevano costruito per la ritirata si disperdono lungo le coste. Questa parte è composta da un susseguirsi frenetico di eventi che portano la sventurata armata progressivamente alla rovina. L'evento chiave di questa parte è l'abbandono delle navi ordinato dal « gobernador » prima che siano in porto sicuro. I protagonisti sono tutti i componenti l'armata, tra i quali si distinguono il « gobernador » e l'« alguacil », in continuo contrasto tra di loro sulla conduzione dell'impresa. Gli indios, al pari del mare, del cielo, della terra, sono elementi naturali che avversano senza tregua l'armata. Fame, sete, freddo, fatiche e morte accompagnano i protagonisti. Il racconto è occupato soprattutto dalle continue azioni di modo che sono rare le descrizioni.

La seconda parte, che comprende i capitoli dal XI al XIX, va dal naufragio sull'isola del Mal Hado della barca guidata dall'« alguacil » alla fuga dei quattro superstiti dagli Indios che li tengono prigionieri. Sono qui narrate le disavventure dei naufraghi di due dei cinque barconi: di ottanta uomini che erano al principio ne sopravvivono quindici e infine quattro. Gli stenti, il freddo e soprattutto la fame raggiungono qui limiti insospettati giacché alcuni naufraghi arrivano a mangiare i cadaveri dei loro compagni. L'evento chiave è quello dell'affondamento del barcone che li lascia completamente nudi e senza nessuno degli oggetti che avevano portato con sé in America. In questa parte della storia l'armata non c'è più: spariscono i titoli, i gradi, le armi e persino i vestiti; e i superstiti sopravvivono finché possono convivendo con gli indios. L'« alguacil » si distingue come soggetto

del racconto, mentre gli indios perdono i caratteri della generalità e acquistano connotati individuali e specifici. Questa parte narra anche, ricostruita a posteriori, la triste fine che hanno fatto tutti gli altri componenti l'armata imbarcati sugli altri zatteroni.

La terza parte, che comprende i capitoli dal XX al XXXI, narra la straordinaria odissea dei quattro superstiti che, divenuti « curanderos », percorrono quelle terre fino al Messico, spostandosi da una tribù all'altra, accolti favorevolmente e accompagnati da un numero sempre crescente di indios che li credono figli del Sole. Qui gli eventi si susseguono ripetitivamente con poche varianti da un villaggio all'altro. Le descrizioni sui costumi e sulle usanze degli indios sono abbondanti. Gli indios vengono sempre più caratterizzati ed etnicamente distinti. L'« alguacil » si conferma come l'eroe dell'avventura. L'evento chiave è situato come indizio nella parte precedente (cap. XV), quando gli indios obbligano i superstiti a diventare « curanderos ».

La quarta parte è composta dai sei capitoli che vanno dal XXXII al XXXVII. I quattro superstiti trovano gli spagnoli nel Messico, si separano dagli indios dopo averli convertiti al cristianesimo ed evitato che gli spagnoli li perseguano per schiavizzarli e, dopo una permanenza nella capitale, ritornano in patria. In questa parte ai quattro si aggiungono, come protagonisti, l'« alcade mayor » e il capitano, mentre gli indios diventano fuggitivi, sbandati e sottomessi. I quattro superstiti si rivestono e riacquistano la loro identità perduta. Spariscono quasi del tutto le descrizioni. L'evento chiave è l'incontro con gli spagnoli nel capitolo XXXIII.

La quinta parte è formata dall'ultimo capitolo che contiene la ricostruzione della fine che avevano fatto i cento uomini rimasti sulle navi abbandonate: per un anno essi avevano cercato le navi lungo le coste, poi erano andati a Nueva España. È l'anello mancante alla storia che viene aggiunto come un'appendice. Questo capitolo contiene anche l'informazione di un cattivo auspicio fatto da una donna mora prima che l'armata partisse dalla Spagna, auspicio che prevedeva quanto realmente poi accadrà.

Le parti ora enumerate funzionano come i capitoli in un romanzo; sono, cioè, episodi, situazioni diverse, passaggi che consentono lo sviluppo tematico e la dinamica romanzesca della *fabula*. Crediamo che siano queste parti i veri capitoli del testo,

perché donano un movimento funzionale alla storia dotandola di quei cambiamenti necessari per un'articolazione diversificata.

La storia di *Naufragios* presenta dunque un inizio (la prima parte), uno svolgimento (la seconda e la terza parte) e una conclusione (la quarta parte). L'ultimo capitolo è un'appendice aggiuntiva, tanto è vero che la relazione finisce col capitolo XXXVII, al piè del quale l'autore appone la sua firma. L'inizio contiene anche quello che nel racconto di tipo letterario viene definito *esordio*, l'insieme degli avvenimenti che rompono una situazione iniziale di equilibrio, consistente negli eventi che portano all'abbandono delle navi; e la conclusione contiene lo *scioglimento*, situazione finale di conciliazione e di armonia che non provoca alcun movimento ulteriore, consistente nell'incontro dei superstiti con gli spagnoli in Messico. Tale organizzazione della storia sembra ricalcare la struttura che si ritrova nei vari generi narrativi, dalla favola al romanzo.

4. Sulla base della divisione della storia nelle cinque parti risulta più facile prendere in considerazione i protagonisti delle avventure narrate nel libro.

Nella prima parte figurano tutti i partecipanti alla spedizione, ma dalla coralità, espressa con la prima persona plurale, si distinguono la figura del « *gobernador* » e quella dell'« *alguacil* », in costante contrasto sulle scelte di conduzione che fa il « *gobernador* ». Narváez è l'anima dei movimenti dell'armata, tutte le azioni sono frutto della sua regia. Dal contrasto con l'« *alguacil* » sulla decisione di addentrarsi nel territorio abbandonando le navi Narváez appare irresponsabile, avido e precipitoso; mentre l'« *alguacil* » si mostra assennato, prudente, degno funzionario della Corona. Nel capitolo VIII Narváez, malato, non ha più l'autorità e la sicurezza che mostrava all'inizio: discute con gli altri chiedendone il parere sul da farsi e accettandone le proposte; è un capo sconfitto e deluso. Nel capitolo X si conclude il contrasto tra le due personalità dell'armata: Narváez si configura come un cattivo condottiero che, quando maggiormente dovrebbe svolgere il suo ruolo, si rivela un uomo debole ed egoista che cede all'istinto di conservazione della propria persona senza curarsi degli interessi generali; rinuncia al compito del comando confermando la propria irresponsabilità e rivelando indirettamente che l'unico interesse

che lo muoveva nella direzione dell'impresa era l'oro. L'« *alguacil* », al contrario, si comporta come il vero capo dell'armata: agisce, dice, consiglia come avrebbe dovuto fare il « *gobernador* ».

Che il narratore abbia manifeste preferenze per l'« *alguacil* » non vi sono dubbi. I dubbi possono venire sull'autenticità del racconto rispetto all'accaduto, cioè se il narrato sia effettivamente la versione letteraria di quanto accaduto. Se così fosse, ad ogni modo, Narváez è certamente un cattivo condottiero che commette il grave errore di abbandonare le navi ma è comunque un « *conquistador* » che, essendo venuti meno gli obbiettivi dell'impresa (la conquista e l'oro), pensa a salvare la propria pelle. L'« *alguacil* », invece, appare alquanto falso: è un funzionario particolarmente virtuoso, dalla condotta sempre savia e impeccabile, persino nelle situazioni umanamente più difficili. Narváez, con tutti gli errori della sua condotta, è più credibile come uomo; l'« *alguacil* » si mostra straordinariamente dotato, e si configura, sin dalla prima parte, come l'eroe del libro.

Il « *gobernador* » riappare nella seconda parte, all'interno del racconto di Esquivel riferito da Figueroa a Dorantes e Castillo (cap. XVII), in cui viene confermata la nocività, per sé e per gli altri, delle sue decisioni. Egli ritorna ancora nell'ultimo capitolo, dove si viene a sapere che, prima di penetrare all'interno, gli era stata riferita la predizione di quanto sarebbe accaduto all'armata, predizione che poi si avvererà. Anche in quella occasione il « *gobernador* » aveva manifestato la sua personalità: di fronte al cattivo auspicio egli da una parte non ha creduto che si avverasse, dall'altra ha affrontato comunque e con coerenza il suo destino di conquistatore fallimentare.

Nella seconda parte Cabeza de Vaca si conferma come l'eroe dello sparuto gruppo di superstiti: resta a lungo solo con gli indios; fugge più volte da varie tribù che lo tengono prigioniero; salva Oviedo e aiuta Dorantes e Castillo a fuggire con lui; si fa mercante tra diverse tribù. Tuttavia, salvo pochi altri momenti, soltanto nel capitolo XVI è usata in modo esteso la prima persona singolare, mentre per il resto domina la prima plurale, per cui l'eroe non si distingue molto dai suoi compagni in questa parte della storia. Quale eroe della storia, dotato anche di poteri magico-religiosi, Cabeza de Vaca è messo maggiormente in risalto nella terza parte: rivela intelligenza e notevoli doti di virtù e di pru-

denza quando si perde e, per mezzo del fuoco, può sopravvivere e ritrovare gli altri (cap. XXI); guarisce un indio che tutti della tribù credono morto (cap. XXII); opera un altro indio estraendogli una punta di freccia conficcata nel petto (cap. XXIX); offeso perché gli indios vogliono proseguire per un cammino diverso da quello voluto da lui e dai compagni, va a dormire lontano dal villaggio e, dopo qualche giorno, molti della tribù si ammalano e alcuni muoiono (cap. XXX). Nella quarta parte Cabeza de Vaca non è messo in maggiore evidenza rispetto ai propri compagni né rispetto al capitano e all'«alcalde mayor» che i superstiti incontrano nel Messico.

A parte le figure di Narváez e di Cabeza de Vaca tra gli spagnoli non ve n'è altre che siano trattate in modo considerevole. Di alcuni viene detta la provenienza, la funzione nella spedizione, il comportamento in questa o quella circostanza; di molti conosciamo i nomi, seguiamo i movimenti e le azioni, sappiamo quanto d'importante e di decisivo succede loro; ma la narrazione non va al di là di tanto, non si sofferma mai sulle singole figure in maniera da offrire una qualche caratterizzazione che definisca la loro personalità in modo da trasmettere un'immagine non effimera di esse al lettore. Tuttavia gli altri spagnoli non funzionano come comparse o come una massa indistinta e anonima: non sono poche le figure che, sebbene non siano definite, si distinguono da centinaia di altre che costituiscono invece solo lo scenario delle avventure.

La divisione in parti della storia ci aiuterà anche nel prendere in considerazione gli indios che possono essere visti come una unità funzionale della storia in dinamico rapporto con i cambiamenti di situazioni. Nella prima parte sono presentati come un insieme di esseri selvaggi che ingannano gli spagnoli con false informazioni circa l'abbondanza di oro che vi sarebbe ad Apalache (cap. IV); li aggrediscono a tradimento dopo averli accolti pacificamente e scappano se attaccati con valore militare dagli spagnoli (cap. IX); si manifestano crudeli nel rifiutare acqua da bere pur constatando che gli spagnoli non sono un'armata temibile ma naufraghi sfiniti (cap. X). Nella seconda parte gli indios sono esseri contraddittori e ambigui: sono umani al punto di piangere per le sventure degli spagnoli e per il loro stato (cap. XII); si scandalizzano profondamente nel constatare che alcuni spagnoli

hanno mangiato i corpi di loro compagni morti (cap. XIV); sono inspiegabilmente crudeli nel picchiare e nell'uccidere alcuni spagnoli che tengono prigionieri (cap. XVI e XVII); sono dominatori nel loro ambiente, forti, sicuri, ma anche ladri, ubriaconi; non rispettano le donne, uccidono le figlie, mangiano qualsiasi cosa, persino lo sterco (cap. XVIII). Nella terza parte il racconto approfondisce la conoscenza degli indios che perdono la dimensione di un insieme indistinto e diventano popolazioni etnologicamente diverse e degne di un interesse che sottolinei i caratteri principali della loro civiltà. Qui ogni gruppo ha un nome, una lingua e una specificità nazionale e non soltanto una posizione geografica. Essi posseggono sentimenti di solidarietà e di amicizia, sono benevoli e generosi (cap. XXII); hanno costumi positivi di convivenza e di relazione umana (cap. XXIV) benché si ubriachino con un fumo, si comportino in modo strano con le donne quando bevono e si verificano talvolta matrimoni tra uomini (cap. XXVI); sono ingenui e creduli come bambini e, come bambini, sono bugiardi e disposti alle favole (cap. XXIX); la loro crudeltà è solo di tipo religioso-sacrificale (cap. XXX); sebbene dotati di grande abilità nell'uso delle armi e nell'arte del guerreggiare (cap. XXV) sono docili e per nulla selvaggi, e diventerebbero facilmente cristiani se gli spagnoli potessero farsi capire perfettamente (cap. XXXI). Nella quarta parte gli indios appaiono perseguitati e offesi dagli spagnoli del Messico e, abbandonando case e coltivazioni, vagano sbandati per non cadere loro schiavi. Questa figura azionale che, bellicosa, crudele e selvaggia, aveva fatto fuggire dalle sue coste l'armata di Narváez e aveva sterminato centinaia di spagnoli dispersi, alla fine dell'odissea dei quattro superstiti, ormai sconfitta e sottomessa alla volontà e alla religione degli invasori, si presenta pacifica, dignitosa e assennata di fronte a un nemico che sembra indegno di conquistarla.

Come si può constatare, gli indios, pur nella loro grande varietà, possono essere ritenuti un unico elemento del gioco azionale, elemento che nel racconto funziona come un processo evolutivo corrispondente al processo degli avvenimenti e delle situazioni nelle quattro tappe che abbiamo individuato nella storia, e parallelo al processo dell'avventura che vivono l'eroe e i suoi compagni.



Da quanto osservato sulle figure protagoniste si può rilevare che soltanto per l'«alguacil» e per il «governador» si può parlare di personaggi nel senso in cui sono intesi nel racconto letterario. I due personaggi non sono caratterizzati in alcun modo dal narratore, la loro personalità si deduce dalle loro azioni, dalla loro condotta. Di essi nessun pensiero viene riportato e nessun dialogo diretto viene riferito. Solamente il loro operato viene espresso; ma questo è sufficiente per conferire il colorito più espressivo all'«alguacil», suscitando una partecipazione emotiva del lettore alle sue imprese e alla sua sorte; mentre l'operato del «governador» suscita un sentimento di condanna e di avversità nel lettore. Se la figura dell'eroe, quale filo conduttore per orientarsi nella massa degli eventi, è procedimento frequente nel romanzo, in questo, però, di solito l'eroe è problematico, mutevole e contraddittorio, oltre che caratterizzato psicologicamente e rappresentato in dialogo diretto. L'eroe di *Naufragios*, volendo cercare analogie con la letteratura, è un eroe di epica primitiva o rozza in cui il letterario è prodotto malgrado la scarsa coscienza letteraria dell'autore e malgrado la sua poca o nessuna volontà di fare opera di letteratura.

Gli indios presentano nel loro insieme contraddittorietà, mutevolezza, ricchezza di caratterizzazione e di informazioni simili a quelle del personaggio, tuttavia si può parlare di essi come di un personaggio collettivo, non in quanto elemento morfologico dell'opera, ma solo su un piano di astrazione critica che preveda un'analisi del livello semantico delle componenti azionali del testo.

Se è vero che il personaggio e l'eroe sono in un testo gli elementi formali che maggiormente indicano che siamo di fronte a un testo letterario di genere romanzesco, è altrettanto vero che tali elementi sono sempre manifesti nella struttura della storia e fanno parte di una convenzione comunicativa ben consapevole nell'autore e ben nota al lettore. In *Naufragios* tanto il personaggio quanto l'eroe possono emergere solo a livello analitico, cosa che conferma la natura ambigua di un testo non letterario la cui struttura si presta tuttavia a un'analisi letteraria.

5. Oltre ai protagonisti che vivono la storia, numerosi altri elementi intervengono in essa con funzione agente. Anche per questi elementi ci serviremo della partizione individuata sopra. Gli agenti

sono forze vitali che intervengono nell'azione come aiutanti o come oppositori, spesso la orientano, talvolta la determinano.

Nella prima parte svolge funzione agente per l'intera armata la «tormenta» che colpisce più volte (cap. I e II) dando chiari segnali di un viaggio difficile prima ancora di approdare. Appena la spedizione mette piede a terra entra in gioco un altro pericoloso agente: l'oro. Anche se interviene quasi incidentalmente, l'oro muove subito le decisioni del «governador» e il desiderio di quasi tutti gli altri ufficiali: vaghi cenni degli indios circa l'abbondanza di oro che vi sarebbe ad Apalache sono sufficienti per far loro abbandonare le navi e avventurarsi nell'interno (cap. III). Un altro agente che comparirà più volte anche in seguito è il «maíz», il quale svolge una funzione strumentale: qui è il mezzo prezioso per giungere all'oro; in seguito sarà il mezzo per proseguire nel cammino verso la salvezza (il reperimento del cibo è il problema fondamentale dei conquistatori). In questa parte fa la sua comparsa l'agente principale della storia e quello che accompagnerà l'intera avventura: «Dios nuestro Señor misericordioso». Si presenta come un modismo della lingua nel capitolo V («... dimos infinitas gracias a nuestro Señor por habernos socorrido en tan grande necesidad») <sup>5</sup> per rivelarsi presto come l'agente determinante che svolge una costante funzione di aiutante in tutti i momenti più difficili in cui vengono a trovarsi l'eroe e i suoi compagni, funzione sottolineata dal narratore un'infinità di volte lungo il corso dell'intero racconto. Tale agente, se da una parte è invocato e pregato dall'eroe, convinto credente che non ha alcun dubbio sul suo intervento e sulla sua misericordia, dall'altra parte funziona di fatto nel racconto come una forza onnipotente che pone rimedio, orienta il cammino, suggerisce il da farsi, come mostrano non poche espressioni <sup>6</sup> Altro agente, che negli ultimi tre capitoli della prima parte svolge attività contraria all'armata distribuita nei cinque zatteroni, è il mare, il quale, sempre agitato

<sup>5</sup> Alvar Núñez Cabeza de Vaca, *Naufragios y Comentarios*, Madrid, Espasa-Calpe 1971, p. 21.

<sup>6</sup> Quali, ad esempio: «Aquella noche, donde iban a tomar agua nos flecharon a un cristiano, y quiso Dios que no lo hirieron»; «(...) y dimos muchas gracias a Dios por habernos traído allí»; «Otro día quiso Dios que uno de la compañía vino diciendo que él haría unos cañones de palo, (...)». (Idem, pp. 23, 28 e 29).

lungo quelle coste, contribuisce non poco a che questi non giungano a Pánuco ma naufraghino uno dopo l'altro.

La funzione di « Dios nuestro Señor » risulta ancora più evidente nella seconda parte. Qui, dalla volontà, dalla misericordia e dalla provvidenza divina sembrano dipendere la sorte dei superstiti e la loro possibilità di salvarsi<sup>7</sup>. Altro agente della seconda parte è la fame che, anticipata già nella parte precedente e presente anche nella seguente, si rivela particolarmente attiva nel determinare spostamenti e comportamenti umani: i naufraghi vanno con gli indios alle loro case e convivono con essi facendo le stesse cose per procurarsi il cibo; restano a lungo in certi luoghi o ne abbandonano altri in rapporto al cibo; alcuni superstiti mangiano i corpi di compagni morti; per obbligarli a diventare « curanderos » gli indios sottraggono loro il mangiare.

La terza parte si apre con la constatazione che la misericordia di Dio e la sua grazia crescono di giorno in giorno (cap. XXI). Nel capitolo XXII il narratore sottolinea la fede assoluta dell'eroe nella misericordia di Dio che lo avrebbe salvato da quello stato di cattività. Nello stesso capitolo l'eroe arriva persino a pensare che le sue sofferenze non siano maggiori di quella patite da Cristo e, perciò, sopportabili. Tale identificazione non è causale, rivela quanta forza spirituale e di fede reggeva il suo essere e quanta convinzione vi era nel ritenere che la pratica di « curanderos » fosse protetta da Dio. In questa parte un altro agente sono « las tunas », le quali, accomunando spagnoli e indios a un medesimo destino di sopravvivenza, sono un elemento fondamentale di vita che si cerca, si raccoglie, si conserva, si elabora.

Nella quarta parte « Dios nuestro Señor » presenta due aspetti totalmente diversi: nei capitoli XXXII e XXXIII è ancora l'agente che permette ai quattro superstiti di uscire dal loro stato che il narratore definisce « triste y miserable captiverio »; nei capitoli

<sup>7</sup> « (...) y que esperasen allí hasta que Dios los llevase con nosotros a tierra de cristianos »; « Y quiso Dios nuestro Señor que los otros siguiesen este consejo y parecer, y así se estorbó su propósito. »; « Quiso Dios nuestro Señor y su misericordia que todos aquellos por quien suplicamos, luego que los santiaguamos decían a los otros que estaban sanos y buenos. »; « (...) donde por gran misericordia de Dios nuestro Señor escapé. »; « (...) y Dios nuestro Señor por su misericordia me quiso guardar y amparar de ellos; » (Idem, pp. 41, 42, 44, 47, 55).

XXXV e XXXVI tale agente diventa strumento di conversione coatta e di conquista in cui l'azione non è più mossa da Dio ma dall'« alcalde mayor », il quale opera in nome di « Dios » e di « Vuestra Majestad » congiuntamente: non si tratta più del Dio cristiano invocato dall'eroe e che si manifestava con la misericordia, la provvidenza e i miracoli; si tratta, invece, del Dio cattolico i cui segni sono esteriori (chiesa), simbolici (croce) e rituali (battesimo).

L'ultimo capitolo contiene un'informazione che fa supporre la presenza nella storia di un elemento magico quale fattore azionale funzionante come agente non manifesto: la divinazione della donna mora su quanto sarebbe accaduto all'armata se si fosse addentrata nella terra da conquistare. La divinazione suggerisce che tutta l'avventura era segnata da un destino rovinoso nel quale interviene Dio provvedendo alla salvezza dei quattro superstiti. Tale destino, non essendo emanazione di una volontà divina, costituisce il segreto magico che avvolge certi eventi e complica la costruzione della storia. L'intrecciarsi di elementi eterogenei nel processo azionale, il concorso di forze agenti e di comportamenti dei personaggi, il senso di mistero di certi avvenimenti, la difficile interpretazione di alcuni eventi dovuta alla loro non univocità sono tutti fatti che connotano l'organizzazione letteraria di una storia. Certamente non bastano questi aspetti per poter presumere che *Naufragios* sia un testo letterario, specie se altri aspetti siano di tipo non letterario o quantomeno ambiguo, tuttavia confermano certe corrispondenze tra questo testo e quelli letterari.

6. Dopo aver accennato ai personaggi e agli agenti risulta più facile fare qualche osservazione sul meccanismo delle azioni.

Il movimento azionale nella prima parte della storia è costituito da un graduale processo rovinoso che si trova a vivere l'armata sin dal capitolo I: difficoltà naturali (mare, tempo, porti) per conseguire i mezzi (navi, uomini, cavalli) necessari all'impresa; perdite di mezzi per calamità naturali (tempeste) o per abbandono di partecipanti (centocinquanta uomini restano a S. Domingo); attesa in porto sicuro per evitare ulteriori perdite o bassifondi che arenano le navi per vari giorni; sbarcano ma gli indios abbandonano le loro case e poi li ingannano con una falsa informazione sull'abbondanza di oro ad Apalache; abbandonano

le navi che non ritroveranno mai più; l'oro non c'è ma ormai, in preda alla fame, cercano soprattutto il «maíz», mentre gli indios hanno cominciato a ucciderli; cercano il porto dove pensano sia la flotta; molti si sono ammalati; non più in grado di offendere, riescono a malapena a difendersi; cercano di raggiungere Pánuco costruendo cinque zatteroni sui quali si distribuiscono; in mare, alla mancanza di cibo si aggiunge quella più grave della mancanza d'acqua da bere; le cinque barche si disperdono e ciascun equipaggio cerca di salvarsi per proprio conto: sono ormai dei naufraghi in balia di un mare tempestoso, di coste prive di qualsiasi risorsa e di indios ostili. Come si vede gli avvenimenti portano alla distruzione dell'armata attraverso un costante degrado. Nessun fatto positivo si affaccia in tante sventure; nessuna pausa interrompe temporaneamente la discesa verso la catastrofe; non vi sono alti e bassi; tutti i momenti sono sfavorevoli. Poiché il racconto non ricopre tutto l'accaduto ma soltanto alcuni fatti e alcuni momenti, e poiché non è credibile che tutto fosse così negativo, c'è da supporre che il narratore voglia riportare in questa prima parte solo gli avvenimenti principali che portarono alla rovina dell'armata, tacendo quanto non sia funzionale a quest'obiettivo. Ciò spiegherebbe il degrado avanzante inesorabilmente senza pause e senza salti. Questa supposizione sarebbe del tutto superflua se il testo fosse letterario, perché, com'è noto, è proprio dei procedimenti letterari mettere a fuoco solo quei momenti della storia che sono funzionali al discorso che si vuol fare.

Nella seconda parte si verifica un brusco cambio nel processo azionale in rapporto al cambio di situazione in cui si vengono a trovare i protagonisti. Ridotti di numero, in condizioni stremate e senza il «governador» al comando, i naufraghi instaurano un diverso rapporto con la terra e con gli indios. Senza barca, senza più niente, nudi, sfiniti, e affamati non hanno altra prospettiva che la morte immediata; e quando gli indios li conducono alle proprie case essi sono convinti che lì li avrebbero sacrificati, e ci vanno come se accettassero la morte, tanto ormai si sentono alla fine. Perciò, se sopravvivono sarà un'altra cosa, sarà come passare ad altra vita. Scampati dal temuto sacrificio, non sono più i naufraghi di un'armata spagnola dispersa: sono un pugno di uomini che vivono insieme agli indios, e grazie ad essi. Inoltre, da naviganti diventano «terrestri», cambiando il tipo di cammino

per arrivare a Nueva España; e da conquistatori, sia pure alla deriva, diventano schiavi di quelli che avrebbero dovuto conquistare<sup>8</sup>. Questo cambio così radicale nello sviluppo delle azioni è frequente nelle trame della narrativa, come pure in quelle del cinema e del teatro, dove spesso è chiamato «colpo di scena». Certamente Alvar Núñez non ha pensato con ciò di dare un effetto letterario al racconto, ma di fatto la storia presenta quest'aspetto che è tipico di vari generi letterari.

Dall'interno del primo cambiamento se ne sviluppa un altro, ancora più sorprendente, che è alla base delle azioni della terza parte. Questo cambio non si sviluppa in modo brusco come il primo, ma avviene in modo progressivo e graduale. Comincia con la pratica di «curanderos» alla quale gli indios avevano obbligato i superstiti, definitivamente ridotti a quattro, i quali fuggono da questi e diventano delle divinità, figli del Sole venuti da Oriente, che altri indios venerano e accompagnano nei continui spostamenti che di tribù in tribù li condurranno a Occidente. Nonostante le difficoltà nel procedere (fame, freddo, stenti) tutto ormai si svolge come facente parte di un itinerario stabilito: essi non sanno dove vanno né quando l'odissea finirà, ma il loro andare avanti è come guidato da una volontà che li supera. Il gioco azionale è il risultato di due forze interagenti: da una parte, la religione americana e la credenza che i quattro spagnoli siano figli del Sole; dall'altra, la religione cristiana e la fede dei quattro spagnoli nella misericordia di Dio. La fusione di questi due fattori sovrumani è il motore che muove la dinamica delle azioni. Delle due fedi, quella cristiana appare nel racconto come un elemento certo che determina provvidenza e provoca miracoli; quella indiana viene talvolta messa in dubbio (nel capitolo XXVIII il

<sup>8</sup> Cesare Acutis, nell'introduzione alla traduzione curata da L. Pranzetti, vede in questo cambio dei naufraghi la perdita della loro cultura e l'acquisizione della cultura indiana; tale passaggio si compie, secondo Acutis, come l'atto di nascita a una nuova vita, della quale il segno specifico è la loro nudità, mentre l'abito perduto è il segno specifico della vita precedente: la perdita dell'abito, quale somma di tutti i segni della loro civiltà, oltre alla perdita di tutti i simboli rappresentati dagli oggetti che possedevano, permette loro di concedersi alla civiltà degli indiani fino a diventarne sciamani (A.N.C. de V., *Naufragi*, cit., pp. V-XII).

narratore vuole presentare gli accompagnatori come ladri, bugiardi e imbrogliatori che convincono gli altri indios a temere l'onnipotenza degli spagnoli allo scopo di farsi dare tutti i loro beni).

Nella quarta parte avviene l'ultimo cambio di situazione, ma questa volta senza determinare sorpresa perché era previsto. Qui vengono dissipati i dubbi circa l'autenticità e la forza della fede indiana: dopo che i quattro superstiti si sono allontanati dagli indios, questi continuano a crederli figli del Sole, ne sentono ancora l'autorità e li distinguono nettamente dalle truppe spagnole del Messico, nonostante gli sforzi del capitano per convincerli che i quattro superstiti sono gente come gli altri spagnoli. Tale convinzione degli indios viene utilizzata dall'«alcalde mayor», il quale ne coglie immediatamente l'enorme vantaggio per la conquista. Si verifica anche qui l'incrociarsi di due fenomeni religiosi come nella parte precedente; ma ora non è più l'incontro di due religioni: è l'imposizione autoritaria della fede dei vincitori che si serve della credenza indiana per proteggere gli interessi della Corona; è il cattolicesimo che si mostra strumento di conquista molto più efficace delle armi. E l'opera miracolosa di Cabeza de Vaca e dei suoi compagni si rende, pertanto, strumentale alla conquista nel favorire la sottomissione delle migliaia di indios che continuano a crederli inviati da Dio.

Tenendo conto soltanto delle grandi linee che disegnano la struttura della storia di *Naufregios*, la conclusione appare simile a quella a lieto fine che si ritrova in certa epica: l'eroe, dopo aver retto a tanteventure e sventure con forza, virtù e coraggio, protetto e aiutato da Dio sempre sinceramente invocato, si salva, e con lui i compagni più forti; il cattivo (il «governador») paga con la rovina e la vita per la sua condotta indegna di un capo, trascinandolo nella stessa sorte moltissimi altri che hanno avuto la sfortuna di seguirlo; gli indios, che hanno aiutato l'eroe con venerazione e fede religiosa, vengono «premiati» con la rivelazione del vero Dio, e la conversione alla nuova fede permetterà loro di non subire maltrattamenti da parte degli spagnoli; la Corona riceve indicazioni sui metodi più idonei, senza usare violenza, per sottomettere gli indios e ricevere i benefici del loro lavoro.

A coronamento coreografico di tutto ciò, l'eroe e i compagni giungono alla capitale, prima di far ritorno in patria, proprio il giorno di Santiago, patrono di Spagna, simbolo della cristianità

e simbolo del Santo guerriero che vince il Male e, per estensione, l'infedele, il pagano: se è una coincidenza, nessuna poteva essere più opportuna per una conclusione che confermi il senso magico-religioso che anima l'intera avventura.

7. Passando ora a considerare alcuni procedimenti che sostengono il discorso narrativo in *Naufregios*, vediamo qualche aspetto relativo al tempo del racconto.

Il libro abbonda di espressioni temporali che, specie nella prima parte della storia, sottolineano la temporalità di ogni momento delle azioni. Molte di queste espressioni sono puntuali precisazioni di date, come se il narratore avesse avuto un diario su cui avesse appuntato tali date. Poiché sappiamo che il narratore non aveva alcun diario e che nel capitolo XXII dice che conteggiavano con la luna il numero dei mesi e che quando sono arrivati nel Messico non sapevano neppure in quale anno stessero (cap. XXXIII), stupisce non poco constatare che il narratore abbia conservato memoria di tante date. Questa precisione numerica riguarda anche il numero di giorni o di ore che dura un certo evento<sup>9</sup> e, oltre che per il tempo, si verifica anche per altre cose: il primo villaggio che incontrano è composto di quindici case (cap. IV); Cabeza de Vaca con «nueve de caballos y cincuenta peones» entra ad Apalache composto da «cuarenta casas pequeñas y edificadas» (cap. VI); dalla prima isola che trovano navigando nei cinque barconi vanno loro incontro cinque canoe di indios (cap. IX); ecc. Perché tanta precisione numerica nel narrato? Se non si vuole credere alla possibilità di una mente matematica che registri tanti numeri e li conservi intatti dopo nove anni e tante vicissitudini e sofferenze, si può supporre che il narratore voglia con ciò garantire obiettività alla relazione, e che

<sup>9</sup> Diamo alcuni esempi di questa precisione numerica: «(...) de manera que otro día dimos en seco, y así estuvimos quince días, (...)»; «Dos horas después que llegamos a Apalache, (...)»; «De esta suerte caminamos ocho días, (...)»; «(...) porque nos detuvimos seis días sin que osásemos salir a la mar; (...)»; «A cabo de cinco días que allí habíamos llegado (...)»; «(...) que porque un río creció mucho, no lo pudimos pasar, y nos detuvimos allí quince días»; «(...) y con éste ellos fueron y anduvieron por allí siete días, (...)». (Alvar Núñez Cabeza de Vaca, *Naufregios y Comentarios*, cit., pp. 16, 25, 27, 32, 58, 84, 90).

se avverte il bisogno di vestire il racconto con tale garanzia, è perché lo sente debole riguardo alla sua obiettività.

La storia di *Naufragios* ha la durata delle sventure e avventure dei protagonisti dalla partenza dell'armata al ritorno in patria dei quattro sopravvissuti: nove anni. La distribuzione di tale tempo in rapporto ai trentotto capitoli è quantomai varia: vi sono capitoli che narrano vicende che durano oltre un anno (cap. XVI, XIX); in altri le vicende possono durare mesi (cap. V), parecchi giorni (cap. VII, VIII) o un giorno soltanto (cap. XI, XII, XIII, XX); molti capitoli presentano una durata imprecisata degli eventi.

L'ordine temporale con cui è narrata la storia è quello cronologico. Si segue un ordine retrospettivo in alcuni brani dei capitoli XVI, XVII e XVIII, in parte dell'ultimo capitolo e in qualche altro momento, nei quali vengono riportati i racconti delle sventure cui erano andati incontro gli equipaggi delle altre barche, quello che avevano fatto gli uomini rimasti con le navi abbandonate, quello che una delle donne aveva detto al «governador» quando questi decideva di addentrarsi verso Apalache, e qualche altro fatto di minore importanza per la storia. Di questi fatti il narratore non era testimone, anzi li ignorava totalmente; tutto il resto della vicenda, diretta esperienza del narratore, è trattato seguendo gli eventi cronologicamente, così come sono accaduti, senza mai anticipare nulla né fare alcuna allusione a fatti che vengono dopo. La narrazione, quindi, si svolge come se il narratore non sapesse quale corso seguissero gli eventi, e ciò tiene il lettore in sospenso sullo sviluppo degli avvenimenti. Ora, trattandosi di un racconto autobiografico, anche il lettore sa quantomeno che l'eroe si salverà, e sa pure che il narratore potrebbe indirettamente anticipare cose o lasciarsene sfuggire qualcuna; eppure anch'egli si comporta, al pari del narratore, come se non sapesse. Si stabilisce, così, un'intesa comunicativa che poggia su una finzione narrativa in cui narratore e lettore «si fingono» una storia non accaduta: il suo accadimento è il racconto, il quale, dispiegandosi cronologicamente, viene vissuto dal lettore come un'esperienza sua e, dal narratore, come un'esperienza altra da quella vissuta in America e diversa anche dal semplice ricordo dei fatti vissuti. Quest'intesa comunicativa è letteratura; ed è probabilmente la caratteristica narrativa che più d'ogni altra permette che *Naufragios* sia letto come un testo letterario.

8. L'alternanza nel racconto di parti che narrano azioni con parti descrittive è una costante in molti generi narrativi, nei quali vi può essere una maggiore o minore presenza della descrizione, ma raramente questa è assente. Anche in *Naufragios* vi sono brani descrittivi nei quali il tempo si arresta e il racconto parla delle case degli indios (cap. VI), della terra di Apalache (cap. VII), dell'aspetto fisico di alcuni capi indios (cap. X), di come sono fatti certi frutti (cap. XVII), della maniera di cucinare le zucche (cap. XXX), dell'abbigliamento che usano le donne di una certa tribù (cap. XXXI). Nel complesso, però, si tratta di qualche breve pausa descrittiva inserita qua e là nel corso del racconto dove dominano le azioni in cui tutto è movimento. Un concentrato di descrizioni è costituito da tre capitoli successivi della terza parte (cap. XXIV, XXV e XXVI), nei quali si parla in modo sufficientemente esteso degli usi e costumi dei vari indios che i superstiti avevano conosciuto o con cui avevano vissuto. Questi capitoli compongono un insieme di notizie funzionali al discorso narrativo perché riescono a far entrare il lettore all'interno della vita sociale degli indios e, attraverso una certa conoscenza dell'elemento più oscuro della storia (il diverso appartenente a un altro mondo e possessore di un'altra civiltà), facilitano la comprensione del testo. La ragione per la quale le descrizioni si trovano concentrate in un solo punto del racconto non è però, dovuta all'intento di offrire elementi che favorissero una comprensione «letteraria» del testo (infatti, sorprenderebbe non poco trovarle similmente situate in un romanzo); essa è dovuta a un'esigenza funzionale al carattere diplomatico che l'autore vuole dare al messaggio contenuto nella relazione. Tale ragione è spiegata alla fine del capitolo XXV<sup>10</sup>: dare informazioni utili per offrire dati conoscitivi in caso di viaggio in quelle terre che prevedono contatti e scontri con gli indios. Questa dichiarazione rientra tra le finalità che l'autore vuole dare al racconto e indica il tipo di destinatario che il racconto prevede. La dichiarazione ricorda, cioè, che si tratta di una relazione uff-

<sup>10</sup> « Esto he querido contar porque allende que todos los hombres desean saber las costumbres y ejercicios de los otros, los que algunas veces se vinieren a ver con ellos estén avisados de sus costumbres y ardidés, que suelen no poco aprovechar en semejantes casos » (A.N.C. de V., *Naufragios y Comentarios*, cit., p. 67).

ziale di un funzionario dello Stato che si rivolge principalmente ad altri funzionari di grado superiore, oltre che al capo dello Stato in persona, naturalmente. Una distribuzione di notizie sugl'indios dislocate lungo tutto il racconto risulterebbe più simile ai procedimenti usati in letteratura, ma sarebbe meno funzionale sul piano della semplice informazione perché obbligherebbe il lettore a una composizione del tutto dovendo unificare tanti pezzi sparsi. Le descrizioni contenute in questi tre capitoli, pertanto, dal punto di vista formale non sembrano avere nulla di letterario, anche se possono essere utili, come dicevamo, per la comprensione del testo al di là del fatto diplomatico e al di là dell'interesse etnologico o storico che esse possono suscitare.

9. Un'altra costante della narrativa è l'alternanza nel racconto di parti narrative in cui i personaggi non parlano e i loro discorsi vengono riferiti in modo indiretto, con parti dialogate che sono rappresentazioni o scene simili a quelle che si trovano nel dramma. *Naufragios* è un testo privo di dialoghi, e questa caratteristica lo distingue dalle forme della narrativa, nelle quali il dialogo può essere più o meno abbondante ma quasi mai è assente. L'assenza di dialogo in *Naufragios* si può spiegare tenendo conto che si tratta di una relazione ufficiale, una specie di diario che documenti una serie di vicende accadute di cui dovere dar conto ad autorità superiori o di cui è opportuno informarle. In questo tipo di testi normalmente si evita il dialogo e si ricorre alla forma indiretta in cui pensieri e parole dei protagonisti delle vicende sono riferiti sempre dal relatore. *Naufragios* è, come sappiamo, una relazione di viaggio, ma è una relazione scritta « dopo » il viaggio e senza appunti scritti « durante » il viaggio. La composizione di un libro come *Naufragios*, quindi, non è diversa da quella di un testo letterario. Ma, dato che l'autore ha voluto comporre una relazione, egli ha dovuto rispettare necessariamente alcuni elementi formali che rientrassero in una normativa per questo tipo di testi: uno degli elementi di tale normativa è l'assenza di dialoghi.

Forse la prova che Alvar Núñez per quest'elemento formale si sia attenuto a una norma sta nel capitolo XXXVII, nel quale si trova l'unico dialogo del libro, pronunciato nella sua lingua dal comandante dell'armata portoghese che interviene in aiuto della nave spagnola che porta in patria i quattro sopravvissuti.

Sembrirebbe che l'autore, rilassato dopo tante peripezie che tenevano l'eroe in una continua tensione di vita, ormai al termine della tremenda avventura, permetta al narratore di trasgredire la norma richiesta dalla relazione e di cedere alla forma del dialogo. Diversamente non si capirebbe perché mai non vi sono altri dialoghi nel libro, visto che l'autore li usa, e anche in modo così espressivo; o all'inversa, non si capirebbe perché mai l'autore introduce nel penultimo capitolo un dialogo, visto che questa forma negli altri trentasette capitoli viene accortamente evitata.

In ogni caso, sia nel controllare rigorosamente che il dialogo restasse fuori dal racconto, sia nel concedere che ne entrasse almeno uno, l'autore ha dovuto operare in senso letterario, giacché ha dovuto tener conto, in assenza o in presenza, di questa forma letteraria.

10. Nei due punti precedenti abbiamo accennato al destinatario al quale si rivolge l'autore di *Naufragios*. All'interno del testo, però, la comunicazione narrativa si svolge, com'è noto, tra il narratore e quello che la narratologia definisce narratario. La figura del narratario è manifesta in molti capitoli; in altri è ugualmente presente ma non in modo palese. Tuttavia questa figura, laddove è manifesta, non è sempre la stessa: in alcuni momenti il narratario è definito e nominato, si tratta del destinatario nominale della relazione, il re di Spagna, che nel testo figura come « Vuestra Majestad »; in altri il narratario è un generico interlocutore che il narratore indica col pronome indefinito « cada uno »; in altri ancora il narratore non dà alcuna indicazione dell'interlocutore al quale rivolge il suo discorso.

« Vuestra Majestad » è presente nella prima parte del racconto (cap. I, III, IV, VIII), poi ritorna ad essere presente nella quarta parte (cap. XXXV, XXXVI), e cioè, figura come narratario al principio e alla fine del racconto; mentre che nel corpo del racconto il narratario, quando è manifesto, è indicato col pronome « cada uno » (cap. VIII, IX, XII, XXXIII). Questa distribuzione e la diversa denominazione del narratario nel racconto forse non è casuale: nei primi capitoli l'armata non è ancora dispersa ed è un organismo rappresentante della Corona sotto il comando di un « gobernador »; analogamente negli ultimi capitoli, dove i quattro superstiti sono di nuovo inseriti nell'apparato di governo

sotto il comando di un « *alcalde mayor* ». Pertanto, la differenza denominativa del narratario corrisponderebbe a una diversa situazione del racconto, nel senso che quando i protagonisti perdono la loro identità di membri di un'armata spagnola anche il narratore sembra perdere il suo interlocutore ufficiale che viene sostituito con un pronome indefinito; e, non appena riacquistano l'identità perduta, anche il narratario ridiventa definito. La differenza denominativa del narratario suggerisce anche che il narratore si rivolge a « *Vuestra Majestad* » quando racconta la sfortunata impresa dell'armata fino al naufragio e, poi, la conversione degli indios al cattolicesimo, molto proficua per la convivenza pacifica con gli indios e per lo sfruttamento del loro lavoro; cioè, quando narra fatti in cui gli interessi della Corona sono diretti. Nel resto del racconto, che tratta delle numerose sventure di pochi superstiti, il narratore si rivolge a un generico e indefinito interlocutore perché più ampio è l'interesse che può suscitare il suo racconto.

La funzione di « *Vuestra Majestad* » nel discorso è quella di condizionare le scelte del narratore sulle cose da raccontare, privilegiandone alcune rispetto ad altre considerate di scarso interesse per la Corona.

« *Cada uno* », invece, viene chiamato in causa dal narratore per invitarlo a capire la situazione del racconto e intendere anche quanto egli omette di dire: « ... *dimos muchas gracias a Dios nuestro Señor por querernos sacar de tan triste y miserable captiverio; y el placer que de esto sentimos júzguelo cada uno...* »<sup>11</sup>; oppure è come se il narratore lasciasse libertà di immaginare o di indovinare la situazione del racconto, ciascuno secondo il proprio pensiero, una volta offerti gli elementi narranti: « *Dejo aquí de contar esto más largo, porque cada uno puede pensar lo que se pasaría en tierra tan extraña y tan mala...* »<sup>12</sup>; altrove il narratore si giustifica per non poter dilungarsi più di quanto dice per passare oltre e raccontare il resto: « *Otras extrañas costumbres tienen; mas yo he contado las más principales y más señaladas por pasar adelante y contar lo que más nos sucedió* »<sup>13</sup>.

In tutti questi casi il narratore cerca di coinvolgere il narra-

<sup>11</sup> A.N.C. de V., *Naufragios y Comentarios*, cit., pp. 86-87.

<sup>12</sup> Idem, p. 28.

<sup>13</sup> Idem, p. 45.

tario a una partecipazione attiva nel racconto, ricordandogli che non può soffermarsi a lungo sulle cose né può dire tutto perché, avendo adottato un criterio narrazionale di brevità, concisione e selezione dei fatti, la narrazione deve obbedire ad esso per mantenere costante il carattere del racconto senza correre il rischio di omettere i fatti principali. Questo coinvolgimento del narratario e l'introdurre nel racconto spiegazioni e giustificazioni sulla conduzione del discorso narrativo è un tipico fenomeno letterario che si ritrova nella narrativa di tutti i tempi. La presenza nel testo di un narratario che è anche l'autorevole destinatario al quale l'autore rivolge la sua relazione è, invece, un fenomeno che si riscontra nelle relazioni di viaggio e di conquista. Pure a proposito del narratario, quindi, si può constatare il duplice aspetto in *Naufragios* della presenza di forme della narrativa, anche a livello del discorso, in un testo che resta comunque una relazione di viaggio.

11. Il punto più complesso per un'analisi letteraria di testi autobiografici come *Naufragios* è certamente quello riguardante il narratore, perché questo inevitabilmente chiama in causa l'autore e l'eroe giacché, fuori del testo, le tre figure coincidono con la stessa persona reale. All'interno del testo l'autore, il narratore e il soggetto del racconto sono tre entità distinte, ma, benché sia di tipo formale e descrittivo, l'analisi non può ignorare che queste tre entità, distinte nel racconto, sono la stessa persona nella vita. Comunque, anche nella vita, come si sa, la coincidenza non è semplice come sembra: sono la stessa persona ma non sono la stessa cosa (infatti nessuno può dubitare che vi siano profonde differenze tra il Cabeza de Vaca che scrive in Spagna comodamente seduto alla scrivania e il Cabeza de Vaca alle prese con gli indios e con la sopravvivenza in terre americane).

Se, però, può essere abbastanza facile distinguere, nella letteratura e anche nella vita, l'autore dal personaggio autobiografico, più difficile risulta considerare il narratore in rapporto alle altre due figure, essendo questo un elemento puramente letterario che non ha riferimento con la realtà. Se all'autore del libro può corrispondere l'uomo che lo ha scritto e all'eroe del libro può corrispondere l'uomo che ha vissuto le avventure in esso narrate, al narratore corrisponde solo la narrazione: il narratore non ha altra realtà all'infuori del racconto.

Alvar Núñez, « alguacil mayor » della spedizione di Narváez, tre anni dopo il suo ritorno in patria fu elevato al rango di « adelantado y gobernador » del Río de la Plata, dove esplorò il fiume Paraguay, attraversò tutto il Gran Chaco e giunse fino al Mato Grosso. Questo avanzamento di grado, riservato normalmente a nobili protetti da potenti di Corte, Alvar Núñez lo raggiunse non solo in virtù delle sue prodigiose imprese in Florida, che di per sé potevano anche semplicemente significare che egli e altri tre si erano miracolosamente salvati, ma grazie anche al racconto contenuto nella relazione inoltrata a Corte poco dopo il suo ritorno. Questa constatazione, per quanto banale, non è di scarso rilievo, perché ci dice che Cabeza de Vaca ha ottenuto una posizione di grande prestigio non tanto o non solo per quello che ha fatto, quanto e, forse, soprattutto per quello che ha scritto; e niente ci garantisce che tra le due operazioni ci sia corrispondenza: come realmente si siano svolti i fatti e quali effettivamente questi siano stati non si sa con certezza, si dispone soltanto della versione scritta data dall'autore della relazione; ed è sulla base di questa relazione che si presume siano state valutate le azioni e la condotta dell'« alguacil » da parte della Corte.

Tutto ciò è avvenuto all'esterno del testo e in conseguenza di esso; ma quali sono i meccanismi narrazionali interni al testo che hanno reso possibile che il testo desse questi risultati? L'autore, interessato a mettere in luce le virtù e la irreprensibile condotta dell'« alguacil », ha incaricato il narratore di condurre un discorso organizzato in funzione di questo disegno. E il narratore, rendendosi complice dell'autore, ha svolto diligentemente il compito affidatogli e ha fatto sì che l'« alguacil » fosse l'eroe del racconto e Pánfilo de Narváez il cattivo capo che non ha saputo condurre degnamente l'impresa. E tutta la narrazione si è sviluppata in maniera funzionale a quest'obiettivo. Ma, poiché il narratore non è l'autore, egli non può mantenere la stessa coerenza di questo, sicché, qua e là, come abbiamo notato in alcuni punti precedenti, lascia intravedere il gravoso compito al quale è stato sottoposto dall'autore e come egli si sia adoperato per essere creduto completamente e non apparire complice dell'autore (vedi, ad esempio, le numerose precisazioni numeriche di date, giorni e cose).

A così grande distanza di tempo dalla pubblicazione di questo libro, lontani ormai dai fatti della conquista e dell'Impero, rileg-

gendolo oggi, ciò che maggiormente turba è proprio il dramma del narratore che, condizionato dall'autore, non ha potuto dire tutta la verità né ha potuto raccontare tutti i fatti della tremenda avventura vissuta dall'eroe, la quale gli è rimasta dentro come un non meno tremendo segreto di cui non si è potuto liberare.

La stesura della relazione rappresenta per l'autore lo svegliarsi dal lungo incubo durato nove anni, dal sogno angoscioso di un « altro mondo » che gli era magicamente entrato dentro e che di sicuro lo turbava profondamente: il libro è l'atto liberatorio che rende reale quella esperienza, dotandola anche di una finalità ben concreta. In un certo senso è un fenomeno inverso a quello che generalmente si verifica nella creazione letteraria: questa è spesso il luogo dell'irreale, dell'immaginario, del sogno, del delirio, delle fobie; è evasione, fuga, rifugio dalla realtà. *Naufragios* rappresenta, invece, per il suo autore la negazione dell'irreale, l'evasione dal sogno; il libro è il reale che lo fa tornare « alguacil mayor » della spedizione di Narváez e lo fa diventare « adelantado y gobernador » del Río de la Plata, dove nuove avventure e nuove esperienze copriranno i ricordi della Florida e saranno materia di un nuovo libro che si chiamerà *Comentarios*. Mentre il narratore, abbandonato dall'autore al suo destino letterario, resta prigioniero del libro che egli percorre e ripercorre come un eterno dannato alla ricerca di una giustificazione; e, continuamente interrogato sui tanti misteri e omissioni da generazioni di lettori, egli, comunicando soltanto con gli interlocutori interni al libro, non può che ripetere lo stesso racconto benché sappia molto più di quanto dice.

Il lettore « letterario » percepisce facilmente tutto questo (che fa parte del meccanismo narrazionale del testo), solidarizza col narratore al quale concede la sua comprensione e, non curandosi molto né dell'autore né dell'eroe, accetta il racconto con tutti i misteri e le omissioni; sui tanti punti oscuri del racconto non insiste nell'interrogare il narratore, perché sa che, se così non facesse, si trasformerebbe in lettore « storico » e, in quanto tale, non è al narratore che deve rivolgere domande per i suoi dubbi, giacché questi non può rispondergli, ma dovrà volgere le proprie indagini altrove.

Vito Galeota



## BOCCACCIO'S "COMEDIA DELLE NINFE FIORENTINE"

The *Ninfale d'Ameto* or, more correctly, *Comedia delle ninfe fiorentine*, has met with the same fate as most of Boccaccio's minor works: it is seen mainly as apprenticeship in unwitting preparation for the *Decameron*. Whereas in his major work Boccaccio is felt to have reached an equilibrium in structure and style, in the *Ameto* "il piacere del novellare puro riesce imbrigliato negli intenti di nobilitare, in chiave morale e amorosa insieme, quella materia, così congeniale al Boccaccio, nell'ascoltante Ameto, per il quale le ninfe sono proiezione fantastica di uno stesso sentimento, l'amore, e quindi, attraverso esso, delle più alte virtù cristiane"<sup>1</sup>. The stilnovistic ideal of love as a purifying force, leading man to God, finds in Boccaccio "uno spirito incapace di un simbolismo etereo e cristallinamente spirituale"<sup>2</sup>. Thus, the attempt to connect and reconcile the Christian ideal and the realism of the *novelle* is considered an aesthetic failure, an "inopportuno compromesso"<sup>3</sup>. In this analysis, Professor Quaglio is true to a critical tradition which "è stata unanime nel riconoscere la frattura fra la parte allegorica — sempre ideale — e lo svolgimento sostanziale ed effettivo della trasformazione e della psicologia di Ameto"<sup>4</sup>. Luigi Russo, quoting from the text, movingly expresses the almost universal dismay of the critics:

Ma, ahimé, quelle sette ninfe rappresentano le sette virtù teologali e cardinali, e Venere che discende dal cielo non è « quella Venere, che gli stolti alle loro disordinate concupiscenze chiamano dea ma quella dalla quale i veri e giusti e santi amori discendono intra' mortali »<sup>5</sup>!

<sup>1</sup> Antonio Enzo Quaglio in the introduction to his authoritative edition of the *Comedia delle ninfe fiorentine*, Vol. II of *Tutte le opere di G. B.*, ed. Vittore Branca, Verona 1964, p. 669. Subsequent quotations refer to Quaglio's edition.

<sup>2</sup> *Idem*, p. 671.

<sup>3</sup> *Ibid.*

<sup>4</sup> *Ibid.*

<sup>5</sup> *I classici italiani*, Vol. I, Parte II, Florence 1964, p. 752. Likewise Professor Aldo Scaglione feels the *Ameto* shows "Boccaccio's inability (in spite of his oc-

The critics are certainly right in seeing the *Ameto* in terms of a double register<sup>6</sup>, on the one hand, love and licentiousness (this aspect is generally baptized by the critics as "realistic"); on the other hand, moral and spiritual edification according to the ideals of Christianity. The dichotomy is especially striking in the seven female figures, as Luigi Russo's "ahimè!" points up. Where one cannot agree with the critics is in the tendency to interpret the conflict between earthly lust and divine love as an indication of artistic inability on the part of the author to free himself from the shackles of medieval Christianity<sup>7</sup>. Rather than consider his love of tale-telling to be "imbrigliato", his spirit "incapace" and the association of lust and virtue an "inopportuno compromesso", the reader should extend to the writer, at least tentatively, a degree of credibility and assume that whatever conflicts there are in the *Ameto* are intentional. Rather than read the contradictions out of the work, one might try to read the work in terms of its contradictions. One is especially moved to attempt such a reading in the case of the *Ameto* since the text itself indicates that the interplay between the love of woman and the love of virtue is its *subject*. Ameto's initial attitude toward

casual intentions) to raise his goals from sensuality up to the high level of *Dolce Stil Nuovo* amorous spiritualism" and criticizes "the lack of a harmonious and logical transition from the naturalness of Ameto's and the Nymphs' loves to the allegorical interpretation attached to them" (*Nature and Love in the Late Middle Ages*, Berkeley and Los Angeles, 1963, pp. 120-121).

<sup>6</sup> Quaglio, p. 669.

<sup>7</sup> Even Carlo Muscetta, who has written memorably on the *Ameto*, holds that the tales suffer from an intrinsic weakness, namely the ambiguity of the characters, especially the nymphs, who hover uncertainly between the real and the allegorical (*Giovanni Boccaccio*, Bari 1974, p. 106). Muscetta notes that, although Boccaccio uses Christian allegory, "ciò non vuol dire che l'impegno intellettuale si sia calato e incorporato organicamente nell'opera, e che un autentico fervore religioso abbia ispirato Boccaccio. Questo tipo di allegoria poetica si rivela un ingegnoso involucre esterno, rispetto al più ardente interesse dell'autore per la preziosa stilizzazione dei racconti a chiave delle ninfe" (idem, p. 104). We feel that Muscetta's basic supposition must be questioned — viz. that the allegory is somewhat of a theologico-political device outside of the work, designed to appease the Neapolitan court whose "cronache mondane" were recorded therein — in favor of a view in which the aesthetic function of the allegory is vindicated. Our feeling is that neither sensuality nor spirituality are *per se* the central focus of the work but precisely the *ambiguity* of the relationship between the two.

the beautiful women he meets in the woods while tending his flock is concupiscent, to use the technical term; a precious word-portrait of one of the nymphs according to an order topical in medieval practice (the hair, forehead, eyebrows, eyes, nose, cheeks, mouth, chin throat, neck, shoulders...)<sup>8</sup> goes on:

E quella parte che dello spazioso petto era ad Ameto palese ebbe forza di tenere a sé lungamente li suoi occhi sospesi, però che a quello luogo vicino dove con esso si congiungono i preziosi drappi, in mezzo da ogni parte igualmente levata la bella carne, vede una graziosa via, la quale alle case degli idii non una volta ma molte s'imaginò ch'ella andasse; e per quella, quanto il più puote, con sottile riguardo più fiate l'ardito occhio sospinse. E rimirando sopra i nascondenti vestiri avvisa dove perverrebbe la pronta mano, se data le fosse licenzia, e loda le rilevate parti in aguta e tonda forma mostrate dalli strignentti drappi<sup>9</sup>.

But by the end of the book his attitude has changed radically:

(Egli) vede che sieno le ninfe, le quali più all'occhio che allo 'ntelletto erano piaciute, e ora allo 'ntelletto più che all'occhio<sup>10</sup>.

Boccaccio is well aware of the contrast in the two attitudes; in fact, Ameto's overcoming of his previous state of ignorance and incivility is accompanied by a sense of shame:

Non poco in sé si vergogna de' concupiscevoli pensieri avuti<sup>11</sup>.

Boccaccio's most immediate model for the allegorical use of female figures is, of course, Dante (and the critics have pointed out specific borrowings from the *Divine Comedy*); but Dante never allowed his

<sup>8</sup> Cfr. Alice M. Colby, *The Portrait in Twelfth Century French Literature: An Example of the Stylistic Originality of Chrétien de Troyes*, Genève 1965; and for Italian literature Gordon Poole, "Il topos dell'*effictio* e un sonetto del Petrarca", *Lettere Italiane*, Anno XXXII, n. 1 (gen.-mar., 1980).

<sup>9</sup> P. 703.

<sup>10</sup> P. 828.

<sup>11</sup> *Ibid.*

allegorical women to be oggled at and lusted after. If Boccaccio has Ameto peek inside the blouses of the theological and moral virtues, he does so on purpose. According to Flora, "l'allegoria che poté diventare materia di rappresentazione soltanto nella poesia di Dante, qui rimane nella sua grumosa e equivoca alterità"<sup>12</sup>, an intuition which is correct only if it is redeemed from the underlying assumption that this "grumosa e equivoca alterità" is merely an expression of Boccaccio's artistic immaturity. It is rather a constant in his art, from the early works through the *Decameron* and the *Corbaccio*.

From the very *incipit* of the *Ameto* the reader is cautioned to look beyond the erotic surface of the text for the underlying rationale:

Ad Amore solo con debita contemplazione seguitare, in una ho raccorte le sparte cure, i cui effetti se con discreta mente saranno pensati, non troverò chi biasimi quel ch'io lodo<sup>13</sup>.

Indeed, the chances of the reader's otherwise missing the allegory, at least at first, are great, even considering the familiarity Boccaccio's contemporaries had with the doctrinal schemes on which it depends. For example, the shepherd Ameto comes across seven lovely nymphs in the woods. The first, Lia, sings about herself: her father was Cefiso who

come Liriopè, la madre mia,  
co' suoi ravigliamenti vinse e prese  
con disusata e nuova maestria,  
e sì per lei di Venere s'accese  
che toltale la sua virginitate,  
non valendole prieghi né difese,  
me ingenerò<sup>14</sup>.

It is hard to accept that such an act of sexual violence could beget Christian Faith, but this is Lia's allegorical meaning. Identification is not made any easier by her fetching promise that

<sup>12</sup> *Il Flora*, Verona 1940, 1957<sup>15</sup>, I, p. 348.

<sup>13</sup> P. 679.

<sup>14</sup> P. 686, vv. 1 sgg.

chiunque fia per sua virtù colui  
che degnerà al mio bel viso aprire  
gli occhi del core e ritenermi in lui,  
io gli farò quel diletto sentire  
che più suol essere agli amanti caro  
dopo l'accesso e suo forte disire<sup>15</sup>.

Ameto falls in love with Lia, but a year goes by before he finds her again—in a temple during the feast of Venus (i.e. at church, perhaps on Easter Sunday). After the service, on a nearby sward, he listens to her homilies on the "superiori idii" and the "difetti mondani". That Lia should wax didactic already gives the perspicacious reader a clue that she is more than what meets Ameto's eye.

Teogapen, whose name is intended to signify "love of God", one of three shepherds present in the company, sings a song in praise of the power of love. Like all the poetry in the *Ameto*, Teogapen's song is significantly in *terza rima*, the trinitarian verse form. Love, he sings, is the source of all values (vv. 1-9); it civilizes man (vv. 10-12), endowing him with eloquence and all the virtues, including continence:

Sempre fuggendo, quanto può, l'arguta  
voglia del generare al qual s'accende  
quanto concede la regola avuta<sup>16</sup>.

Most of this is already to be found in Andreas Capellanus' *De Amore*; but from line 70 to the end of the poem we find a concept that Andreas would never have expressed, the stilnovistic idea that love can lead man to God. This concept is, of course, another clue as to how things are going to develop.

The six remaining nymphs begin arriving in pairs. Boccaccio describes each of them in elegant detail, from the top down, according to the traditional sequence of the *descriptio personae*. In spite of this common rhetorical matrix, the portraits are subtly

<sup>15</sup> P. 688, vv. 46 sgg.

<sup>16</sup> P. 705, vv. 49 sgg.

and ably varied in what constitutes a considerable demonstration of stylistic excellence. The ideal of beauty represented by these ladies is one of proportion and harmony. The women are seen through Ameto's hungry eye. De Robertis is certainly right when he comments: "Appunto quest'occhio di Ameto è la novità del libro"<sup>17</sup>. Belying the exalted conception of love expressed in the previous *terza rima*, Ameto, unduly stimulated by the "arguta voglia del generare", yearns to peek under the dresses of Agapes and Adiona. He reacts in the same way to the arrival of Emilia, Fiammetta, Acrimonia and Mopsa:

Così fatte bellezze li fanno migliori sperare le nascose e in sé o l'uso o la vista di quelle con più focoso appetito cercare<sup>18</sup>.

After the seven women arrive they begin exchanging autobiographical tales of their love-affairs, a frame-plus-tale structure already used in the *Filocolo* (the *questioni d'amore*) and which will be further developed in the *Decameron*. The first to tell her story is Mopsa. She is a *malmaritata*. Although she is a devotee of Pallas (wisdom<sup>19</sup>), her father makes her marry a peasant whose "turpissima presenza" is such as to spur her to seek a lover. She falls in love at first sight with Affron (= the senseless one). But he is in a boat on the sea, and in spite of her repeated invitations, eloquent references to classical mythology for precedents favorable to her cause, boastings over her skill in making love, promises of gifts and dire threats, Affron refuses to come ashore and be seduced until, "ancora che forse paia atto di disoluta ciò che io feci"<sup>20</sup>, she hikes her dress up to her thighs to show him her legs, then leans over forward to coyly let him

<sup>17</sup> *Studi*, Florence 1944, p. 59.

<sup>18</sup> P. 708.

<sup>19</sup> Pallas Athena gradually became the goddess of wisdom and of the arts (including poetry), eventually equated with the Italian Minerva; cfr. H. D. Rose, *A Handbook of Greek Mythology* (New York 1959, pp. 107-108), il quale in nota cita Dr. Georgius Henricus Bode, *Scriptores rerum mythicarum Latini tres, Romae nuper reperti...*, 2 voll. (Cellis, p. 834, 3, 10, 7) "Minerva id est sapientia".

<sup>20</sup> P. 729.

see how pretty her breasts are<sup>21</sup>. This adulterous hoyden is none other than the first of the cardinal (*sive moral*) virtues, Prudence<sup>22</sup>, and through love of her, Affron soon succeeds in acquiring the common sense he lacked. Since Prudence was considered to be a virtue relative to the wise choice of means to a desired end<sup>23</sup>, it may be that the brazen means to which Mopsa resorts in seducing Affron are intended to offer a practical illustration of its operations, although Saint Thomas would have most certainly considered her behavior *prudencia carnis* or even *astutia*, and consequently mortal sin<sup>24</sup>.

The next tale is told by Emilia (Justice), who succeeds with the heat of her hand in bringing a young man, Ibrida, back from the point of death. Accompanied by a female charioteer, whom Quaglio interprets in one place (p. 930, n. 23) as Minerva and in another (p. 931, n. 10) as Superbia, Ibrida has tried to storm Heaven. Clearly his choice of a goal in life clashes with Christian

<sup>21</sup> Baring the thigh was, understandably, a conventional expression of lasciviousness in medieval literature and art. On this cfr. John V. Fleming, *The "Roman de la Rose"*, Princeton 1969, pp. 235-236. In the first envoy to "Tre donne intorno al cor mi son venute" Dante instructs his canzone to commit an even bolder act of seduction, viz. to reveal her vulva (i.e., "her" allegorical meaning) to the gaze of the friends of virtue, i.e. to those in whose gentle hearts love has sway. That there is not a hint of mischievousness in this (albeit Aldo Vallone unbelievably senses "un tocco di malizia e di scherzo" — *Lettura interna delle rime di Dante*, Rome 1971, p. 116) bears witness not simply to the author's remarkable chasteness but to the depth of the change which has taken place in Florentine culture by Boccaccio's time. Here we have an excellent example of how the later writer can maintain traditional forms while transforming and corroding their content. The pious eroticism of Dante has turned cynical in Boccaccio. The example from "Tre donne..." escaped D'Arco Silvio Avalle, *Ai luoghi di delizia pieni*, Milano-Napoli 1977, Ch. IV, "Hortus deliciarum" dealing with literary manifestations of the genitalia.

<sup>22</sup> Not *sapientia* (wisdom) as Quaglio has it in n. 12, p. 925, followed in this error by Lucia Marino, *The Decameron Cornice: Allusion, Allegory and Iconology*, Ravenna 1979, p. 175. *Sapientia* is not one of the cardinal virtues at all but the noblest of the intellectual virtues, having sublime truths as its object. Prudence is wisdom only in matters pertaining to man, *sapientia viro* (cfr. *Summa theologiae*, II-II, 47, 2, 1um). The association of wisdom with prudence is traditional; Marino recalls Prov. 8:12: "I wisdom dwell with Prudence".

<sup>23</sup> "Excogitatio rectorum viarum ad debitum finem pertinet ad prudentiam" (S. T., II-II, 55, 4).

<sup>24</sup> S. T., II-II, 55, art. 1, 2 and 3.

Justice, pertinent to a wise choice of ends toward which to direct one's efforts. By virtue of his love for Emilia, the young man makes a more reasonable assessment of his abilities and limits.

The third lady to tell her story is Adiona, embodiment of Temperance, whose adulterous love for Dioneo, gluttonous offspring of Bacchus and Ceres (he is mortal, however) inspires him to be sober and solicitous:

Tolsi via le cagioni de' sonni suoi, e in salutifere vigilie rivoltati,  
lui ad essere sollicito meco a' miei giardini menai<sup>25</sup>.

The fourth is Acrimonia (Fortitude), last of the moral virtues, and her lover, logically enough, is Apaten (apathy). He sings beneath her window until Venus finally answers his plea and brings Acrimonia to fall in love with him.

Agapes is the next to recite her love affair. She was married off to a rich old man, a horrid creature, impotent and sentimental:

E poi che egli ha molte volte con la fetida bocca non baciata  
ma scombavata la mia, con le tremanti mani tasta i vaghi pomi,  
e quindi le muove a ciascuna parte del mio mal arrivato corpo...  
e freddissimo si crede me di sé accendere con cotali atti: la dove  
io più tosto di lui accendo l'animo che 'l misero corpo... Gli  
orti di Venere invano si fatica di coltivare; e cercante con vec-  
chio bomere fendere la terra di quelli disiderante i graziosi semi,  
lavora indarno; però che quello dall'antichità roso, come la  
lenta salice la sua aguta parte volgendo in cerchio, nel sodo mag-  
gese il debito ufficio recusa d'adoperare<sup>26</sup>.

A husband of this sort constitutes ample excuse for adultery, and Agapes, although (or because) she represents the theological virtue of Charity, starts looking for a lover. As with the other women, Venus comes to her aid:

Essa (Venere) per l'ora già calda s'avea levato da dosso il sottile  
velo, e entrata nel chiaro fonte, tutta infino alla gola si mise  
nelle belle acque e a me comandò che spogliata v'entrassi con

<sup>25</sup> P. 757.

<sup>26</sup> P. 775.

lei. Fecilo; e ricevuta in quella, così in essa trasparivano i nostri corpi, come in vetro traspare il festuco. Le sante braccia di Cite-rea m'avvinsero più volte il candido collo; e i suoi baci, non simili a' mondani, non una volta sola, ma molte gustai, e già incominciai a lodarmi del preso consiglio e a sentire de' passati rincrescimenti del noioso marito alcuna ricreazione<sup>27</sup>.

Between Venus and Agapes there clearly exists an erotic relationship, more intimate than in the case of the other nymphs. The amusing thing is that this special intimacy most likely symbolizes the privileged position of Charity in the Christian religion; in fact, Venus stands for God in the *Ameto*, and God is love (*Deus est caritas*).

Thanks to Venus, Agapes finds her lover in the person of Apiros (= the cold one). *Ameto* cannot help sympathizing for poor Agapes, married to an old man who drools over her all night long. As yet unaware of her hidden identity as Charity, he muses:

Io l'avrei in ogni cosa fatta contenta, e almeno in quella di che  
sogliono essere più vaghe le giovani, l'avrei io molto meglio ser-  
vita che il vecchio<sup>28</sup>.

Then it is Fiammetta's turn to tell her story. She has had plenty of love-affairs but decides to tell the most important one<sup>29</sup>, an adulterous attachment to Caleone. The justification for this relationship is the same one which motivates many a Decameronian infidelity: she was married by her father to a man she did not love. Nevertheless, this excuse is weakened by Fiammetta's admission that against her father's wishes

io me ne sarei vie più sforzata che io non feci se a me non fosse  
stato mostrato di potere a una ora e i matrimonii seguire e i santi  
fuochi coltivare della dea (Venus)<sup>30</sup>.

<sup>27</sup> P. 779.

<sup>28</sup> P. 783.

<sup>29</sup> P. 784.

<sup>30</sup> P. 791. As Andreas had pointed out, marriage is no excuse for not having a lover.

Behind her decision to give in and marry the man chosen for her by her father, with the mental reservation that she could always take a lover when the need arose, would appear to have been the fact that her suitor was handsome, rich and well-born ("di forma grazioso e de' beni giunonichi copioso e chiaro di sangue")<sup>31</sup>. This schemer, clad in green, represents the theological virtue of Hope; her lover, Caleone, is despair.

The last of the nymphs to speak is their leader, Lia, symbolizing Faith. Not having any tale to tell beyond the confession that she loves Ameto, she takes the remaining time up with a sketch of the history of Florence, an indication of civic pride in Boccaccio which shows up in the *Decameron* in the chronical of the Black Death and elsewhere.

The world of the *Ameto* is rigorously, perhaps even dualistically split between reality and ideal, matter and spirit, sensuality and signification. This motif is carried through with a certain continuity in Ameto's manner of perceiving language, especially the language of the poems (songs), all in *terza rima*, which alternate with the prose narrations (according to a scheme for which the author's most immediate model would have been Dante's *Vita nuova*). Ameto, distracted by the beauty of the singers, is unable to pay attention to the message. Of the two aspects of language, sound and sense, Ameto, like a child, is more receptive to the first than to the second. The intent of this is naturally that of showing how, through the beauty of the music and the sound of the words, Ameto (mankind) can be led to an appreciation of the sublime meaning conveyed.<sup>32</sup> The material world

<sup>31</sup> Loc. cit.

<sup>32</sup> Dante, in the envoy of "Voi ch'intendendo il terzo ciel movete", invites those who find it hard to understand: "Ponete mente almen com'io son bella!". Cfr. his gloss in Ch. XI of *Convivio* II. Cfr. also Professor D. W. Robertson's discussion of the relationship between ingegument and truth, and especially of the possibility of motion from a cupidinous love to a charitable love, in *A Preface to Chaucer*, Princeton 1962, 1973, pp. 26-29, 65-66. He quotes pertinent passages from Saint Augustine, including the following from *De Libero Arbitrio* (2.16.43): "Those men who love the things you make before you (O Wisdom!) are like those who, when they hear an eloquent wise speaker and avidly attend to the sweetness of his voice and the aptly placed arrangement of his syllables, lose the meaning of what he is saying in those words which sound as signs of something else" (p. 66)

is a diaphragm between man and the world of the spirit, but it is at the same time impressed, albeit imperfectly, with the image of the spiritual forms beyond. Thus, it is a vehicle for spiritual content which can be decoded by those having "discreta mente". Analogously, the *Ameto* is a story in cipher, wherein Ameto (= the primitive one) is elevated by the virtues to the point where he can penetrate beyond material appearances, especially the temptations of the flesh, to the spiritual pleasures beyond.

Thus, Ameto's reaction to the song sung by the first nymph, Mopsa, is bewilderment and desire:

L'udite voci e i ferventi amori, la mira bellezza e l'angelico suono  
con nota mai più da lui non sentita, ciascuna per sé e tutte insieme  
oltre modo d'ammirazione riempiono Ameto<sup>33</sup>.

The second nymph, Emilia, sings in praise of Diana a song containing good advice for one like Ameto who is oppressed by sensuality:

Quando costei (= Diana) è nel mondo possente,  
la matta cupidezza e disfrenata,  
madre di brighe e di quistion movente,  
è sì da lei col suo valor recata  
che' termini non passa del dovere  
che del passar non sia tosto purgata<sup>34</sup>.

But the good advice is lost on Ameto; he is rapt in contemplation of the singer, who takes place in his heart along with his true love, Lia, and Mopsa:

Finito il grazioso canto della donna bella, il quale fu cotale nelle  
orecchie d'Ameto quale quello d'Atlanciade in quelle di Argo  
(i.e. in one ear and out the other), egli, già sentente il terzo fuoco,  
rivotò gli occhi dallo angelico viso di lei, e sospirando con ta-  
cita voce disse, etc.<sup>35</sup>.

<sup>33</sup> P. 731.

<sup>34</sup> P. 742, v. 19 sgg.

<sup>35</sup> P. 743.

The third nymph, Adiona, sings a song to Minerva, but Ameto is so enraptured by the sight of the women that he doesn't understand a word:

Mentre che la giovane ninfa co' lunghi ragionamenti si tira il tempo dietro, Ameto con occhio ladro riguarda l'aperte bellezze di tutte quante... Egli alcuna volta imagina d'essere stretto dalle braccia dell'una e dell'altra strignere il candido collo, e quasi come d'alcuna sentisse i dolci baci, cotale gusta la saporita saliva; e tenente alquanto la bocca aperta, nulla altra cosa prende che le vane aure... Egli non intende cosa che vi si dica, etc.<sup>36</sup>

However, he shows signs of improvement. When one of the women calls him back to his senses, he feels a touch of shame ("vergognatosi un poco").

When it is the turn of the fourth nymph, Acrimonia, Ameto makes further progress:

Così tosto come la donna cominciò a parlare, Ameto rientrò ne' primi pensieri, ma con più temperato disio.<sup>37</sup>

The fifth nymph is Agapes. She sings a song to Venus, but Ameto, "ritornato... a' pensieri dolci"<sup>38</sup>, doesn't understand the sense<sup>39</sup>. The same thing happens when Fiammetta, the sixth nymph, sings: he only awakens from his reveries when she has finished<sup>40</sup>. But after Lia, the seventh and last nymph, has done singing, Ameto is graced with a song sung by no one less than the Holy Trinity, and the veil is lifted from his mind's eye; he understands that Venus, the goddess adored by the seven nymphs, is not the pagan goddess of love "che gli stolti alle loro disordinate concupiscenze chiamano dea" but is God Himself, the Christian God who is Love.

<sup>36</sup> Pp. 758-759.

<sup>37</sup> P. 770.

<sup>38</sup> P. 782.

<sup>39</sup> P. 784.

<sup>40</sup> P. 802.

The seven women purify Ameto in a sort of baptism, after which they sing a final song to him, all together. For the first time, Ameto finds himself capable of paying attention and, moreover, understanding the content:

S'era Ameto rimasto con lieto animo, ascoltando il cantar delle donne; il quale, sentendosi mente più possibile molto che prima, gli orecchi al canto e 'l cuore a' dolci pensieri quivi concede. Egli in se stesso facendo della sua primitiva vita comparazione alla presente, se medesimo schernendo ramemora... e con vista serena conosce l'udita prima canzone della sua Lia. Quindi i canti de' pastori, che solamente l'orecchie di lui aveano dilettrate, quanto sieno utili al cuore sente con sommo frutto<sup>41</sup>.

How does Boccaccio (i.e. the narrative "I") know that all the above took place? Because, as usual, he was hiding behind a tree the whole time<sup>42</sup>. This he reveals in the last poem of the work, speaking in the first person, and also shows that he has not profited at all from Ameto's experience. Although expressing admiration for the "disio movente omo a salute" (= salvation) throughout the work, he is inspired by the stories told by the beautiful nymphs wherein "compiute le dilizie mondane e lor dolcezze si vedea e sentiva"<sup>43</sup>.

Boccaccio (the narrator) attributes the cause of his unhappiness to his avaricious father who keeps him on short shrift ("la cruda e orribile vista / d'un vecchio freddo, ruvido e avaro"). In spite of his appreciation of Ameto's success in acquiring the

<sup>41</sup> P. 828. Besides Teogapen's song, two other shepherds, Acaten and Alcesto, had sung a *contrasto* in which worldly life is counterposed to ascetic life. The nymphs, of course, give the prize to the latter (pp. 711-715). The whole matter is niftily allegorized under the spoils of a dispute over the proper way to nourish and care for sheep.

<sup>42</sup> So also in the *Caccia di Diana* XVIII and in his *rime* nos. I, III, IV and V (*Opere minori*, G. B., ed. Enrico Bianchi, Florence 1964). A reference to Boccaccio's "voyeurism" can be found in a penetrating essay by Giancarlo Mazzacurati, "Alatiel ovvero Gli alibi del desiderio", *Forma e ideologia*, Naples 1974, p. 28.

<sup>43</sup> P. 833.

virtues necessary to be a good Christian, Boccaccio is pessimistic about his own chances for salvation:

...attendendo peggio  
per la sua fine, ho già pennuto l'ali  
al volar della morte<sup>44</sup>.

The fact that the narrator feels no confidence at all in his being able to emulate Ameto's moral and spiritual experience of self-perfection is the author's way of emphasizing a message which is, in any case, implicit throughout the work: namely, that the Christian salvation process, precisely because it is sublime, is abstract with respect to the concrete realities of human life. In this manner the author collocates the narrator in an ideological position congenial to his bourgeois readership; their admiration for Christian asceticism or even for Christian moderation knows no bounds, but they confess from the outset their total incapacity (which is to say 'unwillingness') to apply it to their own lives. In this way, God, Jesus Christ and the saints are, so to speak, kicked upstairs. They are denied any concrete possibility of legislating over human affairs on earth, where the laws of the market-place have supplanted the laws of Christianity. The ideals of orthodox rationalism, which were vital moral and practical ideals in Saint Thomas and still in Dante, are treated by Boccaccio as abstractions incapable of harnessing the innate human drives, especially concupiscence.

For some critics, these drives are presumed to be a reality of human nature and Boccaccio's realism is presumed to consist in the fact that, in spite of certain Aristotelian-Scholastic trammels, he was Nature's own apostle. What is not being considered in such analyses is that Boccaccio's view of human nature is equally as ideological, in its own way, as that of Dante or Saint Thomas. The difficulty is, of course, that his ideology is so similar to the prevailing ideology of our capitalist society (which derives from it by direct descent) that when critics come up against "nature"

<sup>44</sup> P. 834, v. 85 sgg.

in Boccaccio's works they suffer from near-sightedness and confuse it with *reality*. And yet, a moment's reflection, if one removes the blinders of the romantic tradition — from *Tristan and Iseult* to the modern photo-romance — convinces one that the "realism" of such ideas as love-at-first-sight, the boundlessness of lust (especially in women) and the regenerative (or, by the opposite token, destructive) power of passionate love for a woman are ideas at least as arbitrary as the medieval point of view that human beings are *naturally* rational creatures and have the concrete possibility of harmonizing their emotions and their sensuality without feeling unduly repressed.

In the closing prose, Boccaccio dedicates his work to a Florentine friend, Niccolò di Bartolo del Buono, about whom nothing is known outside the fact that he was executed for taking part in a plot against Guelph power in Florence in 1360. Then Boccaccio ends the *Ameto* with an obsequious invitation to the Church to correct any doctrinal errors that might have slipped into the work without his intention:

Se forse in fronde o altra parte si contenesse alcun difetto, non malizia, ma ignoranza n'ha colpa. E però liberamente l'essaminazione e la correzione d'essa commetto nella madre di tutti e maestra, Sacratissima Chiesa di Roma...<sup>45</sup>.

By this time it should be perfectly clear that, contrary to the traditional and prevailing critical opinion, the allegory is not a structure external to the *Ameto* and unfortunately imposed upon it, fettering Boccaccio's love of life and of tale-telling, nor is it at all an element of secondary importance to the narratives; it is, in fact, the essential *presupposto* on which the work depends for its full effectiveness and against which everything that happens in it must be measured. Therefore, we cannot be sympathetic to the tendency of the critical tradition to alienate the *fictio personarum* from the work on the basis of a misdirected aspiration to a certain kind of unity and synthesis not in the intention of the author — a critical tendency which would strip the work down,

<sup>45</sup> P. 835.



turning it into a "little *Decameron*" whose claims on the reader lie only in a few *novelle* told in a pastoral setting by some lovely, wayward nymphs whose allegorical identity is of no aesthetic importance whatsoever.

The traditional view of the critics corresponds in its unilateralness to *one* level of interpretation of this ambiguous text. It is certainly legitimate to isolate this level, abstracting it from the work in its totality, as long as that aesthetic totality is subsequently recomposed. In fact, one's experience as a reader is enriched thereby. In the case of the *Ameto*, recomposing the text means recognizing a paradoxical state of affairs (common, in any case, to most of Boccaccio's works): viz. that the *unifying* force of the *Ameto* is the *contradiction* between two levels, identifiable (in a critical short-hand) as the "ideal" and the "real". This is to say that, quite the contrary of the *Divine Comedy*, the *Comedia delle ninfe fiorentine* plays on an interpenetration of spirit and flesh in which the coherent rationalism of scholasticism has yielded to a mischievous bourgeois ambiguity<sup>46</sup>. The sense of this dichotomy, from the standpoint of the reader's fruition of the text, can perhaps best be brought out by reference to an interpretative approach based on Freud, according to whom the unmentionable—for whatever reason it be unmentionable, whether because it is slanderous, subversive, obscene or otherwise—constitutes (indeed, presupposes) an irresistible temptation to transgression. This transgression, however, given the interiorization of the repressive prohibition, cannot be carried out openly, simply; there has to be a device to justify mentioning what is unmentionable<sup>47</sup>. The justification operative in the case of the nymphs is that they represent the Virtues and their erotic adventures are supposedly to be interpreted allegorically (actually one can see no clear alle-

<sup>46</sup> Muscetta sees the work as reflecting the attitudes of "una borghesia già avviata al declino", with an overturning of the relationship of flesh to spirit "che in Dante... era stato invece di rigorosa subordinazione della carne allo spirito" (*op. cit.*, p. 107).

<sup>47</sup> For a masterly discussion of this mechanism as applied to humor, cfr. Freud's *Jokes and their Relation to the Unconscious*, Tr. James Strachey, New York 1963. Cfr. Georges Bataille, *L'erotismo*, Tr. Adriana dell'Orto, Verona 1972, I, V, p. 71 sgg.

gorical reason why their love-affairs had to be adulterous nor find an allegorical meaning for their husbands). On a certain level this may not have been of interest to the contemporary bourgeois reader; perhaps most of them were interested in the piquant tales and solidarized whole-heartedly, albeit culpably, with the shepherd Ameto in his desire for sexual possession. In this sense, the Virtues were subordinated to the readers' pleasure in carnal stories, clearly an overturning of the hierarchical relationship between spirit and flesh. Alegorical figures become materialized into types—which is to say that the traditional Christian meanings have lost sway over their material signifiers. But, at the same time, it was precisely the allegorical superstructure, however weakened it had become, which permitted the bourgeois reader to indulge his pleasure in the erotic tales. That the modern reader does not need this sort of excuse shows that the cultural climate is different from that of Boccaccio's time, that the weight of moral, i.e. clerical, thou-shall-not's is lighter; nevertheless, to read the need of Boccaccio's readership for allegorical cover out of the aesthetic structure of the text, isolating the tales as if they were capable of standing on their own, is to uproot the *Ameto* from the historico-cultural humus which defines and nourishes it. The allegorical meaning of the nymphs had somewhat the same provocative function as Salome's veils<sup>48</sup>. Boccaccio's heroines could not get away with nearly as much as they do were they not doubling as the cardinal and theological virtues. In fact, the women of the *Decameron*, deprived of almost all allegorical cover, have considerably less freedom of erotic action. It is in the *Ameto* that Boccaccio wrote his most boldly transgressive tales, revealing the love-life of his most unprejudiced and resolute female characters.

The novelty of the *Ameto* is in the fact that such open-minded women are entrusted with such lofty allegorical content, thus serving as vehicles for a bold association of the sacred and the carnal—the former mediating the latter, the latter degrading the

<sup>48</sup> Muscetta seems to suggest something of this kind when he affirms that Boccaccio "solo attraverso l'allegoria poteva superare l'istanza realistica e autobiografica, per conservare la massima carica erotica..." (*op. cit.*, p. 109), referring to the allegory as "un involucro spirituale ambiguo e trasparente, che vela e svela questa 'comedia' pastorale" (*ibid.*).

former. The chivalric literature of the late Middle Ages is filled with young men longing to embrace beautiful women; and if Ameto is more lustful than most, this is not enough to confer any especial importance on his erotic experience. There is perhaps a certain literary novelty in the fact that Ameto lusts after, not one, but seven women, a clear case of what Andreas would have called *abundantia voluptatis*, a behavior more fit for dogs than for men; however, his basic faithfulness to Lia must be seen as excusing him for gawking at the rest of the women (apart, of course, from the basic justification that it is all an allegory: on that level it is quite reasonable for him to love all seven virtues). Ameto is also exceptionally low on the social ladder to be admitted to the *court of love*; nevertheless, although Andreas excludes rustics for practical reasons — the fields wouldn't get tilled — he recognizes, indeed exalts the universal civilizing and ennobling power of love and would ultimately have to let Ameto in.

What *is* new is that, to my knowledge, nowhere in the literature of Christendom before this work do we have the case of a young lover burning with desire for "l'uso o la vista"<sup>49</sup> of the naked bodies of beautiful but, for the most part, immoral women who ("ahimè!") incarnate highly important elements in Christian theology, viz. the moral and theological virtues!<sup>50</sup> From this point of view the work must be seen as utterly and purposefully outrageous. In order to fully savor it, one must imagine its being read by Saint Thomas, or better still by Saint Bernard of Clairvaux!

All this is so obvious as to make one suspect that one of the reasons certain Boccaccio criticism fails to acknowledge the central importance of the allegory in the *Ameto* is a reluctance to concede that Boccaccio could have wittingly been so disrespectful of Christian doctrine. It is the same sort of reluctance which causes some critics to play down Boccaccio's anticlericalism as well as the moral relativism of the *Decameron*, seeking to smooth over the fracture between Boccaccio and Dante under the heading of a

<sup>49</sup> P. 708.

<sup>50</sup> Professor Luise G. Clubb puts it rather neatly: Ameto "is ennobled by the teachings of these voluptuous abstractions, but he nevertheless itches to get his hands on them" ("B. and the Boundaries of Love", *Italica* XXXVII, 3, 1960, p. 191).

common medievalism and failing to note that, although Boccaccio, like the true believer he undoubtedly was, accepts the intellectual forms of medieval orthodoxy, his artistic pleasure in the transgressions of his characters is such as to gnaw away at these forms from the inside, caricaturing them to the point where they tend to become ineffective and even slightly ridiculous<sup>51</sup>. No doubts are cast on the *truth* of Christianity, but there is an amused lack of confidence in the practical applicability of the redemptive process to human affairs. In the conflict between sensuality and Christian rationalism, the victory of the latter, impersonated by lovely, young adulteresses, is hollow. The allegorical figures have an existence as characters which is so out of tune with their doctrinal message as to render the latter abstract from the real business of living.

The Church was rather defenceless against this sort of thing. What, after all, had Boccaccio said in the *Ameto* that countless religious ideologists had not said before him, viz. that man progresses to the world of the spirit by means of the world of the flesh, that earthly goods are to be used as stepping stones to the spiritual goods, which are the only true values, and that at first man perceives materially ("through a glass, darkly") but eventually understands in the spirit ("face to face")?<sup>52</sup> If only Faith, Hope and Charity, along with the others, weren't such wenches! A work such as *De Monarchia* which spoke its message boldly and plainly could be refuted, indexed and burnt publicly, but a work which accepted the traditional Christian values while sub-

<sup>51</sup> It appears on the basis of sundry references to Boccaccio throughout *A Preface to Chaucer*, that Robertson sees Boccaccio as seriously aiming by means of irony to improve the morals of his readership with works such as the *Ameto*. Considering the author's intervention in the story in the first person, such irony would have been heavy beyond belief.

Another error can be made from the other side of the barricade as well, by those whose view of Boccaccio as an exponent of full-fledged "naturalism" prevents them from noting that Boccaccio's "naturalism" is decked out in the dissimulatory robes of medieval forms and is, in any case, equally as ideological as the older vision of man to which it is juxtaposed.

<sup>52</sup> Muscetta expresses some cautious doubts as to the full orthodoxy of the *Ameto*'s theological line, coming down from Augustine through the risky mediation of Scotus Erigena, Duns Scotus and, especially, Occam (*op. cit.*, p. 104).

jecting them to a subtle erosion, only to end up with a palinode or a pious appeal for correction by the Inquisition, had so assimilated what can be called the semantics of defence (the studied allusiveness and double-talking of those who must mind their tongues), that it would have been hard to catch its author on the prongs of syllogism. In the *Ameto*, the natural rights of the erotic senses could only exist as a transgression of divine order, however abstract and ineffectual the latter had become. Wordly naturalism, in the 14th century, could no more stand on its own, totally independent of Christian rationalism, than natural law, even in the advanced formulations of Marsilius of Padua, was able fully to free itself of scholastic forms. Boccaccio, the bourgeois ideologist in a medieval get-up, never storms the rickety edifice of 14th century scholasticism; but he picks enough of the cement from between the stones to make it fall into ridicule. This cultural operation stands to medieval thought as the *reasons of state* of the *signorie* stand to medieval theocracy and the unbridled sway of the law of supply and demand to the regulated economy theorized by Thomas Aquinas.

Gordon Poole

LO SPIRITO DEL DISORDINE  
E LA CONDIZIONE DELL'UOMO NE  
LA TENTATION DE SAINT ANTOINE

Nel periodo interlocutorio tra lo stimolo alla scrittura<sup>1</sup> e la prima redazione della *Tentation de Saint Antoine*, Flaubert sembra rammaricarsi: « J'ai l'infirmité d'être né avec une langue spéciale dont seul j'ai la clef », e, immediatamente dopo: « Il ne faut pas toujours croire que le sentiment soit tout dans les arts, il n'est rien sans la forme »<sup>2</sup>: due momenti estetici giovanili che sollecitano lo studioso a ricercare la vera chiave di lettura di questo testo. In esso le strutture formali si sovrappongono, si rincorrono, in un gioco che talvolta sembra un labirinto gratuito ma che fa sospettare come i contenuti facciano corpo con la confusione apparente e che entrambi, contenuti e forma, servano a inviare un messaggio sotterraneo; e poiché la 'verità' del testo è necessariamente una, anche laddove molteplici letture siano possibili e auspicabili, proponiamo un cammino verso di essa che segua passo passo lo sviluppo dell'opera.

Innanzitutto il titolo del libro, con i primi due problemi da risolvere: 1) la preferenza data al singolare, *La Tentation*, che non si può semplicisticamente spiegare come un'acquiescenza ai suggerimenti del suo ispiratore iconografico, giacché il tema è indubbiamente un luogo comune e come tale una proprietà comune culturale dell'Occidente sia al singolare (come in Bosch o Callot fino a Enser) che al plurale (come in Schongauer o nello stesso Bosch del Prado o in Patir... fino al contemporaneo Morelli); e 2) il nome del protagonista qualificato subito di essere « santo » ma smentito all'interno della narrazione dove si preferisce quasi

<sup>1</sup> Non è necessario insistere nel ricordare l'impressione suscitata dal quadro di Bruegel (cfr. lettera del 13 maggio 1845 in Flaubert, *Correspondance I*, Bibliothèque de la Pléiade, 1973, p. 230) così come non sarà mai abbastanza emarginata la definizione della *Tentation* data da Flaubert stesso: « C'est l'œuvre de toute ma vie ».

<sup>2</sup> Lettere dell'11 agosto 1846 (*ivi*, p. 288) e del 12 agosto 1846 (*ivi*, p. 296).

sempre il nome *tout court*. Le due parti del titolo, il determinato e il determinante, l'unicità della tentazione e la qualifica, sono — come Giano bifronte<sup>3</sup> — parti della stessa realtà. Infatti, poiché non esiste tentazione valida se non in rapporto al suo rifiuto e superamento — e pertanto in rapporto con la religiosità della vita e più ancora, direi, della morte —, ridurre all'unicità significa guardare, più che alla varietà, all'essenza delle cose (qui delle tentazioni), maggiormente quando unico è il tempo in cui esse si svolgono (una notte) — è il caso di sottolineare poi che in quel tempo il protagonista fruisce interamente della sua 'umanità' e mai lo sfiora il sospetto dell'eterno. Ecco allora che il sostantivo della prima parte del titolo, proprio in quanto singolare e portatore del significato di *nuit* e di *humanité*, si oppone all'aggettivo della seconda parte e imposta chiaramente le ragioni della contrastiva appellazione semplice, Antoine, che si avrà nel corso dell'opera. Lì la santità sarà eccezionalmente menzionata<sup>4</sup> come forma incisiva sul corpo unico della tentazione, considerata *black-out* dell'idea stessa di santità, spaccato notturno 'diverso', nell'essenza, dalla esperienza dell'eremita.

Si può porre così un primo tassello per il passaggio dallo studio della forma al significato dell'opera: Flaubert sceglie questo *cliché* di santità per approfondire un discorso sull'uomo. C'è già la ricerca del livellamento, dell'appiattimento del soprannaturale, ricerca che talvolta avrà i caratteri dell'astio, ma spesso è solo valorizzazione dell'uomo.

Anche l'esame dell'indice può indurre in equivoco perché l'opera si presenta come un insieme compatto — alla stregua dei *Contes*<sup>5</sup> — mentre sette suddivisioni (indicate dal semplice nu-

<sup>3</sup> L'immagine di Giano bifronte è nella *Tentation* dove « de ses deux visages, l'un est déjà putréfié, l'autre s'endort de fatigue ». (cfr. Flaubert, *La tentation de Saint Antoine*, préface par J. Suffel, Paris, Garnier-Flammarion, 1967, p. 207). A questa edizione si farà riferimento d'ora in poi.

<sup>4</sup> Cfr. l'inizio dell'azione (p. 32), l'incontro con la regina (p. 65), il dialogo con Hilarion, che spesso simboleggia la Scienza (p. 176).

<sup>5</sup> Pur convinta come sono della necessità di evitare parallelismi, trovo necessario ricordare che Joyce indicava i titoli delle varie sezioni dell'*Ulysses* solo nella corrispondenza privata vietandone la stampa (cfr. J. Joyce, *Ulisse*, Milano, Mondadori, 1972, p. 1026). Voglio cioè sottolineare che anche a un epidermico approccio con l'autore che cercò di gettare un ponte sull'abisso tra il mondo realistico e quello simbolico risulta evidente come, per un certo tipo di narrazione,

mero romano) si preciseranno alla lettura<sup>6</sup>. Non si può pensare che Flaubert abbia taciuto casualmente sulla numerazione delle sue suddivisioni: lui tanto preciso nello scomporre *Madame Bovary* e *L'éducation sentimentale* in tre significative *parties*, nel dare quindici titoli alle suddivisioni di *Salammbô*.

Intanto l'esame dei contenuti dei sette 'momenti' può servire a ridurre il numero dei reali nuclei narrativi. In I, II, III Flaubert presenta i peccati capitali con una tecnica pseudo-teatrale che prevede in I l'anticipo, in II l'esame e in III il passaggio graduale al tema seguente, quello sviluppato in IV e in V — cioè le eresie e le religioni non cristiane. Solo in VI e VII, in un crescendo vertiginoso che prende il via dal volo di Antoine sulle corna del Diavolo, Flaubert si dedica alla parte costruttiva della creazione sua, demiurgica. La riduzione a tre grossi momenti, se da una parte ricalca le stesure del '49 e del '56, dall'altra dimostra una sensibilità agli echi sotterranei dei numeri: tre, il numero sacro per eccellenza sia nelle religioni che nel folklore; sette, il numero astrologico<sup>7</sup>, e infine la loro somma che è anche il totale delle allucinazioni del protagonista<sup>8</sup>, nonché il numero

accorgimenti formali quali questo della divisione del materiale sono pilastri portanti (cfr. Scholes e Kellogg, *La natura della narrativa*, Bologna, Il Mulino, 1970, p. 114).

<sup>6</sup> È suggestivo ricordare che il *conte oriental* di giovanile fattura ostenta nel titolo il fascino del numero (cfr. *Les sept fils du derviche*, in *Corr. cit.*, p. 958). J. Bruneau nota a proposito: « Flaubert y raconte l'histoire des sept fils d'un derviche, représentant chacun une des manières d'aller à la chasse au bonheur: la pensée, l'amour, la sensualité, la violence, la ruse, le bon sens bourgeois et l'idiotie ». Quest'ultimo *décalage* è affascinante perché permette di situare *L'idiot de la famille* (che, a sua volta, rappresenta uno scandaloso *revirement* dell'estetica sartriana) immediatamente al seguito di *Bouvard et Pécuchet*.

<sup>7</sup> Ritorna il numero sette anche nelle descrizioni dove mistero e magia cercano un amalgama com'è il caso dello scudo recato in dono dalla *Reine*: « Il est composé de sept peaux de dragon » (p. 66) o ancora nelle evocazioni della materia: « Elle a été formée par les Sept Esprits planétaires » (p. 94).

<sup>8</sup> Per l'esame delle allucinazioni cfr. la *préface* di Suffel (in Flaubert, *La tentation*, ed. cit. p. 17). A suo avviso l'undicesima allucinazione sarebbe il viso del Cristo, ma la genesi dell'opera ci dice che questa visione è in pratica il riassunto di una precedente stesura blasfema che a un certo punto Flaubert ha deciso di sopprimere (cfr. Flaubert, *Oeuvres I*, Bibliothèque de la Pléiade, 1951, pp. 1019-1021). Pertanto noi siamo propensi a interpretare l'immagine finale del Cristo come la chiusura dal *black-out* della santità di Antoine che fa da lontano *pendant* all'aggettivo *saint* iniziale.

indicativo di perfezione in un sistema decimale quale il nostro e così denso di riscontri biblici che i contenuti della *Tentation* possono avallare. Di nuovo la discrepanza formale convalida il sospetto di una preferenza flaubertiana per i modi della confusione, nei riguardi dei quali il lettore, ben in anticipo sulle opere che a partire dai nostri anni Sessanta gli proporrà il *Nouveau Roman*, dovrà farsi attivo e compartecipe.

Un altro momento di disorientamento è l'alternanza fra azione e narrazione che, ricalcando Goethe esteriormente prima ancora che a livello contenutistico<sup>9</sup>, testimonia del progetto primitivo di Flaubert di sviluppare il tema della tentazione in forma drammatica<sup>10</sup>. L'azione è costruita con l'uso delle più classiche forme di linguaggio teatrale quali le indicazioni spazio-temporali<sup>11</sup>, il nome del parlante centrato nel foglio, la descrizione del suo atteggiamento<sup>12</sup>, e l'*a parté*<sup>13</sup>. L'avvicinamento al genere drammatico è sensibile anche quando si instauri un parallelo tra la suddivisione

<sup>9</sup> Sulla intensità della vicinanza spirituale di Flaubert al Faust, molto indaga Dumesnil ripercorrendo quella che acutamente chiama una *imprégnation* del grande tedesco in opere quali *Rêve d'Enfer* (1834), *La danse des Morts* (1838) e infine *Smarh* (1839) (cfr. R. Dumesnil, *La vocation de Gustave Flaubert*, Paris, Gallimard, 1961, pp. 248-258).

<sup>10</sup> Cfr. lettera a Le Poittevin del 13 maggio 1845: « J'ai vu un tableau... qui m'a fait penser à arranger pour le théâtre *La tentation de Saint Antoine* (in *Corr. cit.*, p. 230).

<sup>11</sup> C'est dans la Thébaidé, au haut d'une montagne, sur une plate-forme arrondie en demi-lune, et qu'enferment de grosses pierres. (p. 31)

Le ciel commence à blanchir. (p. 229)

Le jour enfin paraît; (p. 252)

<sup>21</sup> Il s'assoit et se croise les bras. (p. 41)

Il s'applique un cinglon vigoureux... recommence... s'arrête... se flagelle avec furie. (p. 61)

UN HOMME sans barbe et d'apparence austère: (p. 91)

Elle aboie... Il grogne. (p. 242)

Antoine la regarde s'enfuir. (p. 249)

ANTOINE délirant: (p. 251).

<sup>13</sup> ANTOINE

à part:

Serait-ce possible?... (p. 75).

della *Tentation* nelle sette parti suddette e quella in cinque atti delle *pièces* classiche dove il terzo atto rappresenta il vertice dell'azione. È ciò che in questo testo rappresenta la quarta sezione che non è solo la più lunga e complessa ma il luogo in cui si dibattono i problemi religiosi più importanti<sup>14</sup>. Inoltre Flaubert mutua dalla forma drammatica la tecnica dell'anticipo. L'esame di uno di essi appare in particolare suggestivo perché il suo lontano compimento si accosta ad altri studi di appassionati della *Tentation*<sup>15</sup>: se nel corso della disputa tra le *Sphinx* e la *Chimère* (p. 241) quest'ultima invoca quello col nome di *Inconnu*, il lettore può ricordare che, immediatamente a ridosso della IV parte (di cui facevamo notare il carattere verticistico), Hilarion aveva proposto al protagonista di svelargli proprio l'*Inconnu* (p. 85): l'iniziale maiuscola ripetuta permette di ipotizzare che si tratti in entrambi i casi della stessa simbologia prima accennata e poi ripresa.

D'altronde Flaubert appare pronto ad incidere in maniera personalissima non solo sulla codificazione dei generi letterari e sui valori lessicali e semantici ma anche sul mezzo stesso attraverso cui lo scrittore invia il messaggio, la stampa, giacché egli usa in maniera anomala i caratteri tipografici e gli spazi e ciò gli fornisce la possibilità di *bouleverser* la scrittura, attraverso fasce di accostamento e distanze visive d'urto che influenzano in vari modi la comprensione dei valori e del senso<sup>16</sup>. Per l'esame dei caratteri di stampa la continuità nell'uso di un certo tipo può

<sup>14</sup> Per contrasto è interessante rilevare come *Le candidat*, il dramma da cui Flaubert più si aspettava a livello di riconoscimento di pubblico e di critica, è suddiviso in quattro atti, quasi a proseguire la miscellanea dei generi e a testimoniare all'interno la sua opposizione alla tradizione letteraria.

<sup>15</sup> Cfr. S. Cigada, *L'Egitto di Maxime du Camp et « La tentation de Saint Antoine »*, in « Studi Francesi », n. 7, 1959, pp. 94-100.

<sup>16</sup> Si tratta qui di una forma minima e embrionale di quel rapporto di maggioranza-minoranza tra il messaggio linguistico e quello iconico che nei modi affascinanti suoi propri imposta il Pozzi all'inizio della sua analisi sulla poesia visiva dicendo: « ... la comunicazione figurale si aggiunge al messaggio linguistico che resta, nelle intenzioni di chi lo produce, l'elemento principale; vi si aggiunge dico, non vi si giustappone o contrappone, perché deve incarnarsi in esso realizzando un'unione quasi ipostatica... » (cfr. G. Pozzi, *La parola dipinta*, Adelphi Edizioni, 1981, p. 15).

essere il crinale per distinguere due gruppi, uno comprendente le parti del testo scritto in corpo grande, corpo piccolo, corsivo; l'altro che presenta l'uso (o il non-uso) della iniziale maiuscola, e i gruppi di parole in stampatello. Il carattere tipografico grande è quello della parte 'attiva' del testo, quella che vuol sembrare 'detta' dai personaggi, ed è di gran lunga il più usato perché serve per i dialoghi, per i monologhi, per i ricordi. Il carattere piccolo è finalizzato alle descrizioni di luoghi, tempi, personaggi. Con esso si inizia la lettura,

C'est dans la Thébaïde... (p. 31)

e la si conclude,

Antoine fait le signe de la croix et se remet en prières. (p. 252).

Intanto, nel corso dell'opera, questo carattere è servito per descrivere l'aspetto che presenta e le azioni che compie l'« attore »,

(Saint Antoine) qui a une longue barbe... pousse un grand soupir...  
marche dans l'enceinte des roches... (p. 32);

la natura,

Le ciel est rouge, la terre complètement noire. (p. 35)

gli odori,

Il lui donne ses mains à flairer. Elles sentent le cadavre. (p. 135).

Esso è usato inoltre per le visioni in movimento,

Et, tout à coup, passent au milieu de l'air, d'abord une flaque d'eau, ensuite une prostituée, le coin d'un temple, une figure de soldat, un char avec deux chevaux blancs, qui se cabrent. (p. 45)

o per le grandi allucinazioni,

Il se croit à Alexandrie... (p. 54)

Tutte queste possibilità, livellate nella stessa forma di scrittura, sono da essa stessa implicitamente presentate come di uguale peso, il che può essere fonte di equivoco come accade nella conclusione dell'esempio or ora citato dove Antoine, passato attraverso una serie di allucinazioni,

...devient Nabuchodonosor. (p. 60),

quindi, evidentemente, è ancora in preda a uno stato patologico; ma subito dopo l'autore precisa che

Il s'élance dans sa cabane... (ivi)

cioè continua in maniera formalmente analoga, mentre il personaggio ha realizzato un comportamento volontario e non è più in preda al turbamento mentale.

Il corsivo è usato in maniera contenuta. Lo si trova infatti solo nella I parte dove Antoine cita la Bibbia per cinque volte a brevi intervalli (p. 38-40); dopo pochissimo, il corsivo è ripreso, come nota finale di canzone, per il pronome *Il* (p. 41) riferito al diavolo: anche esso quindi appare finalizzato alla commistione.

Circa le maiuscole sono evidenti: 1) l'uso iniziale con funzione provocatoria: — « Tous les Péchés Capitaux sont venus » (p. 75) —, mentre troveremo:

...pour imiter la pureté du paradis; (p. 99)

e, 2) lo stampatello che, sempre usato per il nome del parlante, è qua e là ripreso per eventuali parole che si staccano con violenza dal contesto:

...et dans leurs sonorités confuses, il distingue DES VOIX comme si l'air parlait. (p. 44),

Au milieu du péristyle, sur un trône, JUPITER... tient la victoire d'une main... JUNON, auprès de lui, roule ses gros yeux... MINERVE... s'appuie contre sa lance. (p. 193).

Per quanto riguarda le spaziature diverse, il lettore si abitua presto alla separazione con doppia interlinea tra testo in corpo piccolo e testo in corpo grande; pertanto una eccezione diventa significativa: la doppia interlinea all'interno di una parte scritta in corpo piccolo rende visivamente quello che le parole stesse contengono, com'è il caso dello scorrere del tempo:

Un temps inappréciable s'écoule.

Puis, la vouûte d'une prison l'environne. (p. 118)

Un caso particolare è poi rappresentato dall'ingresso della REINE DE SABA, immagine sontuosa della lussuria che si auto-definisce non una donna ma « un monde » (p. 69): per lei e per quello che rappresenta, Flaubert fa convergere vari artifici della tecnica tipografica: la doppia spaziatura prima e dopo il suo nome e questo stesso di un corpo doppio rispetto alla norma (p. 62).

Altro segno formale particolarissimo è la coordinazione per asindeto e per congiunzione, usata non in fasi alternative ma contemporaneamente. Questa rivoluzione grammaticale, che nella *Tentation* non ha soltanto il valore rilevato da Proust per l'insieme dell'opera flaubertiana<sup>17</sup>, costituisce a nostro avviso il punto di riferimento retorico delle antitesi interne del testo che, mentre viene parcellizzato in una serie di quadri e di momenti, appare nella sostanza portatore di un senso unico che potremmo cominciare a intravedere come illustrazione della natura umana. I casi in cui nella *Tentation* la congiunzione *et* rompe con la tradizione sono molteplici. Essa segue il punto esclamativo e il punto fermo, la virgola e il punto e virgola, il *tiret*: « ... Il me racontait son voyage à Rome... mille choses encore!... et je n'ai pas voulu partir avec lui! » (p. 35);

« Et tout de suite, il entend chuchoter: 'Pauvre Antoine!' ».  
(p. 44);

<sup>17</sup> « La conjonction *et* n'a nullement dans Flaubert l'objet que la grammaire lui assigne. Elle marque une pause dans une mesure rythmique et divise un tableau » (Cfr. M. Proust, *Contre Sainte-Beuve*, Bibliothèque de la Pléiade, 1971, p. 591).

« ... je descendais vers le fleuve chercher de l'eau, et je remontais par le sentier rude... » (p. 32); « Je me suis réfugié à Colzim; et ma pénitence fut si haute que... » (p. 34); « J'ai repoussé le monstrueux anachorète..., le centaure qui tâchait de me prendre sur sa croupe, — et cet enfant noir... » (p. 41). Infine la ripetizione crea un effetto di cascata incalzante e ossessiva come qui:

(Antoine) a reconnu Tertullien, et s'élança pour le rejoindre...

Tous ont fui; et Antoine voit, à la place de Tertullien, une femme...

Puis, ils se trouvent l'un près de l'autre, loin de la foule; — et un silence... s'est fait, ... (p. 101).

In una prima conclusione possiamo ipotizzare nel Flaubert della *Tentation* una volontà di risolvere in modo nuovo i problemi letterari dati per scontati, incanalando il suo messaggio per le vie del disordine, momento particolare della distanza fra il mondo reale dell'autore e quello fantastico dell'opera.

Lo stesso spirito anima i contenuti<sup>18</sup> non tanto per i « clichés » flaubertiani di *femme fatale*, *exotisme* e *mysticisme*<sup>19</sup> ma piuttosto per la presenza costante e diversificata del bestiario. Gli animali, già presenti nelle opere 'medioevali' o 'classiche' di Flaubert da *Saint Julien*<sup>20</sup> a *Salammbô*<sup>21</sup>, vengono qui variamente

<sup>18</sup> D'altronde la confusione come chiave di lettura del testo è riscontrabile anche nei particolari della descrizione. Penso qui ad Alessandria:

Des pylones égyptiens dominant des temples grecs. (p. 54-55).

<sup>19</sup> Già abbondantemente studiati, più o meno bene (cfr. « Revue d'histoire littéraire de la France », 1980, n. 3, p. 490 e segg.).

<sup>20</sup> Cfr. M. Liborio, « *Saint Julien c'est moi* »: il testamento di un 'romantico', in « Studi di Letteratura e Filologia in ricordo di Cesare Angelini », Pavia, s.d., in particolare le note 1 e 6.

<sup>21</sup> « C'était un lion attaché à une croix par les quatre membres comme un criminel. Son museau énorme lui retombait sur la poitrine, et ses deux pattes antérieures, disparaissant à demi sous l'abondance de sa crinière, étaient largement écartées comme les deux ailes d'un oiseau. Ses côtes, une à une, saillaient sous sa peau tendue; ses jambes de derrière, clouées l'une contre l'autre, remontaient un peu; et du sang noir, coulant parmi ses poils, avait amassé des stalactites au bas de sa queue qui pendait toute droite le long de la croix » (cfr. Flaubert, *Oeuvres I cit.*, p. 731). Questa descrizione da *Salammbô* non è solamente struggente ma anche esemplificativa della possibilità permutativa di presenze animali nelle due opere.

manipolati; essi sono talvolta di specie verificabile in natura, talvolta fantastici. Nel primo caso sono ora evocati con la presentazione di qualche elemento costitutivo ora ampiamente descritti: «... j'étais déchiré par des griffes, mordu par des becs, frôlé par des ailes molles» (p. 33) dice Antoine vagamente; altrove invece una descrizione può essere verificabile:

C'était un troupeau de chacals.

Un seul est resté, et qui se tient sur deux pattes, le corps en demi-cercle et la tête oblique, dans une pose pleine de défiance. (p. 37)

o ancora:

Antoine distingue au milieu de la table un sanglier fumant par tous ses pores, les pattes sous le ventre, les yeux à demi clos; (p. 50)

e qui la bestia è diventata commestibile. Per quanto riguarda gli animali favolosi, l'alternativa è tra la citazione (*licornes, dragons, hippocentaures*) (p. 156) e la descrizione. Quest'ultima permette in questo caso di allargare lo iato col mondo extranarrativo in modi variamente organizzati<sup>22</sup>:

LE CATOBLEPAS buffle noir, avec une tête de porc tombant jusqu'à terre, et rattachée à ses épaules par un cou mince, long et flasque comme un boyau vidé.

Il est vautré tout à plat; et ses pieds disparaissent sous l'énorme crinière à poils durs qui lui couvre le visage. (p. 246)

<sup>22</sup> Qui proporrei una precisazione alla teoria di Hamon (cfr. *Semiologia, lessico, leggibilità del testo narrativo*, Parma-Lucca, Pratiche Editrice, 1977, p. 71). Non è sempre vero che «ogni descrizione si presenta come un insieme lessicale metonimicamente omogeneo, e la sua ampiezza dipende dal vocabolario di cui dispone l'autore» perché, nel caso in questione, è piuttosto necessario parlare di vocabolario di cui l'autore vuole disporre *hic et nunc*, secondo i suoi criteri estetici di economia e anche di maggiore o minore apertura (per cui, ad esempio, i Blemmyes, mostri senza testa, possono essere intesi come decapitati ovvero come folli).

ricorda nel 'cou mince, long et flasque' l'immagine dell'invidia del quadro di Bruegel laddove

LE BASILIC grand serpent violet à tête trilobée, avec deux dents, une en haut, une en bas (p. 247)

e

Le GRIFFON lion à bec de vautour avec des ailes blanches, les pattes rouges et le cou bleu (ivi)

rimaneggiano un sostrato tradizionale. Non a caso queste ultime descrizioni sono concentrate in chiusura del testo e frammiste alla presentazione di esseri strani ciascuno per il suo verso, dai Blemmyes che vengono detti

absolument privés de tête. (p. 243)

ma che già storicamente sono attestati come un'antica popolazione della Tebaide, ai leggendari Sciapodi le cui

cuisse levées ressemblant à des troncs d'arbres se multiplient. (p. 244)

di cui parlava anche Plinio, al Sadhuzag col nome composto di radice sanscrita che ha sul capo una foresta

d'où s'échappe une musique ineffablement douce. (p. 245).

Diciamo non a caso perché questa miscellanea conclude l'opera con movimento di scoppio finale come un fuoco d'artificio e prepara per contrasto alla calma dell'ultima frase:

Le jour enfin paraît; ... (p. 252).

(Già precedentemente comunque si erano incontrati degli strani esseri per i quali non viene usata la tecnica descrittiva ma piuttosto un'elencazione con effetto di metamorfosi o di miscellanea: «Entre ces Dieux siègent les Génies des vents, des planètes, des



mois, des jours, cent mille autres! et leurs aspects sont multiples, leurs transformations rapides. En voilà un qui de poisson devient tortue; il prend la hure d'un sanglier, la taille d'un nain; » (p. 168) e ancora: « La tentation du Diable me manquait. Je l'ai appelé. Ses fils sont venus, — hideux, couverts d'écailles, nauséabonds comme des charniers, hurlant, sifflant, beuglant, entrechoquant des armures et des os de morts. Quelques-uns crachent des flammes par les naseaux, quelques-uns font des ténèbres avec leurs ailes, quelques-uns portent des chapelets de doigts coupés, quelques-uns boivent du venin de serpent dans le creux de leurs mains; ils ont des têtes de porc, de rhinocéros ou de crapaud, toutes sortes de figures inspirant le dégoût ou la terreur (p. 172).

Ma al di là dei modi della presentazione, gli animali realizzano uno scopo primario permettendo il passaggio da un piano narrativo a uno diverso: sono tasselli nella costruzione di temi esotici (a livello spaziale o religioso), sostengono immagini letterarie o infine permettono un va e vieni continuo da e verso il soprannaturale. La prima utilizzazione del bestiario permette di creare un piano esotico spazio-temporale:

La nuit est calme; des étoiles nombreuses palpitent; on n'entend que le claquement des tarentules. (p. 38)

ovvero:

... tout à coup, passent des oiseaux formant un bataillon triangulaire, pareil à un morceau de métal, et dont les bords seuls frémissent. (p. 35).

Anche i desideri possono fare leva su un animale, banale se si vuole, ma che qui acquista un valore particolare com'è il caso dell'erotismo dell'eremita che sogna le donne in arrivo a dorso d'asino: « Si... j'allais entendre tinter des clochettes de mulet dans la montagne ». (p. 44) dopo aver detto tra sé: « Qu'ai-je donc?... Je sens mon coeur grossir comme la mer, quand elle se gonfle avant l'orage. » (p. 43) dove il *coeur* è uno splendido eufemismo. Nei casi suddetti gli animali collaborano alla creazione dell'unica distanza tra i due mondi, quello del lettore e quello del testo; tale è anche il caso di altre possibilità che quell'ambiente

offre: « ... le maître... aperçoit... les boeufs qui battent la paille » (p. 37) dal sapore quasi bucolico. Ma gli animali possono invece creare un secondo *écart* che si somma a quello esaminato come accade quando Antoine sfiora il ricordo di alcuni incontri fuggitivi: « Nous revenons ensuite par le port, en coudoyant des hommes de toutes les nations, jusqu'à des Cimmériens, vêtus de peaux d'ours, et des Gymnosophistes du Gange frottés de bouse de vache » (p. 33) in cui gli individui estranei al mondo del racconto sono 'qualificati' da una presenza animale che si somma a quelle abituali dell'eremita. La distanza diventa infine abissale nel cuore delle allucinazioni dove gli animali arrivano fino ad accompagnare lo scorrere di un nuovo tempo interiore:

Le ciel commence à blanchir... Le soleil brille; ...Antoine voit... une forêt de colonnes... Ce sont des troncs d'arbres... Sous les plus bas, se montrent çà et là les cornes d'un bubal, ou les yeux brillants d'une antilope; des perroquets sont juchés, des papillons voltigent, des lézards se traînent, des mouches bourdonnent; ... (p. 125)

quest'alba, dove la natura è tracotante, è uno sprazzo soggettivo nella lunga notte del racconto.

L'esotismo può anche essere di tipo religioso se si spazia dal Vecchio Testamento (« Ses flottes lui [= a Ezéchias] apportaient... des singes... ») (p. 40), ai monaci del deserto, « portant des cilices sous leurs peaux de chèvres » (p. 41) tra cui lo stesso protagonista che, sfiancato dal digiuno, imputa agli animali il furto del pane: « Comment? Les chacals l'auront pris? Ah, malédiction! » (p. 50): anche ora gli animali collaborano a creare distanze più profonde dalla primitiva e sono presenti in qualsivoglia credo mistico. L'eremita vede i Circoncillions

vêtus de peaux de loup, (p. 107)

gli Ebionites che si ricordano del « fils du charpentier » quando « vint trouver le mangeur de sauterelles » (p. 112). Ai

chrétiens condamnés aux bêtes (p. 119)

fa eco Apollonius che venne al mondo « à la voix des cygnes » (p. 139) e a cui gli animali servono di referenza quando riporta le parole del *Roi*: « J'ai sur l'Indus un haras de chameaux blancs » (p. 145). Ancora: Cybèle, Isis, Jupiter e gli dei dell'antica Grecia, *les Menades* e tutti gli altri fino ai Lari domestici, sono contornati da:

un âne, un petit mouton (p. 182), deux lions (p. 183),

*éperviers, ibis, boeufs* (p. 188),

son aigle, un dauphin, des lynx (p. 193), un papillon (p. 194), leurs serpents (p. 202), de peaux de chien (p. 209);

analogamente il ritorno di Antoine dalla sua esperienza allucinata attraverso tutte le religioni è segnato dagli animali: egli rimpiange « le croassement des aigles » (p. 218) come prima aveva mal sopportato di sentirsi imputare di « repousser la caresse d'un chien » (p. 78).

Le immagini letterarie che hanno come punto di partenza o di arrivo elementi del mondo animale possono essere finì a se stesse: per esempio Hilarion viene ricordato come « plus leste qu'un chevreau » (p. 35), i padri conciliari guardano il protagonista « en aboyant comme des hyènes » (p. 43), un libro appare

un arbuste tout couvert d'hirondelles (p. 45);

oppure permettono un trasferimento su piani fantastici, soprannaturali: il Diavolo si presenta come

une chauve-souris gigantesque (p. 49),

il Gymnosophe può dire: « Je reçois la science directement du ciel comme l'oiseau Tchataka qui ne se désaltère que dans les rayons de la pluie » (p. 127): qui è chiaro che i piani che si intersecano rimandano ad altri livelli, alla fantasia, alla magia, alla religione. Spesso gli animali testimoniano situazioni oltre la norma:

Les vins se mettent à couler, les poissons à palpiter... (p. 51),

ovvero circondano individui strani i quali « vivent dans un pays lointain » dove « Des léopards tout à l'entour marchent sur des gazons » (p. 85). Analogamente le esperienze dei martiri cristiani sono circondate da animali con sfumature di « miracolo »: « Néron ordonna de me décapiter; mais ce fut la tête d'une brebis qui tomba par terre » (p. 135), così come

L'archi-galle lève son couteau sur le mouton

ma Antoine grida « N'égorgez pas l'agneau! » (p. 184) e Isis dice: « J'ai vu... le sphinx s'enfuir. Il galopait comme un chacal » (p. 190) dove, con moti da lanterna magica, l'animale reale dà movimento a quello mitico.

Gli animali favolosi presentati sin dall'inizio con funzione di immagine (ricordiamo ancora:

La nappe de byssus, striée comme les bandelettes des sphinx (p. 50))

o meramente citati (come abbiamo esaminato prima) aprono la via all'accettazione da parte del lettore di figurazioni derivate da varie tradizioni: — nessuna meraviglia per

Sabaoth, père du Diable (p. 99)

che ha

le corps d'un homme terminé par une tête d'âne. (ivi)

ovvero per Oannès,

un être singulier, ayant une tête d'homme sur un corps de poisson. (p. 175)

che ricalca il Beroso (p. 23). Questo passaggio attraverso determinate e molteplici tradizioni religiose che sfruttavano la com-

<sup>23</sup> Lo scrittore greco-babilonese Beroso vissuto tra il IV e il III sec. a. C. compilò una storia di Babilonia in lingua greca in tre libri dei quali sono giunti solo frammenti riportati da Giuseppe Flavio e Eusebio che però coincidono con la storia babilonese in caratteri cuneiformi. Ciò si verifica anche per quanto riguarda la parte cosmologica in cui figura il mostro Oannès.

mistione col regno animale permette a Flaubert lo sconfinamento in un mondo mostruoso dove dapprima si usa il termine generico (che può essere caro anche a un Nerval!)<sup>24</sup> e poi si giunge alle

anatomies merveilleuses (p. 248)

con funzione di sarabanda:

Ce sont des têtes d'alligators sur des pieds de chevreuil, des hiboux à queue de serpent, des pourceaux à mufle de tigre, des chèvres à croupe d'âne, des grenouilles velues comme des ours, des caméléons grands comme des hippopotames, des veaux à deux têtes dont l'une pleure et l'autre beugle, des foetus quadruples se tenant par le nombril... (ivi).

Ma intanto si è passati attraverso creazioni meramente flaubertiane come il « tachas, — animal perdu qui se trouve sous la terre » (p. 65) e soprattutto si è rivestita l'upupa, che una certa tradizione accompagnava alla Regina di Saba, di tratti terribili e affascinanti:

Son plumage, de couleur orange, semble composé d'écailles métalliques. Sa petite tête, garnie d'une huppe d'argent, représente un visage humain. Il a quatre ailes, des pattes de vautour, et une immense queue de paon, (p. 68).

Il tentativo di sistemazione del bestiario e la sua classificazione esemplificativa operata con questo *excursus* sono pur sempre limitati: in realtà si può dire che non c'è pagina in cui gli animali non assalgano il lettore stuzzicandone la curiosità o perseguitandolo stranamente, di modo che se per un verso lo strano connubio delle loro parti (ovvero di parti umane con quelle animali) suggerisce l'immagine del *mélange* tra tecniche da romanzo storico

<sup>24</sup> Nella *Tentation* Ormuz racconta: «... son tombeau le représentait égorgeant un monstre » (p. 180). Isis ricorda le « avenues de monstres » (p. 189), Nettuno ha nostalgia dei « monstres qui faisaient peur » (p. 200). In *Aurélia* troviamo: «... tous les monstres changeaient de forme... », « Ce monstre était comme traversé d'un jet de feu... », « La vue des monstres... me fit penser au déluge... » (cfr. Nerval, *Aurélia*, Paris, Delmas, 1950, pp. 97, 106, 131).

e tecniche da romanzo fantastico<sup>25</sup> come si sviluppa nella *Tentation*, per altro verso il fatto stesso di aver incontrato un *cliché* così vasto e differenziato permette di annettergli un ruolo destabilizzante dell'ordine letterario precostituito.

La rivoluzione operata da Flaubert in questo testo su tutto quanto è a disposizione dello scrittore (valori semantici, strutture, generi letterari, composizione tipografica, acquisizioni retoriche, mondo animale) appare finalizzata a incanalare un messaggio artistico in cui l'allucinazione notturna di Antoine non rappresenta la creazione della mente di un uomo solo o di un uomo scelto a caso ma DELL'UOMO in quanto tale. In quest'ottica l'analisi del bestiario che abbiamo operata non è causale poiché un filo diretto lega questo tema alla mente dell'*homo flaubertianus* che nella *Tentation* è presentato come *faber* di mostri i quali sorgono assurdi e confusi qua e là e poi incalzano a testimoniare tutte le angosce. A questi prodotti della mente, con raffinatezza, Flaubert può talvolta aereamente anche accompagnare le produzioni di Crépitus: « Les nourritures solides faisaient les digestions retentissantes. Au soleil de la campagne, les hommes se soulageaient avec lenteur. Ainsi je passais sans scandale, comme les autres besoins de la vie. » (p. 211)<sup>26</sup>.

In questo contesto è chiaro che ci sia spazio perché la Provvidenza venga semplicemente negata, all'uso di Voltaire: « Quel est le but de tout cela? » chiede Antoine, e il *Diable*: « Il n'y a pas de but! Comment Dieu aurait-il un but? » (p. 220-221), mentre non a caso l'unico santo che prende la parola nel corso dell'azione ha lo spirito del Flaubert libero pensatore anticipando, con la

<sup>25</sup> È per l'edizione del 1856 che Flaubert dimostra preoccupazioni circa il piano dell'opera. Secondo Butor a quell'epoca Flaubert sente la necessità di garantire *La Tentation* «non seulement contre le reproche d'in vraisemblance psychologique, mais aussi contre celui d'in vraisemblance historique. Flaubert se met alors à *Salammbô*, se bordant de références pour pouvoir répondre aux attaques qui en effet viendront en foule sur ce point. Quand il reprend *La tentation*, s'il se replonge dans d'immenses lectures, c'est avant tout pour cela... » (cfr. Butor, *Répertoire IV*, Editions de Minuit, 1974, p. 220).

<sup>26</sup> La raffinatezza riguarda i modi mentre i contenuti artistici sono eterni e si ripropongono. Possiamo avvicinare a queste situazioni della *Tentation* gli esempi di arte dissacratoria del nostro Piero Manzoni (1933-1963) che esponeva barattoli sigillati contenenti escrementi come opere d'arte.

sua esclamazione « La matière est éternelle! » (p. 94), il desiderio conclusivo di Antoine, « être la matière! » (p. 252) e avallando l'ipotesi che Flaubert affidi in questi termini la sua personale eternità, la fama, alla materialità del foglio di carta.

D'altronde non soddisfa rinviare l'interpretazione dei vari momenti del testo a una chiave simbolica<sup>27</sup> in un rapporto di uno a uno perché è nel suo insieme che *La Tentation* ricalca la situazione dell'uomo, l'essenziale condizione umana nell'ottica di Flaubert. Opera illustrativa quindi, essa si snoda in *tableaux* come perle di una collana — ognuna perfetta in sé e pur infilata con le altre — per la quale l'estetica a monte trova chiarificazione, come al solito, nella corrispondenza. Se l'autore della frase « Madame Bovary c'est moi »<sup>28</sup> può convincere anche del contrario<sup>29</sup>, altre contraddizioni possono essere indicative: infatti Flaubert può sembrare a un certo punto pervaso da un sottile spirito religioso<sup>30</sup> quando afferma: « ce qui m'attire par dessus tout c'est la religion. Je veux dire toutes les religions pas plus l'une que l'autre... Je n'aime point les philosophes qui n'ont vu là que jonglerie et sottive. J'y découvre moi nécessité et instinct; aussi je respecte le nègre baisant son fétiche autant que le catholique aux pieds du Sacré-Coeur »<sup>31</sup>, laddove dieci anni dopo palesa un atteggiamento ironico e, studiando i *Mémoires ecclésiastiques* di Le Nain de Tillemont, trova che « la vie des pères du désert est chose belle et farce »<sup>32</sup>.

<sup>27</sup> Cfr. Butor, *op. cit.*, p. 234.

<sup>28</sup> Bella l'ironia della Sallenave: « Ne plus oser citer " Mme Bovary c'est moi " mais s'interroger avec prudence sur le thème du trouble de l'identité sexuelle chez l'écrivain » (cfr. *Petit dictionnaire des idées reçues et chic de la critique contemporaine au sujet de Flaubert*, in « Revue des Sciences Humaines », LIII, 181, Jan.-mars 1981).

<sup>29</sup> « Madame Bovary n'a rien de vrai. C'est une histoire totalement inventée » (cfr. Flaubert, *Correspondance*, 4ème série, Paris, Conrad 1927, p. 164).

<sup>30</sup> Non è il caso che governa le ricorrenze, anche lessicali. Pensiamo all'appellativo 'Idiota' del principe Miskin che dà il titolo all'opera di Dostoevski. (quella sì religiosa!) dove lo spirito che anima la narrazione comunica un senso diverso, contrastivo rispetto a Flaubert (e a Sartre).

<sup>31</sup> Cfr. lettera del 30 marzo, 1857 a Mlle Leroyer de Chantepie in *Corr. 4ème Série cit.*, p. 170.

<sup>32</sup> Cfr. lettera del Juin 1869, in *Correspondance*, 6ème série, Paris, Conrad 1930, p. 31.

La genesi dell'edizione finale è pervasa da tutte queste contraddizioni. Ricordiamo che Flaubert confessa: « J'ai repris hier mon Saint Antoine. (...) Il faut s'habituer à ce qui est l'état naturel de l'homme, c'est-à-dire au mal »<sup>33</sup> ribadendo il concetto di pochi giorni prima: « ... Saint Antoine. Comme c'est un sujet extravagant j'espère qu'il me divertira »<sup>34</sup>. Il male in questo contesto appare una sfaccettatura di quel grosso nucleo d'interesse che è per Flaubert la stupidità dell'uomo: prima di *Bouvard et Pécuchet*, prima delle *Idées reçues*, per inciso, nel giugno 1871, egli accenna che il sottotitolo della *Tentation* potrebbe essere 'le comble de l'insanité'<sup>35</sup>. Trattare quindi il tema della stupidità, variante della pazzia, non da 'philosophe' ma da artista. L'*insanité*, disordine mentale, che Flaubert ha scelto di presentare attraverso i modi del disordine formale e contenutistico, ha lo scopo di offendere il destinatario. Il brano che permette di decodificare in tal senso questo testo è la fantasticheria del protagonista nel momento in cui si sdoppia in Nabuchodonosor:

...comme rien n'est plus vil qu'une bête brute, Antoine se met à quatre patte sur la table et beugle comme un taureau (p. 60);

egli sa che

la dégradation de ce qui épouvante les hommes est un outrage fait à leur esprit, une manière encore de les stupéfier... (ivi),

l'oltraggio allo spirito, acme dello stupore artistico, è l'abbruttimento — i problemi del lettore sulla 'santità' del protagonista e sul messaggio dell'opera hanno trovato soluzione. Un'ultima conferma a questa interpretazione ci sembra venire dalla soddisfazione con cui Flaubert scrive alla nipote il 14 settembre 1872: « Ce matin on a fini de copier *Saint Antoine*. La tête des copistes était inimaginable d'ahurissement et de fatigue. Ils ont déclaré

<sup>33</sup> Cfr. *ivi*, p. 151.

<sup>34</sup> Cfr. *ivi*, p. 111.

<sup>35</sup> Cfr. *ivi*, p. 250.

qu'ils en étaient malades et que c'était trop fort pour eux »<sup>36</sup>. Quanta gioia devono avergli dato col loro ingenuo sgomento. Se qualcuno dei suoi mostri gli comunicasse (andandolo a trovare nel 'néant' che non lo spaventava<sup>37</sup>) che anche noi continuiamo a penare sul suo lavoro, come sarebbe contento!

Marina Zito

<sup>36</sup> Cfr. *ivi*, p. 414.

<sup>37</sup> Cfr. lettera del 30 marzo 1857 *cit.*: « L'hypothèse du néant absolu n'a même rien qui me terrifie. Je suis prêt à me jeter dans le grand trou noir avec placidité ».

## LE MOYEN AGE DE HENRI GHEON

Sur les traces du spiritualisme du XIX<sup>e</sup> siècle, un théâtre catholique édifiant renaît avec Claudel qui écrit *Tête d'or* en 1890, et avec Péguy dont la première *Jeanne d'Arc* date de 1897. Ce mouvement s'enrichit des recherches sur le théâtre ancien, sur les œuvres médiévales entre autres<sup>1</sup> et contribue au renouvellement du genre en crise aux abords du XX<sup>e</sup> siècle. Ligné-Poe monte ainsi *L'annonce faite à Marie* en 1912. Jacques Copeau des pièces d'un admirateur de Claudel, Henri Ghéon<sup>2</sup>. Mais ce dernier avoue, du moins jusqu'en 1943, son manque d'intérêt pour le Moyen Age<sup>3</sup>: il a probablement trouvé chez

<sup>1</sup> L'entreprise de N. Evreïnov, « Le théâtre ancien », se spécialise dans les pièces du Moyen Age européen et joue en 1887 *Le miracle de Théophile* et *Le jeu de Robin et Marion*; en Allemagne, les théoriciens se sont livrés à une exploration historique des formes de théâtre dans le théâtre médiéval; voir à ce sujet, Waldemar Georges, *Etudes sur la mise en scène. Le fait théâtral*, in « Crapouillot », 16 mai 1922.

<sup>2</sup> Les œuvres de Henri Ghéon ont été peu étudiées en Italie; les seuls travaux récents sont: L. Castiglione, *Henri Ghéon e la trasparenza della fede*, in « L'osservatore romano », 16 luglio 1964, p. 3; Id., *Un poeta della 'Via Crucis'*, in « L'osservatore romano », 6 aprile 1966, p. 3; G. P. Sozzi, *Il teatro popolare cristiano in Francia: Henri Ghéon*, in « Città di vita », XXIX (1974), p. 107-120; G. Guarda, *L'apostolo del teatro*, in « L'osservatore romano », 17 novembre 1974, p. 3; L. Norci Cagiano, *Henri Ghéon*, in *I Contemporanei. II*, Roma, ed. Lucarini, 1977, p. 477-485; A. Bossut Ticchioni, *Henri Ghéon entre Pirandello et d'Annunzio*, in « Francofonia », 3, autunno 1982, p. 15-22; quelques indications se trouvent dans le volume de C. R. Morteo, *Il teatro popolare in Francia (da Gémier a Vilar)*, Bologna, Cappelli, 1960.

<sup>3</sup> Cf. le témoignage de Henri Brochet: en 1923, à l'époque du *Pendu dépendu*, « je [H. Ghéon] puis l'avouer aujourd'hui, que je n'avais jamais, faute de sympathie, lu de bien près nos vieux auteurs religieux » (in *Henri Ghéon*, Paris, Presses d'Île de France, 1946, p. 84); ce jugement négatif n'a été corrigé qu'en 1943 après la représentation du *Miracle du pain doré* mis en scène par Jacques Copeau.

le grand dramaturge des éléments du théâtre médiéval<sup>4</sup>, tels l'introduction des chants de la liturgie, l'union du réel et du surnaturel, l'enchevêtrement des actions par un décor simultané, le mélange des tons...<sup>5</sup>. Pourtant, deux œuvres dénotent une connaissance approfondie des *Mystères*: *La merveilleuse histoire du jeune Bernard de Menthon* est « réécrite en prose mêlée de vers [...] d'après un mystère du XV<sup>e</sup> siècle »<sup>6</sup> et, dans *Le mystère du roi saint Louis*, « le spectateur [...] reconnaîtra quelques traits pris au vieux mystère de Pierre Gringoire »<sup>7</sup>. Une comparaison entre ces pièces et leur 'original' mettra en valeur les trois strates de l'œuvre ghéonienne: les reprises directes des textes médiévaux, l'influence du 'Moyen Age' de Claudel<sup>8</sup>, les modifications de notre écrivain. Nous nous proposons d'étudier, dans le cadre des techniques claudéliennes — mélange des tons, enchevêtrement des actions — les utilisations et les remaniements de Henri Ghéon du point de vue thématique, stylistique et structural, ce qui nous permettra de préciser le sens que revêt le retour au passé pour un auteur du théâtre catholique populaire.

\* \* \*

<sup>4</sup> Voir à ce propos: R. Lebègue, *Le théâtre moderne à sujet religieux, Éléments médiévaux dans le théâtre de Claudel*, in *Études sur le théâtre français. II*, Paris, Nizet, 1978, p. 222-230. Pour les rapports entre Claudel et Ghéon, voir: J. P. Cap, *Henri Ghéon critique de Paul Claudel*, in « Claudel studies », 1972, vol. 1, n° 1, p. 14-27.

<sup>5</sup> Nous retrouvons ces techniques chez Ghéon dans, par exemple, *Les aventures de Gilles ou le saint malgré lui* (1922), *Les petits clercs de Santarem* (1934), *Le mystère de la messe* (1934), *Le mystère du feu vivant sur les apôtres* (1935), *Le mystère des prodiges de Notre-Dame de Verdun* (représentation en 1937).

<sup>6</sup> H. Ghéon, *La merveilleuse histoire du jeune Bernard de Menthon* (Paris, Blot, 1924, p. 3); les citations se référant à ce volume seront suivies du sigle *MHBM*. Le *Mystère du XV<sup>e</sup> siècle* dont parle notre dramaturge est *Le mystère de S. Bernard de Menthon* (Paris, Librairie Firmin Didot et Cie, 1888) dont nous reprenons l'édition originale; les citations seront suivies du sigle *M*.

<sup>7</sup> H. Ghéon, *Note in Le mystère du roi saint Louis* (Paris, Blot, 1935, p. 9); les citations se référant à ce volume seront suivies du sigle *MRSL*; quant à l'œuvre de Pierre de Gringore, il s'agit de *La vie de Monseigneur Saint-Louis par personnages*, Paris 1877; les pages se référant à la réimpression de ce texte (Genève, Slatkine, 1970) seront précédées du sigle *G*.

<sup>8</sup> Quelques-unes de ces techniques se retrouvent en fait dans le théâtre élisabéthain; voir à ce sujet: M. Lioure, *L'esthétique dramatique de Paul Claudel*, Paris, Colin, 1971; p. 80-93.

Comme dans les *Mystères* du Moyen Age et sur les traces de Claudel, Ghéon a introduit la technique du mélange des tons dans des œuvres qui ne la présentent pas comme celle de Gringore ou peu comme *Le mystère de S. Bernard de Menthon*. Les utilisations et les modifications des passages sérieux, concernant la religion ou l'histoire, ont été faites au niveau thématique et stylistique. Dans *Le mystère du roi saint Louis*, Ghéon ne précise qu'une de ses sources, le livre de Pierre de Gringore qui n'est en réalité qu'un complément à l'*Histoire de saint Louis* de Joinville<sup>9</sup>; au delà des différences entre une représentation théâtrale et une chronique, ces deux textes présentent des divergences du point de vue chronologique: Gringore commence sa *Vie* dès le veuvage de la reine Blanche en 1226, tandis que Joinville approfondit surtout les épisodes auxquels il a participé pendant la première croisade aux côtés de saint Louis en 1248: Ghéon reprend chez Gringore ce qu'il ne trouve pas chez Joinville. Ainsi, la tirade de la reine Blanche à la mort de Louis VIII est-elle écrite sur le modèle proposé par Gringore:

Puisque la Mort, tres aspre et furibonde,  
A mys a mort le plus noble du monde,  
C'est mon mary, Loys, le roi de France,  
Lequel m'aymoit d'une amour tres profonde,  
Pitié me dit qu'en pleurs et larmes fonde.  
Mais Raison veult que prenne pacience;  
Ung filz avons, extrait de sa semence,  
Dont le regime et le gouvernement  
M'en est baillé. La divine clemence  
Me doint grace d'en faire saignement (G., p. 3),

La volonté toute-puissante  
M'a fait veuve avant le temps.  
Il faut que la mère y consente  
Si l'épouse, en moi, se défend  
De survivre au roi le plus sage  
Qui régnât en pays français.  
Il m'a laissé son fils, en gage  
D'un feu qui ne mourra jamais. (MRSL, p. 25-26).

<sup>9</sup> Joinville, *Histoire de saint Louis*, in *Historiens et chroniqueurs du Moyen Age. Robert de Clari, Villehardouin, Joinville, Froissart, Commines* (Paris, Gallimard, 1952, p. 201-366); les pages se référant à ce texte seront précédées du sigle *J*.

Joinville évoque rapidement la charité de saint Louis; Ghéon utilise la scène enrichie de l'épisode du lépreux du texte de Gringore et en paraphrase la réplique finale:

S. Loys: — Remerciez le Roy des Cieulx,  
Mon chier amy, et non pas moy. (*G.*, p. 17)

Le lépreux: — Oui, le petit roi m'a guéri [...]  
Le roi Louis, *le relevant*: — Non, mon ami, ce n'est pas moi. (*MRSL*, p. 42)

Il en est de même pour l'histoire du marchand et de l'aubergiste<sup>10</sup>, et pour celle d'Enguerrand de Coucy<sup>11</sup>. Mais la plupart des emprunts proviennent du texte de Joinville. Ghéon en résume des anecdotes caractérisant les chevaliers<sup>12</sup>, le chroniqueur<sup>13</sup>, ses relations avec le roi, tels l'épisode des palefrois<sup>14</sup>, ou des dialogues entre les personnages:

Dedans ces huit jours vint li legas à moy [Joinville] [...]. Et ceste response [...] li fis-je [...] pour une parole que mes sires de Bollaimmont, mes cousins germains [...] me dist quant je m'en alai outre mer: « Vous en alez outre mer, fist-il; or vous prenés garde au revenir; car nulz chevaliers, ne povres ne riches, ne puet revenir que il ne soit honniz, se il laisse en la main des Sarrazins le peuple menu Notre Seigneur, en laquel compaignie il est alez » (*J.*, p. 293-294),

Sire, dit-il [Joinville] très haut,  
Devant le légat du Saint-Père,  
Qu'il vous souvienne du propos  
De mon cousin de Boulaincourt:  
Vous allez outre-mer,  
Prenez garde au retour.  
Vous risquez fort d'être honni,  
Si vous laissez à l'ennemi  
Un seul chrétien prisonnier,

<sup>10</sup> Cf. les passages insérés à ce sujet chez Gringore (*G.*, p. 188-211) et la scène IX de la quatrième Journée du *Mystère du roi saint Louis* (p. 177-187).

<sup>11</sup> Cf. les passages insérés à ce sujet chez Gringore (p. 219-256) et la scène X de la quatrième Journée du *Mystère du roi saint Louis* (p. 187-190).

<sup>12</sup> Par exemple, le désir des chevaliers de rentrer en France (*J.*, p. 294-298, *MRSL*, p. 148); les rapports entre saint Louis et Charles d'Anjou (*J.*, p. 259, *MRSL*, p. 113).

<sup>13</sup> Par exemple, Joinville regrettant sa famille (*J.*, p. 225-228, *MRSL*, p. 81) ou les conseils de Joinville donnés à saint Louis (*J.*, p. 294-295, *MRSL*, p. 148).

<sup>14</sup> *J.*, p. 347; *MRSL*, p. 172.

De ceux, peuple ou chevalier,  
Que vous avez conduits en guerre.  
Demeurez, menacez, remuez ciel et terre!  
Si vous n'exigez votre dû,  
Aucun ne vous sera rendu. (*MRSL*, p. 148).

Seuls les passages concernant les rapports entre le roi, la reine Blanche et la reine Marguerite ont été amplifiés<sup>15</sup> pour former un second fil principal et présenter un saint Louis partagé entre les exigences du pouvoir et sa vie privée.

Ghéon reprend de Joinville des détails techniques, — des termes militaires comme le 'feu grégeois', les 'Chats-châteaux'<sup>16</sup>, telles les 'bernicles'<sup>17</sup> —, des précisions historiques, — les noms des participants à la croisade:

Après ce que il fu croisiéz, se croisièrent Robers li cuens d'Artois, Alphons cuens de Poitiers, Charles cuens d'Anjou, qui puis fu roys de Cezile, tuit troi frères le roy; et se croisa Hugues duc de Bourgoingne, Guillaumes cuens de Flandres, frères le comte Guion de Flandres, nouvellement mort, li bons Hues cuens de Saint-Pol, mes sires Gauchiers ses niez, qui mout bien se maintint outre mer, et mout eust valu se il eust vescu.  
Si i furent li cuens de la Marche et messires Hugues li Bruns ses fiz, li cuens de Salebruche, messires Gobers d'Apremont ses frères, en cui compaignie, je Jehans, sires de Joinville [...] (*J.*, p. 224-225)

Le roi devant  
Avec Chatillon et Sergines;  
Les trois frères du roi,  
Robert, comte d'Artois,  
Charles d'Anjou,  
Alphonse de Poitiers, [...]  
Le duc de Bourgogne,  
Le comte des Flandres,  
Le comte de Saint-Pol,  
Son neveu Monseigneur Gaucher,  
Le comte de la Marche, revenu de sa perfidie,  
Hugues le Brun son fils,  
Monseigneur Gobert d'Apremont;  
Enfin, le comte de Sarrebrück, cousin du sire de Joinville, (*MRSL*, p. 81-82);

<sup>15</sup> Cf. *Le roi apprend la mort de sa mère; duretés de la reine Blanche pour la reine Marguerite* (*J.*, p. 335-336) dont Ghéon reprend l'épisode de la « viz » cachée (*J.*, p. 336, *MRSL*, p. 53).

<sup>16</sup> *J.*, p. 242, *MRSL*, p. 104.

<sup>17</sup> *J.*, p. 275, *MRSL*, p. 123.

il ajoute à cette liste Sergines auquel le chroniqueur fait allusion dans un épisode de la croisade à propos des chevaliers du roi<sup>18</sup> et cite le même personnage sous deux noms différents: Monseigneur Gaucher n'est autre que Châtillon mort pendant la croisade en 1219; des renseignements à propos du voyage vers la terre sainte ou les difficultés rencontrées par les croisés proviennent de la chronique<sup>19</sup>;

Joinville lui donne aussi des explications sur le comportement du roi, telles les terres qu'il a offertes au roi d'Angleterre:

Seigneur, je suis certain que li devancier au roy d'Angleterre ont perdu tout par droit la conquête que je tieing; et la terre que je li doing, ne li doing-je pas pour chose que je soie tenu à li ne à ses hoirs, mais pour mettre amour entre mes enfans et les siens, qui sont cousin germain. Et me semble que ce que je li doing en emploi-je bien, pour ce que il n'estoit pas mes hom, si en entre en mon houmaïge. (*J.*, p. 353),

Seigneur, je suis certain que les devanciers du roi d'Angleterre ont tout perdu par droit, et la terre que je lui donne, je la lui donne sans y être tenu [...] ce n'était pas mon homme, et il entre dans mon hommage [...] je mets amour entre mes enfants et les siens qui sont cousins germains, (*MRSL*, p. 195),

là où Gringore coupe l'épisode quand le roi d'Angleterre renonce à envahir la France, à la nouvelle du retour du roi. Ghéon cherche chez Joinville des faits, leurs causes et leurs conséquences.

Il ne se limite pourtant pas à étayer les textes du passé, il veut donner un sens à ce matériel en insérant des généralités — le genre théâtral ne lui en permet pas plus — sur les expériences religieuses du Moyen Age, celles de saint François d'Assise et de saint Thomas dont il a retracé la vie quelques années auparavant<sup>20</sup>, ainsi que celle de saint Bernard. Les allusions à saint François sont nombreuses: le dixième pèlerin du *Mystère*, le chrétien qui se sacrifie pour les autres s'appelle

<sup>18</sup> *J.*, p. 238.

<sup>19</sup> *J.*, épisodes insérés dans les pages 218-255, *MRSL*, p. 82-85, 104-110.

<sup>20</sup> H. Ghéon, *La vie profonde de saint François d'Assise* (Paris, 1926). Il a fait partie des membres dirigeants de la revue « Les amis de saint François », association fondée en juin 1934; *Le triomphe de saint Thomas d'Aquin* a été imprimé en 1924 (Saint-Maximin, Var, Editions de la Vie spirituelle).

Bonaventure<sup>21</sup>, du nom du ministre général de l'ordre franciscain en 1257, auteur d'une vie de saint François, la *Legenda major* (1263), un ami de saint Louis<sup>22</sup>. Mais Ghéon a surtout repris des traits mis en valeur pendant le XIX<sup>e</sup> siècle, tel le côté humain du franciscanisme<sup>23</sup>: l'humilité et l'humanité de Bernard de Menthon, le sauveur du Mont-Joux, font partie de l'imitation de la vie du Christ chère aux Franciscains; après avoir capturé Jupiter, il refuse l'admiration des pèlerins:

Deuxième pèlerin: — Comment avez-vous fait?

Bernard: — Oh! c'est bien simple. Il suffisait d'oser les [Jupiter et ses diables] regarder en face en se disant que Dieu est le plus fort [...] je suis un homme tel que vous, mes braves (*MHBM*, p. 216-217).

En ce qui concerne la révolte des émirs contre le soudan, Ghéon choisit les explications de Gringore — ces personnages négatifs agissent par cupidité<sup>24</sup> — et non celles de Joinville qui parle d'un mécanisme d'auto-défense<sup>25</sup>; il rejoint par là l'éloge de la pauvreté des frères mineurs.

Comme Renan, Thode ou Sabatier ont voulu le voir chez saint François, Ghéon présente l'union de la nature et de la religion:

Béni soit Dieu et Notre-Dame!

Mais qui parle au pauvre pêcheur?

La voix répand une fraîcheur

De gazon, de fleurs et de palmes. (*MHBM*, p. 51).

<sup>21</sup> Tous les autres personnages des deux pièces que nous avons analysées ont le même nom que dans les œuvres médiévales. Quelques personnages sont ajoutés, tel Joinville.

<sup>22</sup> Voir à ce sujet: J. G. Bougerol, *Saint Bonaventure et le roi saint Louis*, in *S. Bonaventurae 1274-1974. II. Studia de vita mente fontibus et operibus sancti Bonaventurae*, Grottaferrata, Roma, S. Bonaventurae, 1973, p. 469-493.

<sup>23</sup> Voir à ce sujet: S. da Campagnola, *Le origini francescane come problema storiografico* (Perugia, Pubblicazione degli Istituti di Storia della Facoltà di Lettere e Filosofia, 1979).

<sup>24</sup> « Veut-il [le soudan] mettre en sa bourse

Ses huit mille besans? Rien, rien » (*G.*, p. 147).

<sup>25</sup> « Pour laquel chose nous devons estre certain que, s'il [le soudan] se treuve dedans la forteresse de Damiete, il nous [les émirs] fera prendre et mourir en sa prison [...]. Et pour ce vaut-il mieus, si comme il me semble, que nous le façons occirre avant qu'il nous parte des mains » (*J.*, p. 277).



Le refus de la hiérarchie catholique mis en évidence par les historiens du XIX<sup>e</sup> siècle, en particulier par Paul Sabatier et par ses élèves<sup>26</sup>, est inséré dans *Le mystère du roi saint Louis* quand le roi demande conseil au pape avant de partir pour la première croisade<sup>27</sup>; Joinville n'y fait pas allusion; chez Gringore, le pape ne fait aucune objection:

Le Roy: — Devers vous suys voullu venir  
Pour auchune cause certaine,  
Et ma Chevalerie admaine  
Pour nous transporter oultre mer [...].

Le Pape: — Puis qu'ainsy est que pretendez  
Faire à Dieu service agréable,  
Prince puissant et amyable,  
La croix sur vous je poseray.  
Après aussy je croiseray  
Vostre Chevalerie. (G., p. 107).

Le saint Louis de Ghéon ne respecte pas l'opinion du pape:

Frère prêcheur: — Sa Sainteté les [barons] encourage à se croiser plutôt  
contre l'empereur Frédéric.

Le roi: — Le Pape ne craint rien, Frédéric est mon frère; Jésus crucifié  
dont ils ne sont que les ministres m'attend là-bas. (MRSL, p. 75).

D'autres aspects proviennent directement du texte de Sabatier. Les couples Bernard de Menthon-Marguerite, saint Louis-Marguerite de Provence sont créés selon le modèle saint François-sainte Claire proposé par le pasteur protestant:

Il se rencontre cependant des âmes — [...] — si pures, si peu terrestres,  
qu'elles entrent d'emblée dans le lieu très saint, et une fois qu'elles en sont  
là, la pensée d'une autre union ne serait pas seulement une chute, elle est  
une impossibilité<sup>28</sup>.

<sup>26</sup> P. Sabatier, *Vie de saint François d'Assise*, Paris, Fischbacher, 1894 (7<sup>e</sup> édition), p. 95, cité, entre autres, dans l'*Avertissement* de *La vie profonde de saint François d'Assise*, op. cit., p. 8.

<sup>27</sup> En réalité, Louis IX est le seul roi catholique qui a répondu à l'appel du Concile de Lyon I en 1245 et qui est parti pour la croisade.

<sup>28</sup> P. Sabatier, op. cit., p. 170, ce qui est repris par Ghéon dans *Sainte Claire d'Assise* (Paris, Editions Franciscaines, 1944): « On n'imagine pas Claire sans François, François sans Claire [...] la Providence ainsi se plaît à jalonner les siè-

ce qui est repris dans *La merveilleuse histoire du jeune Bernard de Menthon* par Marguerite:

Serai fidèle à mon époux,  
Bien qu'il soit loin, en quelque cloître;  
Amour en moi ne peut que croître,  
Si ma foi le rapporte à vous. (MHBM, p. 177),

et dans *Le mystère du roi saint Louis*:

Quittez ma main! nous n'avons plus de corps. Détournez vos yeux! nous  
n'avons plus d'yeux. Nous sommes cette chose subtile que Dieu a faite,  
avec deux âmes accordées, pour l'éternité du bonheur et qui déjà monte  
vers lui. (MRSL, p. 60).

Il semblerait que Ghéon se détache du franciscanisme et du texte de Sabatier: tout en ayant eu de nombreux contacts avec cet ordre, le roi saint Louis n'en fait pas partie, ce qui permet à notre dramaturge de présenter d'autres thèmes religieux, tel l'isolement des Bernardites qu'il attribue aussi aux Dominicains et aux Franciscains:

Il faudrait pouvoir s'enfermer dans une cellule sans fenêtres, rien qu'une  
tabatière au plafond ouvrant sur le ciel, au fond d'un monastère de mi-  
neurs, de prêcheurs ou de Bernardites, et de là gouverner son royaume  
par l'oraison; (MRSL, p. 170),

ce à quoi répond un Joinville, porte-parole de la pensée de saint Thomas que Ghéon connaissait grâce à Jacques Maritain<sup>29</sup>:

Si le frère Thomas d'Aquin se trouvait là, il vous répondrait sûrement que  
vous n'êtes pas un Ange, mais un homme, et que la vie sur terre, obsti-  
nément matérielle, exige qu'on y mette la main et non pas seulement l'es-  
prit. Il nous rappellerait que le bon sens existe, et qu'il nous a été donné  
pour que nous nous en servions, Messire. (MRSL, p. 171).

cles de ces couples privilégiés, dégagés des liens de la chair, libres de toute pas-  
sion, uniquement spirituels, mesure extrême de l'amour humain quand l'amour  
divin le transcende » (p. 7).

<sup>29</sup> C'est en fait Jacques Maritain qui a aidé Ghéon à écrire *Le triomphe de saint Thomas d'Aquin* (cf. op. cit., p. 7) et qui a présenté cette œuvre (cf. *Le triomphe de saint Thomas au théâtre*, in *Art et scolastique*, Paris, Desclée de Brouwer, 1965).

Pourtant, à la fin, il reprend non seulement les thèmes franciscains mais une discrimination entre saint François et saint Dominique typique de l'œuvre de Paul Sabatier<sup>30</sup>:

Ah! quêter et chanter comme saint François!... prêcher et militer comme saint Dominique! les deux moitiés du Christ! (MRSL, p. 216).

Dans le domaine du ton sérieux, Ghéon utilise les œuvres médiévales en leur donnant un sens: ce matériel passe par le filtre des interprétations faites à cette époque des expériences religieuses médiévales, en particulier celle de Paul Sabatier sur saint François.

Ce pont entre le Moyen Age et le XX<sup>e</sup> siècle se retrouve au niveau stylistique<sup>31</sup>, comme on nous l'annonce dès le *Prologue de La merveilleuse histoire du jeune Bernard de Menthon*:

vous pourrez courir et bondir [...] du siècle de Bernard au nôtre; [...] quelques anachronismes vous le rappelleront à dessein. (MHBM, p. 12-13);

citons, par exemple, le cas de « souventement » (MHBM, p. 192), de « chétif »,

Le cuer aie douz et piteus aus povres, aus chietis et aus mesaisiés (J., p. 362),

que Ghéon emprunte sans tenir compte de son évolution sémantique:

sois doux aux pauvres et aux chétifs. (MRSL, p. 220),

ou de formes verbales archaïques, telle la conjugaison périphrastique composée du verbe être suivi d'un participe présent:

Rien ne te sera refusant (MHBM, p. 47).

<sup>30</sup> Cf. P. Sabatier, *op. cit.*: « Si François est l'homme de l'inspiration, Dominique est celui de l'obéissance au mot d'ordre » (p. 247).

<sup>31</sup> Nous n'insistons pas sur la modernisation de la langue du Moyen Age: « Et me garde de pechier / Ne flectier » (M., p. 18), devient chez Ghéon « Garde-le bien de pécher / Et d'errer; » (MHBM, p. 76); le terme « flectier » est remplacé par « errer », peut-être selon les renseignements donnés par le *Vocabulaire à la fin du Mystère*: « flectier 374, fléchir, se détourner de la bonne voie » (M., p. 194-195).

Mais les œuvres médiévales donnent surtout à notre dramaturge des modèles de prières en vers tentants pour le poète et le théoricien qu'il a été<sup>32</sup> avant de commencer une carrière théâtrale; il reprend des vers tels quels:

Par la sancte viertu divine,  
Ung seul Dieu, une deïté,  
Troys personnes en magesté,  
Pere et Filz et Saint Esperit,  
Faulx ydole, de Dieu maldist, (M., p. 130)

Par la sainte vertu divine  
Qui est à la fois une et trine,  
Un seul Dieu, une deïté,  
Trois personnes en majesté,  
Et Père et Fils et Saint-Esprit,  
Fausse idole, de Dieu maudit, (MHBM, p. 209),

ou uniquement le dernier mot du vers pour son assonance, telle la combinaison « Jupiter / enfer » si fréquente dans le *Mystère*:

En la Val d'Oste et d'environ,  
Par la mavaise abusion  
De l'ydole de Jupiter  
Ramplu du dyable /de l'enfer/,  
Qui abuse les simples gens. (M., p. 58),

Le diable s'est fait Jupiter,  
Il fut dragon, il fut serpent,  
Qu'il retourne donc en enfer  
Et n'importune plus les gens. (MHBM, p. 49),

ou « mort / confort »:

Navré sumes jusque a la mort,  
Se tu ne nous est en aïe.  
Tu es fontaine de confort  
Et de tout bien, vierge Marie; (M., p. 58),

<sup>32</sup> Cf. *Chants de la vie et de la foi* regroupant des poésies de 1897 à 1934 (Paris, Flammarion, 1936), par exemple. Comme théorie du vers-libre, citons *Le mouvement dans la poésie lyrique. Supplément sur la technique poétique*, in *Nos directions* (Paris, Nouvelle Revue Française, 1911, p. 197-219, 223-239).

Tu es fontaine de confort  
Et de tout bien, très douce mère;  
Ne repousse pas la prière  
D'un clerc aux portes de la mort. (MHBM, p. 48).

Il remodèle aussi ce matériel: la métrique — des octosyllabes, des vers de cinq pieds, des vers de sept pieds entrecoupés de vers de trois pieds — est régularisée, d'où, par exemple, l'adjonction d'interjections monosyllabiques:

Vraye Dieu, soie moy propice! (M., p. 19),

O vrai Dieu, me sois propice, (MHBM, p. 77)<sup>33</sup>,

ou modernisée, même maladroitement, suivant la prononciation de son époque; «pieux», selon le *Larousse* de 1906<sup>34</sup>, se prononçait en deux syllabes: «Doulx et pieulx» (M., p. 19) devient «Tant pieux» (MHBM, p. 77).

D'autres transformations semblent toutefois plus intéressantes: il réécrit des prières du *Mystère* selon les 'canons' de la strophe analytique élaborés dans *Nos directions* en 1911. Il emprunte quelques vers du *Mystère*:

Ha! mon seigneur saint Nycolas,  
Tout au bas  
Je suis las  
Et plent de malencorie:  
Je te prie que ne m'omble pas.  
En mon cas  
Tu feras  
Plus parfaicte et seure aÿe.  
Après, la Vierge Marie,  
Je te prie  
Et supplie  
Que toy soyes au juvas,  
Car ung veu que me marie; (M., p. 34).

<sup>33</sup> La préposition du pronom personnel complément («moy»/«me») semble un anachronisme et, dans ce cas, il s'agirait d'une hypercorrection puisqu'une telle forme est très rare dans la langue médiévale mais Ghéon a plutôt voulu éviter la répétition du phonème *oi*.

<sup>34</sup> Cf. *Nouveau Larousse illustré* sous la direction de Cl. Augé (Paris, Librairie Larousse, 1906, Tome VI, p. 886).

leur rythme (alternance vers long/vers court, l'octosyllabe du *Mystère* devient un vers de sept pieds chez Ghéon), leurs assonances (en *i* et *a*) et construit le reste de la prière sur ce schéma, en formant des strophes, en leur donnant une unité sémantique et à l'ensemble une logique<sup>35</sup>:

1	Oh! Sire Saint Nicolas,	[o, i, e, in, i, o, a]
	Je suis las,	[e, üi, a]
	Et plein de mélancolie;	[é, in, e, é, an, o, i]
	Près de la Vierge Marie,	[è, e, a, ie, e, a, i]
5	Je te prie,	[e, e, i]
	Saint patron, ne m'oublie pas.	[in, a, on, e, u, i, a]
	Comment résoudre mon cas?	[o, en, é, u, e, on, a]
	Le tracas	[e, a, a]
	Me fait tourner à la folie	[e, è, u, é, a, a, o, i]
10	Faut-il que je me marie,	[o, i, e, e, e, a, i]
	Je te prie?	[e, e, i]
	Le veux et ne le veux pas.	[e, e, é, e, e, e, a]
	Toi qui tiras d'embarras	[oi, i, i, a, en, a, a]
	Les trois gars	[é, oi, a]
15	Dont était la chair meurtrie,	[on, é, è, a, è, e, i]
	Fais que sortant du débat,	[è, e, o, an, ü, é, a]
	Sans dégât,	[an, è, a]
	Je mène une sainte vie,	[e, è, ü, e, in, e, i]
	Et si je perds mon amie.	[é, i, e, è, on, a, i]
20	Ne l'oublie,	[e, u, i]
	Mais la retrouve à trépas.	[è, a, e, u, a, é, a]

(MHBM, p. 136-137).

Le motif de la prière est expliqué dans la seconde strophe, d'où un appel aux pouvoirs de saint Nicolas (troisième strophe) pour résoudre le dilemme amour humain/amour divin; une telle cohésion au niveau sémantique est accentuée par des facteurs d'ordre stylistique: en plus de l'alternance vers de sept pieds/vers de trois pieds qui provoque un

<sup>35</sup> Cf. dans *Nos directions*: «Chaque unité expressive de la pensée, chaque unité logique du discours, créera une unité rythmique dans la strophe [...] la strophe naîtra de la strophe précédente, prendra sur elle son point d'appui ou s'en écartera, en antithèse — et j'entends rythmiquement» (Paris, Nouvelle Revue Française, 1911, p. 226).

retour du rythme à chaque strophe<sup>36</sup>, Ghéon utilise le fameux rappel de sons cher aux vers-libristes<sup>37</sup>, qui s'étend dans ce passage non seulement d'un vers à l'autre mais à toute la strophe et d'une strophe à l'autre: comme nous l'indiquent les soulignements et les voyelles mises entre parenthèses à côté des vers, les *i* et les *a* dominant et concourent à l'unité de la prière; la diversité provient des variantes de ces deux voyelles grâce à la nasalisation (*i* passe à *in*, *a* passe à *an*), ou à la diphtongaison (*i* passe à *üi*, *iè*, *a* passe à *oi*), ou par la présence ou l'absence d'accent sur la syllabe comprenant ces voyelles (par exemple, la différence entre le *a* de « patron » et celui de « pas » du vers 6).

Dans *Le mystère du roi saint Louis*, écrit quelques années après *La merveilleuse histoire du jeune Bernard de Menthon*, Ghéon transforme des passages de Joinville selon la technique du verset claudélien conçu comme un « tout compact »<sup>38</sup>, indépendant par rapport aux autres; son unité est renforcée par les mêmes éléments que ceux de la strophe analytique: le rappel des sons et le rythme; prenons un exemple dans la rencontre entre l'armée de saint Louis et celle du soudan:

Le jeudi après la Penthecouste, ariva li roys devant Damiete, et trouvames là tout la povoir dou soudanc sur la rive de la mer, mout beles gens à regarder; car li soudans porte les armes d'or, là où li solaus feroit, qui fesoit ses armes resplendir. La noise que il menoient de leur nacaires et de leur cors sarrazinois, estoit espoventable à escouter... Lors nous esmeumes pour aler à terre, et venimes par delez la barge de cantiers de la grant nef le roy, là où li roys estoit. Et sa gent me commencièrent à escrier [...] que je arivasse à l'ensaigne Saint-Denis qui en aloit en un autre vaissel devant le roy. (*J.*, p. 233-234),

1 En vain, / pour nos péchés, / un vent / contrai/re égara / quelques /  
nefs. /

<sup>36</sup> D'où de nombreuses régularisations dans la métrique, par exemple: « Ha! mon seigneur saint Nycolas » (*M.*, p. 34) devient « Oh! Sire Saint Nicolas » (*MHBM*, p. 136), où la transformation de « mon seigneur » en « sire » permet de former un vers de sept pieds et d'ajouter une assonance en *i*.

<sup>37</sup> Cf., « ce ne sera plus de façon symétrique, uniforme comme autrefois, mais suivant les mille ressources du clavier infini des assonances et des rimes: vagues ici, précises là, sourdes, éclatantes, lointaines, proches, sans dépasser pourtant la limite d'écart où l'écho cesse d'être perçu », in *Nos directions*, *op. cit.*, p. 227.

<sup>38</sup> Cf., « On sait comment Claudel a conçu le verset: comme un tout compact, contenu et clos [...]. Etant plus qu'un vers: une strophe, il n'influence presque pas ses voisins », in H. Ghéon, *La poésie*, « Nouvelle Revue Française », 9, 1er juin 1913, p. 1003.

- 2 Un chaud / matin / de juin, / après / une nuit / de gar/de aux chan-  
delles, /
- 3 fa/ce à l'armée / du Soudan / sur le bord, /
- 4 tout écussonnée / d'or, / jouant / du cor / et des timbales, /
- 5 le roi / descendit / dans sa bar/ge plate, /
- 6 devant / lui / l'ima/ge de la vraie / croix. /
- 7 Une au/tre bar/ge allait / devant: / Monseigneur / saint-Denis / sur  
son oriflamme; /
- 8 les galè/res suivaient, / portant / chevaliers / et chevaux. /
- 9 — Le riva/ge approchant, / on ne se connut / plus. / (*MRS*L, p. 83-84)<sup>39</sup>.

Ghéon transforme quelques éléments de Joinville. « le jeudi après la Penthecouste » devient « un chaud matin de juin », « li soudans porte les armes d'or » est rendu par « tout écussonnée d'or »; il reprend certaines caractéristiques des deux armées: la position de la barge de Monseigneur saint Denis, son oriflamme et le côté bruyant des païens. Le rythme et les sons sont modifiés pour distinguer le calme souverain des croisés par rapport à l'agitation des ennemis<sup>40</sup>: les consonnes continues (*ch*, *j*, *s*), les nasales, la lenteur du rythme causée par la quantité de mesures par rapport au nombre de syllabes (dans le deuxième vers, sept mesures pour seize pieds), les assonances en *in* (« matin », « juin ») dans les syllabes accentuées donnent une impression de paix; dans les vers consacrés à l'armée du soudan, les voyelles éclatantes (*o*, *a*, *an*), les consonnes momentanées (*t*, *d*, *k*), la rapidité du rythme (dans le quatrième vers, cinq mesures pour quatorze pieds) accentuent le bruit des instruments de musique et le tumulte des païens. Les autres versets ont peu de rapports entre eux: du point de vue stylistique, ils présentent des rythmes et des rappels de sons différents<sup>41</sup>.

<sup>39</sup> Les barres indiquent les mesures dues aux accents.

<sup>40</sup> Nous reprenons les études de l'époque de H. Ghéon; voir à ce sujet le *Vers français* de Maurice Grammont (Paris, 1904).

<sup>41</sup> Cf. le verset précédent:

« Or, au Dimanche de la Trinité,  
comme le souffle même de la troisième personne de Dieu  
par lequel elle unit les deux autres et s'unit à elles,  
le vent de la croisade se leva, fit bouger les fils,  
gonfla les focs, les brigantines et les tentes  
sous lesquelles on disait la messe pour la conversion des Turcs,  
et toute la flotte piqua, les mâts en croix, vers la terre infidèle ».  
(*MRS*L, p. 83).

Les passages chrétiens ou historiques des œuvres médiévales sont renouvelés grâce aux 'canons' du vers-libre, d'autres sont recréés sur le modèle des versets claudéliens; au niveau de la technique, Ghéon a fait le pont entre le Moyen Age et le XX<sup>e</sup> siècle; il repropose ainsi la question du théâtre de poésie sans tomber dans ses écueils, en limitant ces passages peu destinés à la scène.

De tels moments — ton sérieux, thèmes chrétiens ou historiques — alternent avec des épisodes comiques obtenus en général à partir des textes médiévaux, telle la situation suivante: dans le *Mystère*, les diables comptent les pèlerins pour ne tuer que le dixième, la « dîme » de Jupiter:

— Et ung et II,  
Et III, IV, V, VI, VII, VIII et IX.  
Frapons dedens! (M., p. 44);

Ghéon ajoute un parallélisme: le compte des pèlerins avant de s'élancer sur le plateau,

Premier pèlerin, *comptant*: — Une, deux, trois... [...]  
Agrapart: — Un... deux... trois... quatre... cinq... six... sept... huit... neuf...  
(Fort.) Sus au dixième! (MHBM, p. 31);

cette source de comique est accentuée par un renversement dans l'échelle des valeurs: le contraste entre l'état de pèlerins et leur fonction momentanée de coureurs à pied, la victoire des 'méchants' sur les pèlerins qui deviennent des pantins dans les mains des diables.

Il en est de même dans *Le mystère du roi saint Louis* pour la scène entre le voyageur et l'aubergiste. Chez Gringore, nous assistons d'abord au dépôt que le voyageur fait dans les caisses de l'aubergiste, à un monologue où ce dernier dévoile ses intentions: voler le voyageur, au retour de ce marchand et à sa requête, à sa plainte devant Etienne Boileau; le Héraut va chercher l'aubergiste qui se présente devant le prévôt; ce dernier lui tend une trappe et annonce son jugement; l'aubergiste est pendu<sup>42</sup>. Ghéon transforme ce long passage en une scène comique; il ne nous fait pas assister au vol *in acto*, ce qui lui permet de provoquer

<sup>42</sup> Cf., G., p. 188-190, 196-198, 202, 206-211, 214-217.

deux renversements de situation: Etienne Boileau, nommé prévôt pour son honnêteté, serait-il un juge corrompu?

E. Boileau: — [...] Il faudrait pourtant en finir.  
L'hôtelier: — Et comment donc?  
E. Boileau: — Un petit sacrifice... si vous y consentiez... (Un temps.)  
L'hôtelier: — Combien pour en finir?  
E. Boileau: — Le quart de la somme peut-être... cinq écus.  
L'hôtelier: — C'est beaucoup.  
E. Boileau: — Il vous en reste quinze. (Un temps.)  
L'hôtelier: — Eh! soit... je vous les baille. (Il se fouille et les glisse dans la main du prévôt.) Mais ni vu, ni connu. (MRSL, p. 183-184);

le deuxième rétablit la situation: le trompeur, l'aubergiste, est trompé.

Une telle recherche du comique se situe au niveau des personnages non destinés à la chrétienté<sup>43</sup> qui deviennent des 'types' comparables à ceux de la 'Commedia dell'arte'<sup>44</sup>. Ainsi, Ghéon prépose-t-il l'entrée en scène d'un personnage pour exploiter ses réactions. Dans le *Mystère*, la future belle-mère, la Dame de Miolans, n'arrive qu'après la colère et le défi de son mari devant la nouvelle de la fuite de Bernard, elle se limite à prononcer ces quelques mots:

Lasse moy! quel soulas et joye  
Devons avoir! /H/a! Marguerite!  
Cy a nouvelle biem petite:  
Ton mary. s'en est /en/fuÿ! (M., p. 96);

dans le texte de Ghéon, elle apparaît dès l'annonce de la fuite de Bernard, aux côtés d'un mari faible, ce qui facilite la transformation du personnage terne du *Mystère* en 'type'<sup>45</sup>, la belle-mère autoritaire au respect schématique envers les us et coutumes:

La dame de Miolans: — Il nous suffit qu'il y ait fuite. Ah! on nous fuit, on nous fuit... on méprise notre sang et notre alliance [...] Seigneur de Miolans, vous savez comme moi ce qu'il vous reste à faire.

<sup>43</sup> Au lieu de faire des saints des héros en contraste avec l'humanité courante, Ghéon a préféré, dans un but apologétique, humaniser les personnages destinés à la chrétienté et se moquer des autres.

<sup>44</sup> Voir l'influence de la « Commedia dell'arte » en France vers 1920 dans le volume de G. Attinger, *L'esprit de la Commedia dell'arte dans le théâtre français* (Genève, Slatkine Reprints, 1969).

<sup>45</sup> En fait, les personnages des *Mystères* médiévaux sont en général liés à la structure de l'œuvre et n'ont pas de vie au théâtre.

Le seigneur de Miolans: — Et quoi, ma bonne?  
 La dame de Miolans: — Vous battre. Provoquer Richard de Menthon.  
 Le sang seul lavera. (MHBM, p. 172),

le comique étant accentué par la parodie du langage masculin d'une noblesse héroïque.

L'allongement et la multiplication de scènes similaires provoquent de mêmes résultats. Dans le *Mystère de S. Bernard de Menthon*, le père du saint est un homme du monde qui n'arrive plus à se dominer qu'une seule fois, à l'annonce de la fuite de son fils:

Ha! Nostre Dame!  
 A toy je rem [le] corps et [l']ame.  
 Hélas! hélas! hélas! hélas! (M., p. 89);

cette perte passagère du contrôle de soi devient une constante chez le Richard de Menthon de Ghéon: dès que le personnage apparaît, il se trouve devant des obstacles — les titubations de son fils devant le projet de mariage, les reproches de Maître Germain... —, s'en prend à sa famille et à l'ensemble de ses serviteurs, d'où l'impossibilité d'écouter les autres, ce qui provoque des méprises: quand Maître Germain essaie de lui annoncer la fuite de Bernard à la veille des noces, Richard de Menthon, convaincu de son autorité de 'pater familias', ne fait que l'interrompre:

Maître Germain: — Bonjour, Seigneur. Qu'est cela?  
 Menthon: — Chut! l'aubade!  
 Maître Germain: — Mon élève...  
 Richard de Menthon, *achevant*: — ... Est encore au lit. [...]  
 Maître Germain, *géné*: — Hem! hem!...  
 Richard de Menthon: — Chut! (MHBM, p. 151-152),

d'où une forme de comique qui se prolonge jusqu'au moment où cet autoritaire s'aperçoit qu'il a perdu son autorité.

Il en est de même pour Jupiter, le double de Richard de Menthon, mais les techniques utilisées par Ghéon sont différentes: les deux scènes du *Mystère* où il réclame la 'dîme' à ses diables sont concentrées dès le début de la pièce (MHBM, p. 15-24); le comique provient de l'opposition entre la grandeur et la décadence du maître des dieux, d'où un contraste entre le contenu — Jupiter ayant les tourments des

clochards — et les moyens stylistiques du passage — il a, malgré ses déboires, conservé des tournures royales: il se nomme à la troisième personne —:

— Holà! holà! holà! J'ai faim. — Je maigris; je tombe en faiblesse. — Agrapart! Astaroth! Brunet! Belliard! par l'Olympe! — Suis-je le maître ou non? Savez-vous que le maître a faim? Savez-vous que le maître attend? (MHBM, p. 15).

D'autres moments comiques ne dérivent pas des textes médiévaux mais sont directement créés par Ghéon, telle l'insertion de personnages épisodiques-clichés, comme le frère-portier du couvent d'Aoste, peu chrétien et bourru par tradition, qui, à l'annonce de la mort d'un pèlerin au passage du Mont-Joux, décline toute responsabilité:

Oh! l'endroit dépend de Sion. — Ce n'est pas sur notre paroisse  
 (MHBM, p. 43),

telles les caricatures du fou:

Le jeune demoiselle manque pâmer et elle murmure comme en expirant: 'J'obéirai'. On la ranime, on lui sèche les yeux et voici nos deux fiancés face à face. (MHBM, p. 86-87).

D'autres inventions se situent au niveau stylistique, tels des jeux de mots par synecdoque:

Bernard: — Satan, sortez donc de ce marbre [...]  
 Jupiter Statue: — Le marbre est trop dur. (MHBM, p. 213),

provoquant un contraste entre le sérieux de la requête du saint et la boutade de Jupiter. Des anachronismes à valeur parodique sont dus à l'insertion d'expressions imagées typiquement médiévales dans un contexte moderne: la scène des fiançailles jouée par le fou met en scène un futur beau-père qui « rougit jusqu'au noir et... [dont la] barbe paraît plus blanche » (MHBM, p. 86); d'autres sont causés par la reprise de constructions syntaxiques médiévales, telle « la jeune demoiselle manque pâmer » (MHBM, p. 86) de la caricature du fou.

Tout comme pour les passages sérieux, Ghéon a fait un pont entre le Moyen Age et le XX<sup>e</sup> siècle en accentuant les moments comiques

selon des techniques traditionnelles ou remises en honneur à son époque tels les procédés de la *Commedia dell'arte*; il a essayé de retrouver l'idéal de communion théâtrale, d'où ce mélange des tons pour plaire à tous.

\* \* \*

Ce mélange des tons va de pair avec l'enchevêtrement des actions, — exploité aussi par Claudel —; il en découle des problèmes de liaisons, comme le note Henri Ghéon dans son *Art du théâtre*, à propos des pièces du Moyen Age:

Nous n'avons pas affaire à une œuvre réglée, construite, mais à une succession de tableaux souvent disparates, plus ou moins habilement reliés entre eux [...] sans crise et résolution de la crise <sup>46</sup>.

Les décors font partie des éléments unificateurs. Ghéon réduit les innombrables lieux du *Mystère* <sup>47</sup> à quatre — le Mont-Joux, la cour du château de Menthon, le porche du couvent d'Aoste, la route — expliqués par le fou dans son *Prologue*, vu la simplicité des décors à l'époque des 'Trétaux nus':

A ma droite — [...] — le grand Saint-Bernard en personne, en ce temps-là, Mont-Joux [...] A ma gauche — [...] — la cour intérieure du château de Menthon, avec la chambre de Bernard et les barreaux de sa fenêtre [...] Derrière moi et devant vous — [...] Le porche du couvent des chanoines d'Aoste [...] Le reste? eh bien, le reste... c'est à vous de l'imaginer (*MHBM*, p. 11-12);

dans ce cas, la route est un facteur d'union permettant de rejoindre les divers lieux.

Pour *Le mystère du roi saint Louis*, Ghéon reprend le cadre proposé par Pierre de Gringore <sup>48</sup>: une chapelle qui, par manque de précisions sert de fond à tous les tableaux; la grande unité qu'est la scène

<sup>46</sup> H. Ghéon, *L'art du théâtre*, Montréal, 1944, p. 59-60.

<sup>47</sup> *Le mystère de S. Bernard de Menthon* requiert vingt-quatre lieux.

<sup>48</sup> Selon A. de Montaiglon, la *Vie de saint Louis par personnages* de Pierre de Gringore a probablement été représentée dans la Chapelle de la rue Galande (*Préface*, in *G.*, p. XIX).

théâtrale lui offre la possibilité de présenter une double action, les bavardages du monde païen à gauche et du monde chrétien à droite reliés par une confrontation finale, une querelle entre les femmes du Harem et la cour de la reine Marguerite <sup>49</sup>.

Le remaniement de la structure des pièces permet aussi d'intensifier la logique des pièces. L'auteur du *Mystère de S. Bernard de Menthon* saute d'un sujet à l'autre, du problème causé par Jupiter au Mont-Joux à celui du futur mariage de Bernard: il commence par ce dernier suivi brusquement par celui des pèlerins en proie à Jupiter <sup>50</sup>. Ghéon en inverse l'ordre <sup>51</sup>, non seulement pour retenir l'attention des spectateurs par une scène rapide après le long monologue du fou, mais pour une question de logique: le tableau du Mont-Joux présente une situation qui requiert une solution, d'où l'annonce d'un sauveur:

Dieu le fils: — Bernard, Bernard, es-tu prêt à me suivre? Bernard, Bernard, je t'appelle. Bernard! (*MHBM*, p. 52);

dès le début, les deux actions dépendent l'une de l'autre.

Les personnages constituent aussi un élément de liaison: les voyageurs, — tels les pèlerins passant d'un lieu à un autre, du Mont-Joux au premier couvent en vue à Aoste et vice-versa <sup>52</sup> — et surtout le fou. Comme dans le *Mystère*, ce dernier conclut les journées:

Se j'avoye pris a mariage  
La fille d'un /si/ biau seigneur  
Ou la servente d'ung gaignieur,  
Elle seroit bien mariée. (*M.*, p. 19),

Hélas!... hélas!... hélas!

<sup>49</sup> *MRSL*, p. 86-110.

<sup>50</sup> *M.*, p. 1-35, 36-54.

<sup>51</sup> La même inversion se trouve au début du *Mystère du roi saint Louis* mais elle n'a pas de fonction logique; ayant ajouté un long *Prologue*, Ghéon a dû insérer, avant les propos de la reine Blanche, une scène rapide — la discussion des comtes — pour retenir l'attention de son public.

<sup>52</sup> Cf. les propos du deuxième pèlerin au portier: « — Bien le bonjour, frère portier. — De pauvres gens venant de Rome — qui étaient dix en partant de France — et ne sont arrivés que neuf — ayant laissé un compagnon — dans la montagne... qu'il faut maintenant repasser » (*MHBM*, p. 198).

Mais, dirait-on qu'il se marie?  
Pas tant de façon, je vous prie,  
S'il faut un mari, je suis là.  
Hyménée! hymen! hyménée! (MHBM, p. 78);

Mais sa fonction est surtout celle d'unir les deux fils principaux après les avoir séparés dans le *Prologue* en divisant les lieux, comme nous l'avons vu. Dans le cours de la pièce, il met constamment en contact les deux actions: il prévient Jupiter des futures noces de Bernard (MHBM, p. 80), assiste en spectateur au travail de corruption des diables:

— Holà! holà! En chasse!... Holà! les petits diables!  
Je suis venu exprès pour admirer votre travail (MHBM, p. 129),

et se tient aux côtés du maître des dieux avant le combat avec Bernard:

Le fou: — Bravo, j'assisterai donc au combat [...].  
Jupiter Statue: — Tu sauras leur [les diables] prêter main-forte?  
Le fou: — Pour quoi faire?  
Jupiter-Statue: — Dans leur travail.  
Le fou: — Oh! ça n'est pas le mien... Moi, je regarde. (MHBM, p. 195-206).

La technique est différente dans *Le mystère du roi saint Louis*: les deux fils sont reliés par la double fonction — politique et familiale — qu'ont le roi et la reine Blanche; par exemple, la deuxième journée présente l'alternance de scènes politiques et sentimentales unies par les deux personnages: au monologue du roi du point de vue politique et sentimental suit une discussion entre la reine Blanche et Marguerite mettant à jour l'impossibilité de concilier les deux rôles du roi, ce qui se résout par une conversation entre le roi et Marguerite, malgré les reproches de la reine Blanche<sup>53</sup>. Il en est de même pour le fou: ses interventions au début de chaque journée font le point sur la situation politique et sentimentale:

Les partis se forment, se cherchent,  
Le petit roi va de l'avant  
Met le siège devant Bellême  
En Perche...  
Et, ma foi! il le prend.  
(Changeant de ton.) [...] Il a surtout une mère 'un peu là', vous l'avez pu voir. (MRSL, p. 48).

<sup>53</sup> MRSL, p. 51-53, 53-55, 56-60, 60-66.

Quant aux fils secondaires, ils se rattachant en général à un attribut du roi proposé dans le titre de la journée, telle la quatrième où une série de scènes illustrent *La justice du roi*; dans ce cas, les liaisons sont peu recherchées, tel un appel suivi de l'entrée du personnage:

Le Prévôt, à la jeune fille: — A nous, Mademoiselle. Eh bien?  
La jeune fille: — Oh! Monsieur le Prévôt, mon père n'a fait aucun mal.  
(MRSL, p. 160).

Ces techniques ne font que renforcer le fil logique par excellence: la chronologie; Ghéon ne modifie pas la structure générale des pièces du Moyen Age<sup>54</sup>; tout au plus, il les réduit en longueur; il évite la partie finale du *Mystère de S. Bernard de Menthon*, — le saint à Novare —, et de la *Vie* de Pierre de Gringore, — les miracles posthumes faits au nom du saint: *Le mystère du roi saint Louis* se termine par la mort du roi, concluant par là les deux fils principaux, le problème politique et les questions sentimentales. Ghéon propose des dénouements qui lui permettent de tirer tous les fils de l'intrigue; dans *La merveilleuse histoire du jeune Bernard de Menthon*, Jupiter est anéanti<sup>55</sup>, les parents retrouvent leur fils<sup>56</sup> comme dans le *Mystère*; mais le dramaturge ajoute une fin à l'aventure de Bonaventure — ses amis voudraient que Bernard le ressuscite mais la 'dîme' de Jupiter préfère rester au Paradis — et à celle de Marguerite, grâce à une lettre écrite à ses parents:

Voici des nouvelles de votre fille. J'ai cru épouser la douleur et déjà ma joie est parfaite. Celui que Dieu m'a repris m'est rendu (MHBM, p. 235).

Il a donc évité le morcellement de ses pièces dû à l'enchevêtrement des actions en renforçant leur logique par le décor, les personnages, les titres des journées et le dénouement.

Pourtant, il ne se limite pas à reprendre les techniques médiévales remises en honneur par Claudel; il se détache de son modèle: il lui

<sup>54</sup> La division en journées des pièces de Ghéon n'a qu'un aspect purement extérieur: elle ne correspond pas à celle des œuvres médiévales et n'en a pas les fonctions.

<sup>55</sup> MHBM, p. 208-215.

<sup>56</sup> MHBM, p. 233.



reproche, en fait, d'avoir étouffé, par le lyrisme, la dramatisation de ses œuvres:

il [Claudé] s'est trop longtemps résigné à ne parler qu'à des initiés [...] En un temps d'élites plus vastes, moins divisées entre elles et communiquant avec le grand nombre, et son lyrisme se fût développé moins librement, et sa pensée exprimée plus ouvertement, et l'épreuve de la scène lui eût plus tôt enseigné les lois de l'échange<sup>57</sup>.

Il fait le même reproche au théâtre médiéval, bien que les raisons en soient différentes:

Des morceaux de chefs-d'œuvre [...] ne pouvaient masquer des défauts qui, sensibles à la lecture, devaient s'accuser à la scène: redites sans fin, détails inutiles, prolixité, piétinement sur place, absence de choix évidente entre les éléments secondaires et principaux<sup>58</sup>.

Ainsi supprime-t-il tout ce qui est inutile à l'action; comme le souligne le fou, les conditions de la scène et les exigences du public le requièrent:

De tout ceci, de tout cela  
Qui ne saurait être montré,  
Je vous fais grâce.  
Maître du temps et de l'espace,  
Je passe, je passe, je passe. (MRSL, p. 50)<sup>59</sup>.

La scène de l'artisan qui conseille à Bernard de choisir les plaisirs de la vie et non la religion<sup>60</sup> n'a pas d'équivalent dans *La merveilleuse histoire du jeune Bernard de Menthon*; dans *Le mystère du roi saint Louis*, Ghéon passe sur l'histoire de l'ours du Bateleur et du Turc Brandifer de Gringore<sup>61</sup>.

<sup>57</sup> H. Ghéon, *L'art du théâtre*, op. cit., p. 160-161.

<sup>58</sup> H. Ghéon, *L'art du théâtre*, op. cit., p. 59.

<sup>59</sup> Voir à ce sujet l'usage que Claudé fait du temps in M. Lioure, op. cit., p. 86.

<sup>60</sup> Par exemple:

Le gaignieurs: Vous este biaux et joennes homs!  
Que voulé faire de cest prebtre?  
Il vous seroit trop mieulx a estre  
A cheval sur ung bon destrier  
Que jambeir pour le mostier (M., p. 73).

<sup>61</sup> G., p. 109-117.

Les scènes doubles sont remplacées par de simples allusions en évitant les précisions que comporte l'actualité: Ghéon ne retient que le côté 'piquant' des épisodes situés dans les auberges sur la route de Rome, le commerce dans les pèlerinages:

Le secon Pellerim: — Hoste, et este vous hors du sans,  
De nous faire paier deux gros?  
Pour homme il souffrirait .iij.solz.  
Gardé vous de nous compter trop.  
Le hoste: — [...] Je n'em sçauroye riem rabbattre (M., p. 39),

et l'insère dans une des conversations des pèlerins:

Troisième pèlerin: — Oh! votre aubergiste, c'est un voleur — et en fait de bouteille, il les fait payer ses bouteilles. (MHBM, p. 25).

Il évite les personnages doubles: les jeunes qui accompagnent Bernard au Mont-Joux dans le *Mystère* sont, chez Ghéon, les neuf pèlerins sur le chemin du retour.

Dans *Le mystère du roi saint Louis*, les résumés du fou, comme nous l'avons vu, et les répliques du Héraut épargnent aux spectateurs les longueurs des textes médiévaux: les problèmes posés par les barons du roi couvrant quinze pages<sup>62</sup> chez Gringore sont rendus par de simples impressions sur la situation:

Chut! ce galop!  
Ce tourbillon de poussières?  
Ce cliquetis d'armes?  
Ce sont les barons qui détalent:  
Ils n'en peuvent tant supporter.  
Guerre! Guerre!  
Il faut y passer! (MRSL, p. 47-48).

Le Héraut fait une rapide synthèse sur une partie du huitième livre de Gringore<sup>63</sup>:

Il [saint Louis] n'a point dépassé Tunis, dont il pensait convertir le sultan (MRSL, p. 214).

<sup>62</sup> G., p. 27-42.

<sup>63</sup> G., p. 257-268.

Mais souvent les réductions verbales se situent au niveau du détail pour « concentrer les effets »<sup>64</sup>, telle la scène de la capture du dixième pèlerin par les diables:

Brunet: — Tu eusses esté bon bouchier,  
A estrangler beste menue.

Astaroth: — Il [le pèlerin] n'è pas mort: il se remue.

Belliart: — Mais se gaille en telle maniere.

Agrapart: — Je l'ay trop bien garist de fievre;  
Jamais plus ne les tremblera.

Jupiter: — Celuy de vous qui mès fera  
De mal, sera le mieulx amé.  
Puisqu'il est mors, se le portés  
En la cuisine, pour souper. (*M.*, p. 45).

Astaroth: — Oh! voilà de la belle ouvrage! Tu aurais fait un bon boucher..

Belliard: — Il gigote.

Brunet: — Recouic.

Belliard: — Il ne gigote plus.

Agrapart: — Maître des dieux, le voilà guéri de la fièvre.

Jupiter-Statue: — Je vous aime, mes fils. A la cuisine, maintenant.  
(*MHBM*, p. 33).

Ghéon supprime les expressions qui ralentissent la scène (« a estrangler beste menue », « il n'è pas mort », « Jamais plus ne les tremblera », « Celuy de vous qui mès fera/De mal », « pour souper »), remplace des termes par des formes plus courtes: « il se remue » devient « il gigote », « je l'ay trop bien » est rendu par le présentatif « le voilà »; « Je vous aime, mes fils » est plus direct que le futur à la voix passive « sera le mieulx amé »; l'adjonction de l'interjection « recouic » entre deux verbes parallèles, l'un affirmatif, l'autre négatif, accentue le côté mécanique de la scène et donc le comique. De telles transformations sont fréquentes quand les passages des textes médiévaux présentent des sources de comique et/ou sont situés aux temps forts de la pièce, en début ou en fin de journée, comme nous l'avons vu auparavant pour la présentation de Jupiter<sup>65</sup> et quand ils se rapprochent du récit plus que

<sup>64</sup> Cf. P. Larthomas, *Le langage dramatique*, Paris, Colin, 1972.

<sup>65</sup> Cf. p. 556-557 de notre article.

du dialogue, pour le texte de Joinville, par exemple, d'où chez Ghéon, le changement des formes verbales et la simplification de la syntaxe:

Li dareniers poins dou sairement fu tels, que se il ne tenoit les couvenances aus amiraus, que il fust aussi honnis comme li Crestiens qui renoie Dieu et sa loy, et qui en despit de Dieu crache sur la croiz et marche desus. (*J.*, p. 280),

Il me faut un serment. Tu jureras ici que si tu manques à ta parole, tu seras plus honni que si tu honnissais Christ et sa mère, que si tu crachais sur la croix, en mépris de Dieu. (*MRSL*, p. 135).

C'est toujours dans les mêmes intentions — la concentration des effets — que le dramaturge transforme des éléments verbaux en éléments paraverbaux qu'il indique dans les didascalies: le bruitage, par exemple; dans le *Mystère*, le seigneur de Miolans provoque en duel le seigneur de Menthon par l'intermédiaire de son messenger<sup>66</sup>, ce qui est remplacé chez Ghéon par ses conséquences et traduit par du bruitage et par de brèves répliques:

*Soudain éclate la rumeur que la provocation du seigneur de Miolans soulève au château de Menthon [...]*

Richard de Menthon: — La guerre?

Les autres: — La guerre!

Miolans: — Je dis les choses comme elles me furent dites.

Les seigneurs de Duyngt et de Biaufort: — Eh bien! on se battra.  
(*MHBM*, p. 178-179).

D'autres actions détaillées dans le *Mystère* deviennent des gestes chez Ghéon<sup>67</sup>. Bernard emprisonne Jupiter en lui disant:

Je te veul bien tenir de près  
Et estachier, que ne m'echape. [...]  
Atachier te fault par le col,  
Affin que ne fasses le fol.  
Bien es digne d'estre estranglez.  
Ha! vray Dieu, tu soyes loé:  
Mon estole est mué en chaine! (*M.*, p. 132);

<sup>66</sup> *M.*, p. 97-98.

<sup>67</sup> Voir l'importance donnée aux gestes dans le théâtre de J. Copeau in F. Cruciani, *Jacques Copeau o le aporie del teatro moderno*, Roma, Bulzoni, 1971.

Ghéon économise ces mots par des indications gestuelles,

*Il s'est penché pour passer son étole au cou du démon et celle-ci se change en chaîne. (MHBM, p. 214),*

seul, le sens — le miracle — est mis en valeur par les mots:

Gloire à Dieu! Mon étole s'est muée en chaîne. (MHBM, p. 214).

La technique est similiaire dans *Le mystère du roi saint Louis*: la guérison du lépreux dont toutes les étapes sont précisées verbalement par Gringore<sup>68</sup>, devient une scène presque muette chez Ghéon où les quelques mots prononcés à voix basse dans le silence sont facteur d'émotion:

*(Le lépreux soulève son voile. Le jeune roi regarde, il fait un grand signe de croix que la reine Blanche répète. Puis il dit très bas:) O misère... misère... misère de mon pauvre peuple! (Puis, résolument, il étend les bras, saisit la tête du lépreux qui n'a pas le temps de baisser son voile et murmure:) Au nom du Seigneur Jésus-Christ... (MRSL, p. 40).*

Les réductions verbales de Henri Ghéon ont d'autres fonctions que la concentration des effets; souvent, des passages sont supprimés pour créer le suspense: dans la scène du voyageur et de l'aubergiste du texte de Gringore, le spectateur, assistant au dépôt du marchand dans les caisses de l'aubergiste<sup>69</sup>, devine la fin de l'histoire; Ghéon laisse ses spectateurs dans le doute, bien qu'il semble accuser le marchand; le suspense se prolonge au cours d'un jugement prononcé de façon impersonnelle:

La tromperie est manifeste, et j'ai bien peur de devoir requérir contre le trompeur la peine capitale (MRSL, p. 184).

Seules les répliques finales mettent à jour le coupable.

Des pertes de temps créées par différents moyens ont la même fonction: avant de s'enfuir, Bernard a laissé dans sa chambre une lettre

<sup>68</sup> G., p. 16-17.

<sup>69</sup> G., p. 188-190.

que maître Germain lit tout de suite dans le *Mystère*<sup>70</sup>; quand la lettre est lue chez les Miolans, un léger retard est causé par l'analphabétisme de la famille; Ghéon reprend ce procédé mais l'applique à la première lecture faite au château de Menthon: on détourne l'attention des spectateurs sur les barreaux rompus de la fenêtre de Bernard, sur le sort du protagoniste:

Il a sauté... — Et il s'aura cassé la tête... (Rumeur.)  
Il est mort... il est mort. (MHBM, p. 155),

ce qui est suivi d'une course effrénée des serviteurs vers les fossés, d'un grand tumulte, de l'arrivée des seigneurs de Duyngt et de Biaufort, de Dame Bernoline qui, voyant trembler son mari, veut être mise au courant de la situation, du retour des serviteurs qui n'ont pas trouvé Bernard dans les fossés, et finalement de la lecture de la lettre par maître Germain selon l'ordre de Richard de Menthon.

La création du suspense par allongement ou par adjonction implique donc une situation ambiguë provoquant des coups de théâtre, comme c'est le cas pour la fuite de Bernard. La dramatisation des pièces du Moyen Age est en fait une question d'équilibre entre l'élimination de ce qui ralentit l'action, la concentration des effets d'un côté, et, de l'autre, l'amplification ou l'adjonction de scènes permettant de créer le suspense.

\* \* \*

C'est donc à partir de techniques médiévales adoptées par Claudel — mélange des tons, enchevêtrement des actions — que Ghéon a utilisé et modernisé le *Mystère de S. Bernard de Menthon* et les œuvres de Pierre de Gringore et de Joinville sur saint Louis: les thèmes sont renouvelés grâce aux expériences religieuses du Moyen Age remises en honneur au XIX<sup>e</sup> et au début du XX<sup>e</sup> siècle par Paul Sabatier et par Jacques Maritain, les passages poétiques sont transformés selon les techniques du vers libre ou du verset claudélien, le comique est accentué, la structure et le langage théâtral sont adaptés à un public de l'époque. Nous sommes loin de la nostalgie des Romantiques ou même de Péguy<sup>71</sup>.

<sup>70</sup> M., p. 89.

<sup>71</sup> Voir à ce sujet: S. Fraisse, *Péguy et le Moyen Age*, Paris, H. Champion, 1978.

envers le Moyen Age: les textes du passé, particulièrement exploités par Ghéon et dans une moindre mesure par Claudel, représentent uniquement un matériel à améliorer; mais, tandis que Claudel s'adresse à une élite culturelle, Ghéon écrit son théâtre pour le peuple, comme il le souligne dans son *Art du théâtre*:

Nous voici replacés dans la situation privilégiée du dramaturge chrétien du Moyen Age. A défaut de la foule immense qui se pressait aux représentations des Mystères sur le parvis, nous avons devant nous quelques centaines de personnes, image réduite mais exacte de la totale chrétienté, tous les âges, toutes les classes, tous les métiers et tous les degrés de culture dans l'unité de la foi: *religio*<sup>72</sup>.

Retrouver la communion théâtrale sous le signe de la foi, tel était le but de Ghéon<sup>73</sup>; tout le remaniement du matériel médiéval porte le signe de la recherche de communication avec son public en vue de le convertir. Tel est aussi le sens de l'évolution de cet écrivain dès sa conversion, un recul progressif de la poésie en faveur de l'écriture théâtrale: des *Chansons d'Aube* (1897)<sup>74</sup>, des oeuvres critiques sur le vers libre<sup>75</sup>, aux *Jeux et miracles pour le peuple fidèle* pour ne citer que deux recueils<sup>76</sup> en passant par le théâtre de poésie avec les *Trois miracles de sainte Cécile* et le *Martyre de saint Valérien* (1922)<sup>77</sup>.

Annette Bossut Ticchioni

<sup>72</sup> H. Ghéon, *L'art du théâtre*, *op. cit.*, p. 188.

<sup>73</sup> La même attitude se retrouve chez J. Copeau; voir à ce sujet F. Cruciani, *op. cit.*, p. 219.

<sup>74</sup> H. Ghéon, *Chansons d'aube*, Paris, Mercure de France, 1897.

<sup>75</sup> Cf. p. 549 de notre article.

<sup>76</sup> H. Ghéon, *Jeux et miracles pour le peuple fidèle*, Paris, Edition de la Revue des Jeunes, 1ère série 1923, 2è série 1938.

<sup>77</sup> H. Ghéon, *Les trois miracles de sainte Cécile suivis du martyre de saint Valérien*, Paris, Société littéraire de la France, 1922.

## UN CONTADINO IN COMMEDIA

L'*As*<sup>1</sup> è una delle commedie meno fortunate del DP. Stampata per la prima volta a Venezia da P. Ciera nel 1606, compare nelle edd. Mz. (Napoli 1726) e Sp. (Bari 1911) e in una riproduzione di R. Scivano in *Classici minori del '500* (Bologna 1966). Tutto qui.

Effettivamente l'a. scrisse questa commedia (ma non solamente questa) *stans pede in uno*. Non si curò di rileggerla non che di rivederla ed emendarla. Si ha così che a periodi sgangherati e a costrutti corvivi corrispondono in questa commedia scambi di nomi e correlative confusioni di ruolo, dimenticanze e cadute di varia natura ed entità: cose che sono presenti anche in altri lavori teatrali del DP, ma mai in questa misura.

Non possiamo dire se trasandatezza e corvività siano interamente imputabili all'a. Certo non lo sono in forma diretta. Forse il ms. di *As* è uno di quelli che gli amici ammiratori gli strappavano di mano ancora incompiuti ripagando poi male il donatore con stampe maldestre. Sta di fatto che alcune lettere di DP a Federico Cesi che accennano alla impazienza con cui egli attendeva la licenza ecclesiastica per la stampa di commedie<sup>2</sup> ci dicono come egli fosse interessato alla

<sup>1</sup> Sigle usate: DP = G. B. della Porta; Mz. = *Le Commedie di G. B. d. P.*, 4 t., Napoli, Muzio, 1726; Sp. = G. B. d. P., *Le Commedie*, a c. di V. Spampinato, 2 voll., Bari, Laterza, 1910-11; *As* = *Lo Astrologo*; *Ca* = *La Carbonaria*; *Fr* = *Gli duoi fratelli rivali*; *G* = *Il Georgio*; *Mo* = *Il Moro*.

<sup>2</sup> G. B. della Porta a F. Cesi, da Napoli a Roma, 28 agosto 1609:

« Ho ricevuta la comedia con la licenza, e n'ho havuto contento. O' quanto ne harò magior, se piacerà a Dio haver la licenza della Chiromanzia.

Del secreto dell'occhiale l'ho vista et è una castroneria, et è preso dal mio libro. 9. *de Refractione*: e lo scriverò, che volendolo far V. S., harà pur piacere.

È un cannello di stagno d'argento lungo un palmo, et grosso di tre diti di diametro, che ha nel capo a un occhiale convesso: vi è un altro canal del medesimo di 4 diti lungo che entra nel palmo, et ha un concavo nella cima saldato *b* come il primo. Mirando con quel solo primo, se vedranno le cose lontane vicine:

stampa di quei suoi scritti. È logico pensare che quell'interesse per la concessione della licenza si espandesse all'esecuzione della stampa. Il carteggio dellaportiano che possediamo, d'altra parte, è fatto di note relative alla preparazione, alla composizione, alla stampa delle sue opere scientifiche. Non ci sono ragioni per escludere da questa pratica le opp. teatrali.

Le stampe maldestre che ci sono pervenute, di *As*, *Tu*, e *G*, fecero probabilmente storia a sé, per irregolarità di percorso e di arrivo. Ciò che F. Cesi scriveva al Galileo il 19 luglio 1613, che il DP « ha sempre una quantità di compositioni nelle mani, [...] et una continua audienza di moltitudine, che lo scervellano » è, sì, riferito, ad un particolare momento della vita di lui — la tarda vecchiaia ormai prossima al compimento fatale, che avverrà di qui a due anni, nel 1615 —, ma riflet-

---

ma perché la vista non si fa nel catheto, paiono oscure et indistinte: ponendovi dentro l'altro come concavo, che fa il contrario effetto, se vedranno le cose chiare e dricte, e si entra e cava fuori come un trombone finché si aggiusti alla vista del riguardante, che tutte son varie.

Mandai a V. S. i giorni adietro con queste altre cose il secreto di parlar di lontano, col punger nel capo humano, e l'altro lontano 1000 [passi] si sente punger nel medesimo luogho; e mandai l'unguento che ci mancava non so che cosa che avesse fatto l'esperienza, e V. S. non mi ha scritto cosa alcuna sopra questo.

Il Perugino s'aspetta in Napoli, e mi sarà menato sin in casa, e [se] saprò da lui alcuna cosa di buono, la risaprà. Attendo alla virtù dei numeri della *Taumologia*, e ne vedo esperienze grandi.

Prego quanto posso V. S. a sollecitar la *Chiromanzia*; e li bacio le mani di qui con tutto il core.

*G. B. della Porta a Fed. Cesi, da Napoli a Roma, 29 dicembre 1611:*

Son disperato, ché per ogni procaccio non sento nuova di V. S., che vorrei sentirne nuova per ogni procaccio, perché questo mi mantiene vivo.

Intendo che molti librari di costi cercano i libri miei della *Magia*, e trattano con librai di qua; priego V. S. di far tentare da alcun suo servidore se li vogliono, che sono meno di 300, e quanti ne vogliono, che gli darò a pagare appresso, purché s'obbligino con quel suo servidore, ed io gli manderò da qua. A me costano alla stampa a sette carlini l'una: che saglia quanto può.

Io sto componendo il libro del *Telescopio*, e ne dirò quanto se ne può dire e lo dedico a V. S., ma la vecchiezza m'impedisce che non posso fatigare.

Desidero sapere se la Comedia è ancor finita, che sono homai due anni, e in tanto tempo il carro, che è andato a caccia, havrebbe preso la lepre.

(Citiamo da G. Gabrieli, in « Giorn. crit. d. Filosofia it. », 1927, pp. 370-71).

teva una situazione che ormai durava da decenni, e che si era formata sull'onda del successo scientifico-magico di lui<sup>3</sup>.

Sul piano filologico, il fatto che i testi di *As* e *Tu* siano testimoniati ciascuno da una sola stampa (le cose stanno diversamente per *G*, di cui si possiede l'autogr.), crea notevoli difficoltà di resa critica del testo e nello stesso tempo apre ad ipotesi linguistiche molto significative per valore intrinseco e per estensione di significati. È però un problema che va affrontato a parte; e del resto si sta facendo a cura del gruppo degli italianisti dell'Ist. Univ. Orientale. Qui intendiamo fermarci sui contenuti di *As*, che sono, sì, di ascendenza plautina e novellistica insieme, ma lievitati dalla presenza di un personaggio particolare: il contadino in commedia. Non è un personaggio nuovo né alla letteratura né specificamente alla commedia; ma è la prima volta che compare nelle commedie del DP.

Il contadino di questa commedia ha, come tutti i personaggi tipizzati, un suo ruolo, che assicura uno sviluppo omogeneo di movimenti e di comportamenti scenici; ma a differenza degli altri, non ha un suo linguaggio altrettanto omogeneo.

Per il Pedante, per es., l'a. non ha che da rivolgersi al repertorio lessicale e fraseologico dei retori e dei grammatici. Esiste, correlativamente al ruolo, un linguaggio omogeneo. Non occorre inventarlo. Il comico scaturirà dalla combinazione di tropi esasperati e di citazioni inopportune, o meglio, dallo scopenso fra la realtà della situazione e il surreale della paranoia grammaticale.

Lo stesso può dirsi per il tipo del Capitano, per il quale l'a. può attingere liberamente al repertorio della mitologia e del popolare cavalleresco: un repertorio che consente funambolismi linguistici senza mai smarrire l'omogeneità di fondo garantita da una compatta stratifica-

---

<sup>3</sup> « I stampatori e librari procuravano con ogni diligenza haver le opere sue, come quelle che da tutti erano desiderate e cercate, piene di cose recondite utili et nuove inventioni, e andavano a Napoli sin di Germania a trovarlo, e con importunità talvolta gli cavorno di mano sino ad opere imperfette e farraginose, non dandogli tempo né di ricopiarle in netto né di rivederle, e per esser frettolosamente e molto abbreviate, dandogli d'intender quelli che l'intendevano bene, né si curando poi d'altro che del guadagno. Molte poi de l'opere uscirono piene di sconnettoni e alterationi » (F. Cesi, in ms. Archivio Linceo IV, fol. 327v: citiamo da G. Gabrieli, *Bibl. lincea*, in Rend. R. Acc. Naz. Lincei, s. VI, vol. VIII, 1932).

zione letteraria. Il tipo del Napoletano si presenta due volte nelle commedie di DP (nel *Moro* e nella *Tabernaria*) e in forme e in ruoli del tutto diversi. Ma il patrimonio di cui l'a. si serve per dipingerli è di tale compattezza e di tal forza espressiva che i due personaggi, benché difformi, risultano fatti della stessa pasta.

Ma per il contadino la commedia non ha punti di riferimento ben saldi. Dico la commedia dell'artiana, che è, sì, commedia letteraria, ma è anche commedia teatrale, rivolta ad un pubblico cittadino indiscriminato, che ha un suo livellamento di gusto entro margini di tempo libero sempre più larghi.

Per comm. di questo genere il contadino della, tradizione idillica, come di quella satirica, offre qualche spunto linguistico ma non ha sufficienti numeri per una assunzione teatrale; e il contadino della comm. del Ruzante è fatto di legno diverso, troppo duro, troppo cupo ed esasperato per essere accetto al DP e al pubblico da lui ipotizzato: troppo lontano, oltre tutto, dalla tipologia plautina, nella quale il DP tiene a stare programmaticamente e con una certa grinta polemica.

Da un punto di vista strettamente contenutistico, il contadino di questa commedia ha un comportamento ambiguo. Per alcuni tratti si comporta come il contadino di pasta grossa; per altri si comporta come il contadino di cervello fino. Si tratta di una connotazione che nel testo si sviluppa a corrente alternata, diversamente marcata dal linguaggio. In termini di astratta tipologia non è difficile parlare di unità del personaggio e magari parlare di complessità psicologica. Il fatto è però che la duplicità del linguaggio apre continue crepe nel testo della partitura.

Il contadino di pasta grossa ha già un suo repertorio lessicale e fraseologico, e il DP vi attinge con l'usata abilità di manipolatore. Il contadino di cervello fino, invece, non ha un suo repertorio, e il DP è costretto ad attribuirgli un linguaggio preso in prestito, che pertanto risulta generico e approssimativo. Per tenersi in scena con una certa plausibilità si butta nel sofisticato e nell'ingegnoso.

L'intenzione dell'a. è quella di inventare insieme col ruolo un linguaggio adeguato al ruolo, altrettanto tipico e risentito, secondo esigenza teatrale. Ma l'intenzione, di là da alcuni ammirabili risultati, si scontra con oggettive difficoltà.

Il problema è noto. La lingua, per essere lingua di commedia, cioè teatrale, ha da essere lingua espressiva. Lo aveva già detto Machiavelli, il quale aveva anche notato come fosse difficile per i commediografi

non toscani superare l'impaccio della lingua libresca. « Uno che non sia toscano — egli diceva — non farà mai questa parte bene, perché se vorrà dire i motti della patria sua, farà una veste rattoppata facendo una composizione mezza toscana e mezza forastiera: e qui si conoscerebbe che lingua egli avesse imparata, s'ella fusse comune o propria. Ma se non gli vorrà usare, non sapendo quelli di Toscana farà una cosa manca e che non arà la perfezione sua » (*Discorso o Dialogo*).

E tuttavia i commediografi non toscani hanno trovato il modo come inserire l'espressivo nei testi comici e ottenere il consenso del pubblico: non del pubblico in « aula », di corte o di palazzo signorile, ma del pubblico in teatro, affatto sprovvisto di credenziali letterarie. Ricorrendo ad inserti dialettali e/o gergali riescono, come si dice in ambiente teatrale, a salvare lo spettacolo, rivolgendosi direttamente al pubblico e attenuando, se non proprio tagliando fuori, la mediazione letteraria. La commedia dell'arte si servirà di questo espediente per fare teatro nel senso più proprio, ricercandolo di volta in volta sulla scena in comunione diretta ed immediata con la platea: teatro come evento autonomo e non come mediazione letteraria.

L'espediente in sé è d'invenzione non recente e di origine squisitamente letteraria. L'aveva già praticato il Boccaccio, e nel Pulci era diventato sistematico (cfr. C. Segre, *Lingua, stile e società*, Milano '63, pp. 393 ss.). Ma i commediografi, criticamente consapevoli o meno che il teatro, se ancora è letteratura, è una letteratura *sui generis*, cercano una resa linguistica in senso espressivo o espressionistico. A unificazione linguistica praticamente avvenuta, ma solo sul piano letterario e non su quello espressivo, la normativa retorica del 500 lasciava aperta alle sperimentazioni espressive ed espressionistiche solo la via del dialetto e dei gerghi. Nessuna commedia letteraria, che si riconosca in una ipotesi di rappresentazione teatrale e che convogli l'intento dell'autore in direzione non solo artistica ma anche di regia, si preclude questa via.

Le commedie toscane di primo e di pieno 500, che non hanno bisogno di cercarla, la via dell'espressività, perché la loro lingua espressiva coincide (o può coincidere) con quella letteraria, nel tardo Cinquecento possono ancora valere come modelli (si pensi al Firenzuola o all'Are-tino). Ma la loro angustia regionale o vernacola le emargina dal commercio senza confini di patria cui tende il nuovo teatro (quello cioè del DP e dei comici dall'arte). Il teatro è ormai diventato un fatto sociale di primaria importanza. Le mutate condizioni politiche ed economiche

hanno creato il pubblico della commedia dell'arte, che non è più il gruppo di privilegiati ammessi allo spettacolo nel palazzo del Signore. (cf. R. Sirri, *L'attività teatrale di G. B. d. P.*, Napoli, 1968).

DP, che non è un professionista del teatro, ma che ha antenne assai sensibili, mentre respinge, fingendo di ignorarla, la soluzione della commedia dell'arte, sperimenta il modo come trasformare la lingua letteraria, facendola diventare, da lingua di autore qual è, lingua di pubblico, e usando con strenua abilità tecnica il plurilinguismo. Come per i temi e per le « parti » sceniche così anche per battute e tirate linguistiche, dialettali o gergali, l'originalità del DP è unicamente di maneggio e di variazione, non di invenzione contenutistica. Quel che conta, nei suoi testi, è la tenuta scenica, cioè la durata espressiva delle parti, il contatto col pubblico, la fusione del testo con scena e platea. Certo è che servi, balie, capitani, pedanti, napoletani e mariuoli non sbagliano una battuta. Tutto sta che si liberino dell'impaccio narrativo, delle aperture e dei monologhi: una volta inserito il « contatto » dialogico, il movimento scenico scatta in avanti, dritto verso il pubblico, interamente godibile.

Il Vignarolo di *As*, invece, mentre sta per scattare in avanti viene trattenuto, mentre alza la voce per intonare un motivo, la modifica per intonarne un altro.

La ragione teatrale di questo personaggio sta nel travestimento, qui portato all'eccesso e presentato come trasfigurazione. Non è la prima volta che un caso del genere avviene in commedia. Giustamente i cercatori di analogie sono risaliti alla *Trinuzia* (II, 4) del Firenzuola come a modello probabile o piuttosto come stimolo, vista la tenuità del rapporto. È preferibile però risalire alla fonte maestra di tanti casi delle nostre commedie cinquecentesche, al *Decameron*, dove le trasfigurazioni, organizzate dai furbi e imposte agli allocchi, sono più di una; tanto più che al *Decameron* (VII, 2) riconduce l'episodio di questa commedia (III, vii) in cui il Vignarolo, sorpreso in un maneggio d'amore, è costretto a calarsi in una botte.

Alla creazione di questo stato del vignarolo ha dato assistenza una notevole e variegata tradizione letteraria, sia volgare che classica, tenuto conto che la trasformazione che l'a. tiene d'occhio con maggiore attenzione è quella ordita da Mercurio a danno di Sòsia nell'*Amphitruo*. Ora è proprio la presenza di questa invenzione di Plauto che fa ingorgo e guasta in partenza l'omogeneità del personaggio del Vignarolo. Ad essere vittime dell'inganno qui sono due persone: il Vignarolo e Gu-

glielmo, cioè quello (il Vignarolo) che dovrebbe apparire come Guglielmo, creduto morto in mare, e Guglielmo in persona, che ritorna sano e salvo dalla sua avventura, ma è scambiato per il falso Guglielmo, con tutte le conseguenze del caso.

Attingendo alla fonte plautina, nell'*As*, DP attribuisce la parte di Mercurio-Sòsia al Vignarolo destinato, sia pure soltanto nell'intenzione sua, a godere della trasformazione, mentre la parte di Sòsia misconosciuto e sbeffeggiato è attribuita a Guglielmo. Senonché la filosofia del Sòsia plautino investe sia l'uno che l'altro personaggio, e tutti e due si esibiscono in acute ed esilaranti considerazioni tra il sofisticato e il balordo, arrendevoli e nello stesso tempo armati di arguzie.

Secondo una tecnica particolarmente redditizia, già adulta ma da lui portata a perfezione, DP complica le situazioni ed esaspera i ruoli dei personaggi, traendo da Plauto e dalla novellistica boccacciana imprevedibili combinazioni sceniche e linguistiche. A provarlo basta questo brano tratto dal dialogo (IV, vii) fra il Vignarolo, trasformato in Guglielmo, e il vero Guglielmo, che è una evidente ed abile manipolazione di una serie di battute del dialogo Sosia-Mercurio dell'*Amphitruo* (370-470):

- GUGLIELMO (c.s.) Cancaro! questo è ancor me: e dice tutto quello che son io e sa tutti i miei secreti, sì come avesse la mia persona e lo mio spirito. (Ad alta voce) Ma avèrti, giovane, che io son Guglielmo, e son colui che andai in Barberia per saldar le ragioni con quel mio compagno, ed io promisi la mia figlia a Pandolfo. Ma se io non sono né posso essere altro che io, e tu non sei né puoi essere altro che Guglielmo, tutti duo saremo Guglielmo e tutti duo saremo uno.
- VIGNAROLO Se tu dici più simili parole, ti batterò con una pertica come si battono le noci. Che asinità! se siamo duo, io e tu, come siamo un solo?
- GUGLIELMO Almeno dimmi se io sia diventato te e tu me.
- VIGNAROLO E pur là! taci e fai meglio per te.
- GUGLIELMO Puoi far tu che non sia quel che sono? e non sia Guglielmo?
- VIGNAROLO Orsù, toglì, Guglielmo; ricevi, Guglielmo!
- GUGLIELMO Oh oh! dispiacemi che per li travagli del viaggio io sia sì fievole e cagionevole della persona che non possa difendermi.
- VIGNAROLO Or dimmi se sei Guglielmo! Poiché non posso con le buone parole far che tu non sia, lo farò con i legni.
- GUGLIELMO Volessero i cieli che non fossi Guglielmo o che non fossi mai stato, e che io fossi te e tu me, che io dessi e tu ricevessi le pugna!
- VIGNAROLO Dimmi or, chi sei?
- GUGLIELMO Son quello che tu vuoi che sia: Pietro, Giovanni, Martino.

- VIGNAROLO E perché dicevi poco dianzi che tu eri Guglielmo?
- GUGLIELMO Avea bevuto in un'osteria e stava ubriaco.
- VIGNAROLO Poiché non sei più Guglielmo, chi sei?
- GUGLIELMO Tuo schiavo, tuo servitore.
- VIGNAROLO Io non ti vidi né conobbi mai, né sei mio schiavo né mio servitore.
- GUGLIELMO Ma di grazia parliamo a ragione: se non son Guglielmo, chi sono?
- VIGNAROLO Se non lo sai tu chi sei, manco lo so io: sei un cavallo, un bue, un asino.
- GUGLIELMO Messer sì, se fussimo nel tempo di Pitagora, direi che quando mi sommersi morii e l'anima mia entrò in un altro corpo e sono un altro. Vorrei saper chi sono.
- VIGNAROLO Sei un tartufo!
- GUGLIELMO Sto fresco: questa veramente è una gran cosa; a me par essere pur quel Guglielmo di prima. Io non son morto: vedo, parlo, mi muovo. O forse, quando mi sommersi, per la gran paura che ebbi quando mi vidi la morte così vicina, fossi divenuto un altro, e mi bisogna trovar un'altra persona per essere alcuno.
- VIGNAROLO Non più parole: o va' via o fa' meco questione!
- GUGLIELMO Non farò questione io teo.
- VIGNAROLO Partiti e non dir più che sei Guglielmo.
- GUGLIELMO Oh disgrazia grande e non mai più intesa, che un uomo abbia perduto se stesso e non sappia chi sia! E mi par questa disgrazia maggior della prima; ed accioché il tempo non possa dar fine alla mia miseria, fa' che sia scacciato da casa mia con dire che sia un altro, e poi trovar un altro che dica esser me.

A parte questa scena, nella quale svolge il ruolo analogo a quella di Mercurio, il Vignarolo tiene di Sòsia e di Mercurio, personaggio ora vincente ora vinto, arrogante e scornato. Questa duplicità, che implica comportamenti a uscite diverse, si stende su un'altra duplicità e con essa fa corpo: quella del contadino di pasta grossa e del contadino di cervello fino.

Nel passo citato poc'anzi abbiamo sentito il Vignarolo parlare il linguaggio del Mercurio plautino. Del contadino, voglio dire del linguaggio contadinesco, c'è solo una battuta, «ti batterò con una perica come si battono le noci»; una battuta che, in un contesto di vita sociale essenzialmente agraria e in una letteratura sostanzialmente ispirata dal mondo agreste, appare del tutto normale. In realtà però, connessa con altre simili, disposta entro il reticolo linguistico in cui questo personaggio si realizza spaziando sulla scena dal principio alla fine, si presenta come rivelatrice di una ambiguità di fondo, una difficoltà

strutturale. L'a. non riesce a creare per il Vignarolo un linguaggio omogeneo. Dovendo attingere a due repertori diversi, tenta mescolanze o inserzioni compensative. Su sequenze in cui predomina la filosofia guardinga e cavillosa di Sòsia inserisce di colpo battute contadinesche, grasse o grossolane, ma l'innesto, a uno o a due marze, a spacco o a corona, non attecchisce, la coesione fra nesto e portainnesto non si crea.

L'ingresso del Vignarolo si ha nella prima scena dell'A. II, e qui il dialogo è ben intonato, aperto con battuta d'urto, che qualifica subito il personaggio e lo colloca in un suo spazio comportamentale e linguistico: «sia maledetto Amore e quella puttana che l'ha cacato!». Dovendo dire che è follemente innamorato, dice che è «innamorato bestialmente»; per convincere la ragazza, Armellina, ad appoggiarsi a lui, le dice che «la vite, come sta sola, cade in terra e s'inselvaticisce: la donna è la vite, l'uomo il palo»; di sé, lamentando la ritrosia della donna, dice: «Tutto il giorno piango e mi tormento, e per chi, ah? per te, lupa, cagna che ti mangi il mio cuore; e tanto potrei star senza amarti quanto far volare un asino»; quando Armellina se ne va, commenta: «S'è partita, la vitellaccia».

Con questa fraseologia terragna e sanguigna si innestano bene alcuni svolazzi idilliaci:

«...dopo che mi sono innamorato bestialmente, mi par che in villa sia sempre inverno e la primavera fuggirsi alla città per starsi con la mia Armellina» (II i 1).

Meglio si innestano le numerose e grasse allusioni sessuali, fra le quali il Vignarolo sciala e Armellina non si sente affatto a disagio:

- VIGN. Porto il presente, mezzo al patrone e mezzo a te; e se ti piace tutto, piglialo tutto (II i 2);
- VIGN. Mi basta la grandezza de' tuoi costumi e della tua natura (II i 3);
- VIGN. Se tu vuoi essere mia moglie [...] ti fo donna e madonna di tutte le mie robbe: te le porrò in mano che le maneggi a tuo modo.
- ARM. Io vo' che tu facci a mio modo.
- VIGN. Facciasi, se non al mio, al tuo modo [...] purchè non resti di fuori.
- VIGN. Vorrei esser quel piston che pista nel tuo mortaio.
- ARM. Ed io vorrei che, quando ho fatto la salsa, mi leccassi il mortaio.

Questa prima scena, animata da forti accensioni linguistiche, ma tenuta su una sostanziale unità di tono, è commisurata al ruolo e alla condizione dei personaggi. Siamo nel mondo servile, subalterno. Gli



innamorati d'alto rango parlano avvolgendo in reminiscenze platoniche e petrarchesche le loro smanie d'amore. Gli innamorati di rango servile non sono tenuti a imporsi remore di linguaggio e di gesti, e scaricano intera la loro malizia nel gioco scenico, che è anche il gioco imposto dalla convenzione dei ruoli. Fin qui tutto si svolge secondo regola e convenzione, in unità di lingua e di gesti secondo rapporti collaudati da vecchia data e portati a perfezione tecnica. Il gioco delle parti, cioè del ruolo e dei rapporti contesti nel ruolo, si altera nelle scene successive, dove il Vignarolo si esibisce in argutezze e sofismi che gli danno un'altra fisionomia, incompatibile con la prima. Al padrone che lo cercava, il Vignarolo si presenta « come cavallo magro ad erba fresca », cioè con una battuta ben intonata al suo ruolo e alla sua provenienza rustica. Ma subito dopo diventa uno spericolato sofista, abile giocatore di parole e concetti, arguto e sornione palleggiatore di finezze. A Pandolfo che gli propone l'affare della trasformazione, promettendogli un lauto compenso, risponde con apparente serietà e convinzione, ma sorridendo per la propria bravura dialettica:

VIGN. E se mi trasformo in un'altra persona, che mi servirà quell'utile? lo farai a quello, non a me.

PAND. Tu non sarai trasformato se non per ventiquattro ore, e poi ritornerai come prima.

VIGN. E chi m'assicura che torni come prima? ché, trasformandomi, si perde la persona mia, non sarei in calendario e non resterebbe segnale al mondo che vi fosse stato. No no. (II ii 2-3)

Pandolfo viene spiazzato da queste considerazioni peregrine. Non sa contrapporre argomenti, svicola in generici improprii contro la « razza grossolana » dei villani (« se li preghi s'insuperbiscono, se li bastoneggi s'indurano ») e minaccia di affamarlo.

Al che Vignarolo risponde con impassibile corenza di parole e di concetti:

Almeno, se morirò di fame, morirò quel che sono: ma se mi trasformo venerò in fumo, in vento.

E imperterrito aggiunge:

Il diventare un altro è una specie di morire e col morire non ci sto bene.

L'unico a rendersi conto del nuovo che c'è nei filosofemi del Vignarolo è il servo Cricca, che dopo aver ascoltato le ragioni per cui quello ha giustamente deciso di lasciarsi trasformare in Guglielmo, osserva:

Stiman costui un asino, ma asino son io che lo stimava un asino (II iv 3).

L'intervento di Cricca, nell'economia dei contenuti, a questo punto della vicenda, è del tutto insignificante. Diciamo anzi che non ha alcuna ragione. L'a. l'ha inserito per tentare in *extremis* di ricondurre ad unità la dicotomia del Vignarolo. Se non altro, per far notare che questo Vignarolo così armato di arguzia è lo stesso dell'altro, sboccato e grossolano; che il secondo era nascosto entro il primo, e solo adesso è uscito fuori, di colpo ma non inopinatamente. Un intervento in certo modo esterno, anche se, come al solito in DP, risolto in scena, in sequenze che si stagliano una loro autonomia teatrale, di spettacolo.

Ma è proprio questo intervento dall'esterno che denuncia, nella coesistenza di due facce dello stesso personaggio, una dicotomia irrisolvibile. In realtà non di due facce di uno stesso personaggio si tratta, ma di due ruoli attribuiti allo stesso personaggio.

La scaturigine remota di questa situazione è nel dialogo, che abbiamo riportato poc'anzi fra Mercurio e Sòsia dell'*Amphitruo*, che DP ricalca quasi alla lettera in IV vii mettendo in scena il Vignarolo in veste di Guglielmo e il vero Guglielmo redivivo.

La mutazione da Plauto è compiuta con l'usata tecnica della commistione e dell'adattamento. C'è soprattutto l'intento di ripeterne l'incisività espressiva, la rapidità di movimento:

MERCURIUS Etiam muttis?

SOSIA Iam tacebo.

MERCURIUS Quis tibi erust?

SOS. Quem tu voles

MERC. Quid igitur? qui nunc vocare?

SOS. Nemo nisi quem iusseris.

ecc. ecc.

Il plautismo di DP, è stato giustamente osservato, è essenzialmente di carattere linguistico. O almeno lo è come caratterizzazione specifica, tenuto conto che sul piano contenutistico il saccheggio da Plauto era un fatto normale nel Cinquecento. L'invenzione passava attraverso Plauto e/o attraverso la novellistica. Altri modi sono rari. In questo caso, come già in altri, DP ha complicato la situazione plautina facendo nascere da una un'altra peripezia e un'altra ancora. Di ciò si era van-tato nel prologo di *Ca* e si vanterà in quello di *Fr*. Qui la peripezia si sviluppa intorno allo stesso personaggio, che cambia ruolo. Il Vignarolo infatti lo abbiamo visto nella parte del contadino della tradizione

idillico-rusticana, poi nella parte del Mercurio, e poi infine nella parte del Sòsia per essere infine sbugiardato e, di conseguenza, bastonato da tutti, come è giusto che avvenga ai personaggi disarmati.

Nel dialogo fra Vignarolo e Guglielmo (IV vii) abbiamo visto il Vignarolo gestire la parte del Mercurio plautino, cioè di colui che le dà; nel dialogo successivo fra Vignarolo e Cricca (IV viii), il Vignarolo gestisce la parte di Sòsia: e le prende, senza però smettere di imbastire sofismi:

- VIGN. O canchero ti mangi! co'l pugno mi hai rovinato una spalla.  
 CRI. Hai sentito la botta, pezzazzo di bestia?  
 VIGN. Sentitissimo!  
 CRI. Dunque sei il vignarolo: ché se tu fussi Guglielmo, l'avria sentito Guglielmo e no il vignarolo.  
 VIGN. Anzi, però l'ho sentito io perché son Guglielmo; se fusse il vignarolo, l'avria sentito il vignarolo e non Guglielmo. (IV viii 4)

Il proprio di questo personaggio di *As* è nella tenerezza che ispira, nella malinconia che spunta fra un'affermazione e un dubbio, fra illusione e timore che l'illusione vanisca. Perché il Vignarolo ci ha preso gusto ad essere Guglielmo, a sentirsi *gentiluomo*. Dice ad un certo punto:

Oh bella cosa l'essere trasformato in un altro! [...]. Mi par di esser diventato gentiluomo e smenticato affatto del villano [...]. Oh che cosa mirabile! credo che per ogni buco della mia persona sia un spirito. (III iv 1)

E altrove, al sommo della felicità:

Bella cosa è l'essere ricco: ogniuno ti onora, ti saluta, ti tocca la mano, si ferma a ragionare con te, ti compagna sino a casa e dimanda come stai. (IV vii 1)

Quando poi Cricca lo chiama per nome, mostrando di voler rompere l'incanto, esclama fra dispetto e malinconia:

Mira questa bestia che mi conosce.

E poiché quello vuol ricondurlo alla realtà, gli grida la propria ostinazione, scoprendo il debole della sua posizione e la fanciullesca caparbieta di voler durare nella sua dolce illusione:

... perché tu hai invidia della mia felicità e non vorresti che fossi meglio di te, ti affatichi con tante ragioni a darmi ad intendere che non sia lui. Ma io sono Guglielmo, a tuo dispetto. (IV viii 6)

E conclude:

Non basta il mondo a tormi da così soave pensiero d'essere Guglielmo: ci sono e voglio essere; e se non ci fossi, pur mi parrebbe d'essere. (IV viii 7)

Fra breve, a conclusione dell'intrigo, il Vignarolo sarà sbeffeggiato e bastonato, e nell'ultima sua battuta (V iii 9), svanita l'ultima illusione, riconquisterà la sua posizione di servo devoto e sollecito. Ma non si può ripensare alla sua avventura senza una punta di malinconia.

Da questo punto di vista, la sua sorte umana è simile a quella che tocca a *Pandurfo* di *Mo*, che sta al centro della scena per più atti, tenendo desta l'ilarità della platea con le sue rodomontate d'amore, espresse nel più sapido dialetto napoletano che si conosca, e alla fine, quando gli crolla tutto intorno fra le derisione generale, scompare entro un viluppo di malinconia, suscitando una risentita *pietas* umana.

La stessa considerazione va estesa ad altri personaggi dell'aportiani, capitani e pedanti, anch'essi sfiorati dalla malinconia nel pieno delle loro esplosioni di comicità.

Personaggi costruiti in funzione di situazioni sceniche, che non hanno unità umana perché non hanno durata psicologica, elementi di un gioco teatrale intercambiabile e ripetibile all'infinito, acquistano di colpo misura e coscienza umana. Sono svolte effimere, senza legami né addentellati col complesso scenico. Ma non si può neppure parlare di accensioni improvvise o casuali. Il personaggio è costruito secondo un progetto d'autore nel quale anche il dato sentimentale risulta praticato e gestito secondo previsione letteraria e non a caso o per iniziativa autonoma di attore. Ed è un dato da considerare con particolare attenzione, poiché si esplicita in partiture dominate (e dettate) da esigenze spettacolari, in funzione di una teatralità diretta e immediata.

Di *As* possediamo una riduzione in scenario per comici dell'arte, che V. Rossi pubblicò nei « Rendiconti dell'Ist. Lomb. di scienze e lettere » (serie II, IX, 1896) da un ms. della Bibl. del Museo Correr. Ma dell'*As* di DP è rimasto solo l'intreccio grosso, farcito di agnizioni e di bastonature e dei soliti lazzi a volontà dell'attore. Mutati anche i nomi dei personaggi, con introduzioni di maschere ben note al pubblico di tutte le città italiane (Magnifico, Tartaglia, Zanni, Florinda, Coviello ecc.). Del rovello linguistico del DP, come della patina sentimentale, vagamente malinconica, che avvolge il contadino, non è

rimasto nulla. Il teatro dell'arte aveva ben altri progetti. La reazione di DP in chiave letteraria (plautina) allo spettacolo delle « zannesche », ha un motivo in più: riportare la letteratura nel teatro e il teatro nella letteratura voleva dire dare serietà d'arte ai personaggi, per via di una logica interna che, entro la rigidità strutturale del genere, conferisse unità o almeno coerenza.

Certo è che lo scenario evita anche la parte dove le due fanciulle, ambite dai due vecchioni e smaniose di due bei giovani, si lamentano dello stato di soggezione in cui vengono tenute le donne (II viii), dando vigore di contestazione allo spirito scanzonato di due ottave dell'Ariosto (IV, 46-47) dove Rinaldo si era fatto paladino dei diritti amorosi delle donne.

Il conformismo della commedia dell'arte non consente critiche sociali neppure su tono scherzoso, come non consente indugi in notazioni sentimentali, delicate sfumature. Diciamo che il teatro fuori della letteratura è una corsa al degrado.

Elena Candela

UNA LETTURA DE  
« LA HABANA PARA UN INFANTE DIFUNTO »  
DI CABRERA INFANTE

I. *La realtà, il ricordo.*

« Esta historia no es verdad ni es mentira, sino todo lo contrario »  
(G. Cabrera Infante, *Un oficio del siglo XX*).

Con una citazione presa in prestito da Lewis Carroll e posta in *exergo* a *Tres Tristes Tigres*<sup>1</sup>, « Y trató de imaginar cómo se vería la luz de una vela cuando está apagada », Guillermo Cabrera Infante ha indicato una prima chiave di lettura per decifrare la sua complessa *novela*. In *TTT* il rapporto dialettico fra i personaggi e il contesto in cui agiscono, la capitale cubana alla fine del periodo di Batista e alla vigilia di un radicale mutamento politico e sociale, viene instaurato in una ottica che tenta di ricomporre e di catturare, con l'incessante fluire della *parole* dei protagonisti, le immagini e le sensazioni che scaturiscono da un mondo in estinzione (ormai perduto al momento della sua realizzazione letteraria) e ricostruito nel riflesso della memoria.

Con intenti estetici che si riallacciano a modalità della scrittura neobarocca latinoamericana, la ambigua rappresentazione del mondo notturno *habanero*, in cui vagabondano i malinconici eroi di *TTT*, si distacca dal referente per ricostituirsi in una narrazione estremamente libera: sull'asse strutturale della storia si susseguono e s'incastano

<sup>1</sup> Il primo romanzo del cubano Cabrera Infante, *Vista del amanecer en el Trópico*, che aveva ottenuto il premio Biblioteca Breve della Editorial Seix Barral nel 1964, venne modificato sostanzialmente e pubblicato col titolo *Tres Tristes Tigres* (abbreviato usualmente in *TTT*) a Barcellona nel 1967.

Cabrera Infante era divenuto noto al pubblico cubano col libro di racconti *Así en la paz como en la guerra*, del 1960, Barcellona 1971<sup>2</sup>; ha pubblicato, inoltre, una raccolta di critiche cinematografiche, *Un Oficio del Siglo XX*, La Habana 1963, Barcellona 1973<sup>2</sup>; un volume di articoli e saggi, *O*, Barcellona 1975; una silloge di testi sperimentali, *Exorcismos de esti(l)lo*, Barcellona 1976; cinque saggi su registi del cinema hollywoodiano, *Arcadia todas las noches*, Barcellona 1978; la prima stesura di *TTT*, *Vista del amanecer en el Trópico*, è uscita a Barcellona nel 1974; *La Habana para un Infante Difunto* è stato pubblicato a Barcellona nel 1979.

una serie di frammenti discorsivi eterogenei: lettere, monologhi, sogni e confessioni, satelliti di sezioni narrative più ampie e articolate. La visione complessiva porta alla ricostruzione dello schema sotteso all'opera e alla individuazione della coerenza testuale e della serie di sdoppiamenti, rispecchiamenti, ambiguità e inversioni sia semantici sia strutturali che sottolineano l'enigma del gioco letterario e riproducono, in un sistema di multipli travestimenti, l'operazione della memoria.

I personaggi di *TTT* e il mondo in cui agiscono sono introdotti con estrema diversità di espressioni. La scrittura, che si pone programmaticamente come 'traduzione' di più 'voci', si moltiplica come 'tradimento' del reale<sup>2</sup>; fa ricorso allo stratagemma di innestare una varietà di forme ludiche, grafiche e ortografiche, che inficiano l'autorità dei codici linguistici convenzionali; dichiara ascendenze e preferenze letterarie che diventano materiale scrittoriale e rimanda, in una rete di richiami intertestuali, all'autorità di modelli tutelari come Sterne, Carroll, Borges, Joyce o Queneau oltre che alla cultura musicale e cinematografica dell'autore.

La forma espressiva sempre mutevole, che si articola nel monologo e nella memoria autobiografica, nel dialogo colto, compiaciuto per la propria *agudeza* e nella forma epistolare paratattica e popolare, appare il solo oggetto che può essere percepito effettivamente; le parodie letterarie sono inesauribili esemplari della fucina stilistica dell'autore mentre oltre i segni iconici e i giochi sonori e visivi si punta anche allo spazio in bianco o alla pagina che riflette se stessa.

Nel labirinto narrativo di *TTT*, che innesta la letteratura nella vita, si riconosce soprattutto il potere contraddittorio della parola che costituisce la realtà e la sua antitesi, entrambe ugualmente discutibili.

<sup>2</sup> « La crítica en general, y la 'derrotista' en particular, ha confundido la última palabra del esolío de *TTT*, la 'Bachata', que acusa la traducción de traición, con la palabra final. La obra se acusa de traición pero sigue creándose; y existe como artefacto estético. Sin embargo hay más; parece que nadie se ha fijado en que hasta esa acusación de traición está como minada sutilmente porque ella misma se traiciona, a su vez, como una traición: ¡al dormir! el narrador remite a la página *ciento uno* del libro impreso; pero la referencia corresponde, en realidad, a la página *trecentos cuarenta y uno*; y las dos *t* en 'Tradittori' es otro guiño de ojo al lector. Es en este múltiple juego donde la acusación adquiere su pleno significado de *autoparodia...* » (Emil Volek, « *Tres Tristes Tigres* » en *la jaula verbal. Las antinomias dialécticas y la tentativa de lo absoluto en la novela de G. Cabrera Infante*. « Revista Iberoamericana », 116-117, 1981, p. 182).

La riorganizzazione dell'agglomerato apparentemente nebuloso di *TTT* porta a una struttura narrativa che crea contraddicendosi continuamente e si ricollega all'idea della rappresentazione estetica intesa come traduzione di una realtà che non ha alcun riferimento al reale, pura trasposizione da un modo di essere all'altro.

Nel confutare che i mondi verbali possano essere specchio del reale si mette in forse anche la possibilità d'impiego della prospettiva e del punto di vista narrativo: il narratore diviene complesso, impersonale o tende a sparire completamente.

Nello spazio metaforico creato dalla verbalità dei personaggi di *TTT* la tessitura linguistica si pone al centro e diviene narrazione. La *novela* usa le parole e i loro possibili significati, attacca o manipola gli elementi costitutivi del linguaggio, si avvale di infrazioni semantiche, sintattiche e grafiche, banali o sofisticate, tenta la creazione di una struttura sonora e visiva, di uno spartito di suoni da vedere e di grafemi da sentire.

I frammenti dello specchio-memoria di *TTT* sono legati da un prologo e da un epilogo che non compiono la funzione tradizionale di anticipare e di concludere ciò che è narrato all'interno dell'opera. Nel prologo, la Cuba turistica e stereotipata prende 'voce' attraverso il presentatore dello *show* del *club Tropicana* che usa un linguaggio 'anglospanico' inquinato da reminiscenze cinematografiche e pubblicitarie che s'innestano sul fondo della vecchia cultura cubana. L'aneddotico epilogo è il frammento di un soliloquio di una *loca* che s'aggira in un parco de La Habana. Nel corpo dell'opera, sezioni di disuguale estensione si alternano con frammenti della storia di una cantante, La Estrella, e con le confessioni di una donna in seduta psicanalitica. Attraverso una « galería de voces »<sup>3</sup> s'individuano i personaggi delle sezioni, gli emblematici *Tristes Tigres*, Eribó il *bongosero*, Códac il fotografo, Cué l'attore, Silvestre lo scrittore che 'rivive' le scene viste

<sup>3</sup> In *TTT* una delle preoccupazioni dell'A. era « convertir este lenguaje oral en un lenguaje literario válido. Es decir, llevar este lenguaje si tú quieres horizontal, absolutamente hablado, a un plano vertical, a un plano artístico, a un plano literario ». « Tampoco hago diferencias entre el lenguaje de un escritor y el lenguaje de un guaguero, porque para mí no hay ninguna diferencia esencial entre un guaguero y un escritor. ... El lenguaje es una suerte de eternidad verbal que estaba antes que ellos y que estará después de ellos » (*Las fuentes de la narración*, « Mundo Nuevo », 25, 1968, pp. 41-58, intervista a Cabrera Infante a cura di Emir Rodríguez Monegal).

al cinema. I personaggi sono inseriti, nella trasposizione letteraria, in una serie di memorie nostalgiche e sentimentali ricomposte in libertà espressiva e con propositi soprattutto estetici: « Para mí la literatura es un juego, un juego complicado, mental y concreto a la vez, que actúa sobre un plano físico, la página, y los diversos planos mentales de la memoria, la imaginación, el pensamiento, no muy lejano del ajedrez pero sin las connotaciones de juego-ciencia que muchos se empeñan en otorgar al ajedrez, como una forma de diversión y de en-simismamiento a un tiempo »<sup>4</sup>. I dati della memoria utilizzano al massimo l'esperienza creatrice per recuperare, nel momento centrale di *TTT*, l'immagine dell'enigmatico Bustrófedon, emblema della cultura del gioco, del paradosso, della parodia, mago linguistico e maestro del *pun*, la cui morte mette in crisi i *tigres* che tentano di farlo rivivere nel ricordo attraverso le ingegnose variazioni, mai scritte, sul tema *La muerte de Trotsky referida por varios escritores cubanos*. Bustrófedon, dal simbolico *nom de plume*, appare l'ipostasi di un problema chiave di *TTT*, la possibilità di produrre un linguaggio che possa captare l'essenza di un mondo; la peculiare e controversa visione del reale con cui si struttura artisticamente la *antinovela* dei *Tristes Tigres* si può sintetizzare anche con le parole che esprimono la scelta programmatica di Morelli, il personaggio di *Rayuela*: « Morelli procuraba justificar sus incoherencias narrativas, sosteniendo que la vida de los otros, tal como nos llega en la llamada realidad, no es cine sino fotografía, es decir que no podemos aprehender la acción sino tan sólo sus fragmentos eleáticamente recortados... »<sup>5</sup>.

Nel libero gioco dei ricordi, con una punta di alienante ironia, le maschere, spostandosi talvolta da un individuo all'altro, rendono difficile la completa identificazione dei personaggi che, muovendosi in un mondo inteso con sistema di travestimenti, uniscono i propri caratteri distintivi fondendosi in un solo personaggio.

\* \* \*

La storia che il lettore può ricostruire nel secondo libro di Cabrera Infante, *La Habana Para un Infante Difunto*, è ancora una trasposizione memoriale dell'atmosfera della capitale cubana ed è anche

<sup>4</sup> Rita Guibert, *Guillermo Cabrera Infante: Conversación sobre « Tres Tristes Tigres »*. Una entrevista. « Revista Iberoamericana », 76-77, (1971), p. 537.

<sup>5</sup> Julio Cortázar, *Rayuela*. Buenos Aires 1963, p. 532.

imperniata su di un personaggio che vede, è visto e si lascia osservare mentre vede<sup>6</sup>. Il gioco letterario — sviluppato sull'ironia depistante e sulla proliferazione semantica — è ancora riflesso, duplicato e rovescio della realtà.

In *La Habana* l'accumularsi di episodi ossessivamente analoghi, che rievocano un certo modo di vivere, non interessa solo come espressione di un dato sociale e culturale ma anche come coinvolgimento emotivo in una forma esorcistica che accompagna il protagonista in un itinerario vitale dove i fatti e le immagini si sovrappongono condensandosi in una sola espressione.

Il ricordo dell'amore — inteso come desiderio che non giunge all'attuazione e che costituisce il *trait d'union* in *TTT* — ritorna anche in *La Habana* dove fluisce attraverso una scrittura inconfondibile, ancora dipendente dal gioco, dal *pastiche*, dalla parodia e cosciente di liberare un sistema di mascheramenti, teatro di ombre in cui la riconoscibilità diventa confusa per volontà della regia e in cui gli attori si riducono al ruolo di doppiatori e di animatori di fantocci.

<sup>6</sup> In *Las fuentes de la narración*, « Mundo Nuevo », cit., p. 54, Cabrera Infante, intervistato da Emir Rodríguez Monegal, accenna alla prima stesura di un libro nel quale desidera « de alguna manera relatar ciertas experiencias, ciertas visiones, ciertas observaciones en una zona de mi vida. Es decir, en una zona, si tú quieres — vamos a no ser *autobiográficos* — en una zona histórica que va de 1957 a 1962... Ese libro está comenzado, tengo innumerables notas... y de alguna manera... esa narración que tú vas a publicar en *Mundo Nuevo*, que se titula *Delito por bailar el chachachá* vendría a ser el prólogo de ese libro. Como siempre, comienzo por los títulos. Ese libro se llamaría *Cuerpos divinos* y para decir lo que sería tengo que decir que será una consolación por el erotismo — o una salvación por el erotismo. Es decir, se trata de una persona, en este caso el autor, colocado en una serie de situaciones peligrosas, no tanto para la vida como para el ser — que a mí me parece el ser más importante que la vida — y que siempre es salvado de una manera o de otra por la intervención del amor... Será un libro feliz... Creo que será un libro bien diferente a *Tres Tristes Tigres*, en el sentido de que será un libro menos, mucho menos literario. Será un libro más autobiográfico — de verdadera autobiografía, como si dijera yo: ¡No quieren autobiografía! — mas que literario ». *Cuerpos divinos*, nella stesura definitiva, diventerà *La Habana Para un Infante Difunto* (cfr. Emir Rodríguez Monegal, *Cabrera Infante: la novela como autobiografía total*. « Revista Iberoamericana », nn. 116-117, 1981, pp. 265-271, nota 1; sull'Autore si veda, inoltre, *Orígenes [Cronología a la manera de Laurence Sterne]* in Ortega, Matas, Gregorich, Rodríguez Monegal, Gallagher, G. *Cabrera Infante*. Madrid, 1974, pp. 5-18). Per gli elementi della satira Menibea che caratterizzano l'opera dell'A. confronta A. L. Nelson, *Cabrera Infante in the Menippean tradition*. Newark, Delaware 1983.

« Como texto, pues, *TTT* y *La Habana* son el mismo libro...? Qué importa que en el primero, el autor sólo aparezca como unas iniciales...? En *La Habana*,? qué importa que el autor y el narrador y el protagonista se confundan como una sola persona textual?... Los dos libros son el mismo libro porque, textualmente, se sitúan en aquel campo de la narración en que los límites entre ficción y realidad no son respetados »<sup>7</sup>.

Nei due testi l'evocazione nostalgica di una città perduta diviene una forma essenziale di comunicazione; nel limbo atemporale del ricordo avviene il recupero dell'iniziazione umana e culturale dell'eroe e la registrazione dei miti, della storia, del folklore e dei codici culturali di un ambiente e di una generazione rimane legata all'accurata, puntigliosa rassegna dei 'pezzi' che arredano lo spazio fisico della capitale cubana.

La città dell'edonismo turistico e della cultura dell'ozio si confonde, come in *TTT*, con la città più segreta e familiare in cui avviene il primo incontro con figure e ambienti appartenenti al tempo passato, specchio del mondo autonomo dell'autodiegeta.

In una dimensione totalizzante che racchiude incontri, scoperte e ritrovamenti, *La Habana*, rievocata nel ricordo, appare anche lo spazio metaforico in cui si delinea un itinerario letterario che segna la conciliazione e la mimesi con la nostalgia verbale che riveste una funzione specifica e significativa all'interno della narrazione.

La capitale tropicale è il luogo che racchiude, come un recinto mai valicato, il fondo sociale della vicenda mediata dalla autocoscienza del narratore; dallo stato conflittuale della memoria, che lotta con la distanza spazio-temporale e con l'oblio, emerge il reale che sfuma nel simbolico, si trasfigura nel riflesso verbale, si confonde nel gioco della costruzione della *factio*.

L'insistenza nelle precisazioni topografiche ribadisce il legame referenziale con uno spazio e una atmosfera identificati e insostituibili per la definizione del ruolo dei personaggi: partendo da una visione individuale si delinea la prospettiva di un corpo sociale. La rappresentazione de *La Habana* si realizza attraverso le relazioni amichevoli e amorose, la simbiosi tra soggettivo e oggettivo; la città, sfondo e com-

<sup>7</sup> E. Rodríguez Monegal, *Cabrera Infante: la novela como autobiografía total*, cit., p. 266-67.

plemento degli incontri sentimentali, diviene essa stessa oggetto d'amore, « objeto sexual ». « The great discovery of my life was the city, the Great Adventure was the city... For mi the city was what the jungle had been for other authors. My wish is that in *La Habana*... it will cease to be topography, ...to be transformed into topology — that is, the science that deals with spatial relationships, and even with the possible transformation of space into time »<sup>8</sup>.

La rievocazione ironica e patetica di una città, labirinto di avventure, accademia di riti amorosi, parte da un repertorio di sensazioni giovanili e di brandelli di memoria sentimentale e si articola nel tentativo di riappropriazione di miti specifici e di intense esperienze personali, occasione di autoconoscenza resa particolarmente espressiva dalla organizzazione del discorso narrativo. Scorrendo sullo schermo, il film della memoria, che segue talvolta un « orden arbitrario », si diluisce nella rievocazione, da parte di un « Don Juan esperpéntico », di una serie ossessiva di tentativi di approccio, di incontri erotici e di esperienze sessuali fino a concentrarsi nell'apoteosi finale che è rappresentata dal fantastico epilogo vissuto — sognato — nel buio di una sala cinematografica in cui il protagonista, felice naufrago, è risucchiato da una forza misteriosa nell'immenso grembo della 'Donna'.

In *La Habana* la ricomposizione, nella e attraverso la memoria, dei frammenti evocativi fino all'evento onirico finale, apre con la comunicatività del testo un rapporto in cui si dispiegano segni, significati e interpretazioni diversi. « La memoria es una traductora simultánea que interpreta los recuerdos al azar o siguiendo un orden arbitrario: nadie puede manipular el recuerdo y quien crea que puede es aquel que está más a la merced del arbitrio de la memoria » (p. 520).

Nella rappresentazione di questa realtà l'autore offre una serie di note di regia che rompono con il sistema narrativo convenzionale: il linguaggio definisce « i processi, anche i più irrazionali, del formarsi del reale e crea il filtro attraverso il quale le cose, allargandosi in immagini surreali o allungandosi in forme allucinate, tornano a svelarsi »<sup>9</sup>. In *TTT* l'attenzione agli esiti espressivi si compendia in una struttura

<sup>8</sup> Guillermo Cabrera Infante. *Man of Three Islands*. Compiled by W. L. Siemens. « Review 28 », 1981, p. 11.

<sup>9</sup> A. Guglielmi, *Avanguardia e sperimentalismo*. In: Gruppo 63. *Critica e teoria*. A cura di R. Barilli e A. Guglielmi. Milano 1977, p. 331.

simbolicamente caleidoscopica, a *rompecabezas*, che può essere riorganizzata secondo molteplici chiavi di lettura.

Nello sviluppo più lineare dell'asse della composizione, in *La Habana*, a prima vista, sembra maggiormente privilegiata la *fabula*; abbondano i nuclei descrittivi e la trasparenza della narrazione è scandita e frantumata da pause esplicative e da parti riflessive che, nel testo, sono racchiuse tra parentesi.

Nella trasposizione memoriale della storia dell'*Infante difunto*, il principio stilistico latente è ancora il montaggio: inoltre il costruttore del racconto tende a ribadire la tensione bipolare fra la fluidità proteiforme della parola e l'idea centrale della scrittura come traduzione-tradimento del reale.

« Was I wrote *Three Trapped Tigers*, what had me worried was whether the public would accept the Havana dialect. Later I put an end to that problem, as can be clearly seen in *La Habana para un Infante Difunto*, in which Havana is constantly spoken of, but never in the Havana dialect »<sup>10</sup>.

La ricerca del linguaggio letterario assume la funzione di cerniera tra testo contestato e extratesto: la relazione tra il linguaggio e la produzione di una storia narrativa che, rivolgendosi continuamente su se stessa, scopre e svela anche la 'storia' della scrittura, è il postulato di un discorso narrativo che diviene gioco con infinite sostituzioni, spazio dialettico per voci diverse, confronto dialogico delle varie possibilità di interpretazione di un senso anteriore al discorso stesso<sup>11</sup>.

Dopo il testo cubista di *TTT*, *poker* narrativo e luogo di confronto per variegati percorsi di lettura, in *La Habana* il soggetto dell'istanza enunciativa organizza storicamente le vicende in un tessuto strutturale semplificato e gli eventi si delineano con l'immediatezza della 'presa diretta' in un racconto filmico.

Nella disposizione testuale tutti gli oggetti dell'esperienza sono collocati in un processo che ricorre alla anacronia, soprattutto quando l'emittente della narrazione interviene con osservazioni e riflessioni.

<sup>10</sup> Guillermo Cabrera *Infante*. *Man of Three Islands*, cit., pp. 8-9.

<sup>11</sup> Sulle applicazioni del linguaggio dialogico e, in generale sulla teorizzazione di M. Bakhtin circa la polifonia e il linguaggio carnevalesco caratterizzato dallo *skaz* cfr. Stephanie Merrim, *A Secret Idiom: The Grammar and Role of Language in « Tres Tristes Tigres »*. 'Latin American Literary Review' 16, 1980, pp. 96-117 e « *La Habana para un Infante Difunto* » y su teoría topográfica de las formas. « Revista Iberoamericana », 118-119 (1982), pp. 403-413.

Sul piano della *fabula* l'opera si articola come una cronaca: l'emittente della narrazione, il personaggio che dice « io », svolge una funzione veramente attiva all'interno dell'intreccio; attorno al ragazzo che tende alla propria realizzazione nella grande città, luogo di contraddizioni e di illusioni, si avvicenda la schiera di figure femminili a cui è assegnata una funzione ambigua: nel narrare le conoscenze, gli incontri che risvegliano fantasie erotiche e rapporti amorosi, le donne si comportano soprattutto come comprimarie. Solo la figura materna<sup>12</sup>, sempre presente e simbolicamente determinante, e la donna con cui il protagonista arriva all'amore che, fino a quel momento, si era burlato di lui sfaldandosi in un gioco paradossale di effimere relazioni, non svolgono solo la funzione di ignari catalizzatori in una situazione di continua ricerca di conquista, ma ottengono una valenza realmente positiva come generatrici di nuove certezze e prese di coscienza.

Donna e città, inserite in segmenti narrativi ricchi di spericolate descrizioni e di nostalgiche evocazioni si legano per uno speciale rapporto di contiguità: la prima è acquisita ed etichettata come un oggetto da collezione, la seconda è esplorata con metodo nei suoi luoghi più segreti. Di entrambe è inventariata con zelo la struttura fisica; da ciò deriva, per il protagonista, una ragione di verifica nella propria alienante ricerca.

Inoltre, a dare al racconto un senso secondo, più certo e godibile, non sono tanto le avventure ripetitive, i fatti esterni, l'egemonia della vicenda erotica che si estende lungo gran parte del romanzo, quanto

<sup>12</sup> « El infante del título alude más a la condición de servidumbre del niño con respecto a la madre que al reducido estatuto lingüístico... Es de esa madre, que certifica la condición de infante del protagonista, y que lo sitúa en un tiempo ya difunto, de quien realmente se ocupa el libro... La única que está siempre al fondo y rara vez pasa al frente pero nunca desaparece del todo, es la madre. ... Contra el padre, el infante se entregará a la pornografía verbal y a la promiscuidad sexual... De mano de la madre, en cambio, el protagonista va al cine, lee libros, asiste al teatro, escucha música. Es decir: adquiere la cultura del placer... La madre es también castradora porque estatuye un prototipo inconsciente imbatible: la gigantesca mujer que amamanta al infante y le trasmite, con la leche, el habla. ... Alpha y Omega, desde la escalera que sube verticalmente el niño hasta la vagina gigantesca en la que se hunde, la madre-fálica es también la madre que hace posible que este infante muera como tal y renazca en la *fabla* de su escritura » (E. Rodríguez Monegal, *Cabrera Infante; La novela como autobiografía total*, cit., pp. 269-270).

quel che s'intuisce del pensiero e della condizione disumanizzante che mantiene prigioniero il protagonista.

Il simbolismo amplia lo schema del racconto e l'incremento della soggettività porta ai livelli più interni di una incertezza psichica che si raccorda al pensiero del personaggio.

*La Habana*, come *TTT*, presenta una situazione comunicativa simile all'autobiografia, forma attualizzata in cui l'autore racconta il proprio *iter* esistenziale e seleziona, ordina e giudica fatti ed elementi. Nell'autobiografia gli avvenimenti narrati possono essere verificati e il narratore può stabilire un confronto con la realtà storica. Il narrato si costituisce, pertanto, in documento anche se la narrazione è sempre una costruzione individuale e soggettiva che definisce la strutturazione letteraria dell'opera.

Nella forma letteraria il discorso è autoreferenziale e il narratore omodiegetico, incorporato al mondo narrato, è anche il protagonista della storia che riferisce.

Il tempo ritorna attraverso la coscienza attuale e « il passato è rivissuto a partire dal presente in un processo che non è più progressivo ma regressivo, in un enunciato che tende a farsi riflessivo »<sup>13</sup>.

Il personaggio romanzesco riferisce gli avvenimenti in base a una serie di considerazioni e di valori acquisiti che non possedeva al momento del verificarsi dei fatti. Nella attualizzazione, le digressioni e le osservazioni corrispondono all'esperienza, successiva agli avvenimenti, del narratore estradiegetico che coincide col personaggio diegetico della storia.

La *factio* ingloba una realtà soggettiva, proveniente dall'incerto e confuso mondo della memoria che la costruzione verbale struttura in testo che, entrando nel mondo della letteratura, acquista carattere di realtà oggettiva: « È sempre solo una proiezione di se stesso che l'autore mette in gioco nella scrittura, e può essere la proiezione d'una vera parte di se stesso come la proiezione d'un io fittizio, d'una maschera »<sup>14</sup>.

Nella produzione di Cabrera Infante la dimensione autobiografica appare impalpabile, quasi ineffabile, al banco di prova della rappresentazione: nel gioco sempre rinnovato dell'ironia, nei fatti modificati

<sup>13</sup> Jean Rousset, *La prima persona nel romanzo*. « Strumenti critici », 19 (1972), p. 269.

<sup>14</sup> Italo Calvino, *Una pietra sopra*. Torino 1980, p. 317.

dall'invenzione e dal paradosso, il fondo storico si presenta con l'essenziale ambiguità del gatto del Cheshire in *Alice's Adventures in Wonderland*: il gatto non c'è ma rimane il suo sorriso sospeso per aria.

Inoltre Cabrera Infante, quasi a voler sottolineare una connotazione autobiografica dei procedimenti scritturali, entra direttamente, anche se in modo ironico, nel testo di *TTT* firmando una scherzosa nota critica con la sigla GCI, le iniziali del proprio nome. L'entrata in tale forma dell'autore nella struttura del testo ricorda un procedimento utilizzato spesso da Alfred Hitchcock nei suoi *films* in cui il regista fa una comparsa incidentale come a voler sottolineare che la storia narrata è una pura costruzione soggettiva nella quale l'autore e il narratore, pur essendo figure ben distinte, sono comunque identificabili, riconoscibili nella stessa persona reale.<sup>15</sup>

Più complesso, a tal proposito, è il caso di *Un oficio del siglo XX*. Questo libro contiene una colletanea di recensioni cinematografiche che sono firmate G. Caín (e Caín viene dalle prime due lettere iniziali dei cognomi dello scrittore). Cabrera Infante si sdoppia e si riflette in Caín, dialoga col suo *alter ego* e lo commemora quando lo fa morire. Un prologo, un intermezzo e un epilogo (che si distinguono anche graficamente per l'uso di carta colorata e di caratteri tipografici diversi da quelli usati per i 'pezzi' cinematografici) incorniciano e chiosano, con un discorso narrativo, le recensioni dei *films*.

## II. La storia

— It is a history — — A history! of who? what? where? when? Don't hurry yourself —

— It is a history book, Sir (which may possibly recommend it to the world) of what passes in a man's own mind; *The Life and Opinions of Tristram Shandy, Gentleman*.

<sup>15</sup> In *Arcadia todas las noches* il cinefilo Cabrera Infante si interroga sulla cultura del gioco in Hitchcock, « su juego de enigmas, sus alusiones metafísicas, sus metáforas concebidas en términos de entretenimiento... » e « ¿por qué razón Alfred Hitchcock sale en todas sus películas, se hace conspicuo como una mosca en un vaso de leche y desaparece sin afectar la acción ni la trama, sin siquiera alterar una simple anécdota? ». Quizás Platón, hablando por boca de Sócrates, tenga la respuesta: *El verdadero poeta tiene que ser, a la vez, trágico y cómico, y toda la vida del hombre tiene que ser sentida, al mismo tiempo, como tragedia y como comedia* (p. 63).



Nella cornice mimetica della narrazione il tempo della storia de *La Habana*, non esattamente definito, si estende dal 1941, l'anno dell'approdo a La Habana, ai tempi immediatamente successivi al primo matrimonio e alla nascita di un figlio del protagonista.

L'infanzia trascorsa in un villaggio della provincia cubana non lascia alcun segno determinante nella memoria del narratore che, ancora ragazzo, giunge nella capitale e vive completamente immerso, quasi trasognato, in quella nuova realtà.

Tra contraddizioni e speranze il protagonista avanza verso il possesso progressivo, totale della città e verso le sperimentazioni e gli ambigui appagamenti dei rapporti sentimentali che lo accompagnano nel passaggio dalla misera adolescenza alla lenta affermazione come scrittore, giornalista e critico cinematografico.

La giustificazione di una immagine di vita nel suo naturale movimento di crescita e di espansione, quando l'io tenta di plasmare la realtà secondando i desideri ed esorcizzando i timori, induce il protagonista narratore a ricostruire senza reticenze l'incipiente iniziazione all'eros. Il racconto si compiace nell'esplorazione del rapporto col mondo esterno (del riflesso che di questo mondo sopravvive nella coscienza), mentre l'essenza della rievocazione si definisce attraverso i momenti successivi dell'*escalation* estenuante di turbamenti, tentazioni ed attrazioni, sequenze di una sola esperienza in cui la ricerca dell'immagine femminile si avvita su se stessa, in una spirale infinita, tema ed emblema di una *factio* condotta con grande attenzione al meccanismo ludico. Nell'economia generale del testo, la materia della narrazione rimane dunque ancorata a una sovrapposizione di momenti monotematici, volutamente ripetitivi, in cui l'approfondimento del significato si enuclea attraverso l'inesauribile vitalità e capacità espressiva dei significanti.

Dal sistema dei referenti emergono l'atmosfera e il clima interiore che identificano la tessitura globale delle opere di Cabrera Infante: l'*humour* e la nostalgia sono vincoli che legano *La Habana* al precedente *TTT*; la tradizione di cultura popolare (in cui entrano la frequentazione assidua del cinema d'autore e del prodotto commerciale *hollywoodiano*, la conoscenza della musica e del canto delle strade e dei *night-clubs*) si allea alla cultura letteraria e porta alla formazione di una scrittura che definisce il soggetto dell'enunciato e costituisce una marca dell'atto narrativo.

Si è detto che la rievocazione del passato è collocata entro le coordinate spaziali e temporali della capitale cubana negli anni precedenti la rivoluzione castrista.

Le memorie cominciano con la presa di coscienza dell'eroe che, arrivato dal villaggio nativo alla capitale, nell'incontro con i condizionamenti di un microcosmo di proletari e di piccoli borghesi e per il coinvolgimento immediato nelle situazioni personali degli abitanti della « casa de las transfiguraciones », un popoloso falansterio della città vecchia, taglia decisamente ogni filo che lo lega al momento della fanciullezza per entrare nell'adolescenza — « Con mi acceso a la casa marcada Zulueta 408 había dado un paso trascendental en mi vida: había dejado la niñez para entrar en la adolescencia. Muchas personas hablan de su adolescencia, sueñan con ella, escriben sobre ella, pero pocos pueden señalar el día que comenzó, la niñez extendiéndose mientras la adolescencia se contrae — o al revés. Pero yo puedo decir con exactitud que el 25 de julio de 1941 comenzó mi adolescencia. Por supuesto que seguiría siendo un niño mucho tiempo después, pero esencialmente aquel día, aquella mañana, aquel momento en que enfrenté el largo corredor de cortinas, contemplando la vista interior... » (p. 12).

In questo nuovo ambiente, luogo di catalizzazioni che propiziano i cambiamenti, le azioni usuali acquistano valori inconsueti, assolvendo un ruolo espressivo che indirizza il racconto verso le successive aperture sul passato « subí, subimos, la que era para mí entonces suntuosa escalera. Era la primera vez que subía una escalera... » (p. 11).

Il passaggio reale e metaforico dall'ombra alla luce, presa di coscienza ed epifania, diviene l'inizio della singolare educazione sentimentale del ragazzo.

La traduzione in chiave simbolica accompagna l'*iter* interiore del protagonista: la narrazione ripercorre i riti della trasformazione dall'infanzia alla maturità, sintesi dell'evoluzione dal profano al sacro, dall'ignoranza alla conoscenza. L'eroe di Cabrera Infante varca le tre porte che superano i protagonisti dei *plots* d'iniziazione nei rituali di passaggio e, attraverso la separazione, l'iniziazione e il ritorno (la morte dell'infante e la rinascita nel seno muliebre) riacquista la propria identità.

Nel percorso lungo « el pasillo largo, túnel estrecho » su cui si aprono porte che mostrano, al di là di cortine che formano un fragile riparo per le povere stanze e per la incerta *privacy* degli abitanti della « colmena depravada », la timida curiosità del ragazzo di provincia realizza un primo itinerario nel piccolo mondo *habanero*, un labirinto casalingo che lascia trasparire, attraverso le povere esistenze degli

inquilini del falansterio, un fondo vitalistico di domestica lascivia e di popolarasca e innocente sensualità. L'iniziazione del protagonista si perfeziona sotto il segno di una quotidianità che attinge dalla successione delle esperienze della prima giovinezza una dimensione di avventura e di felice scoperta: «pero no es de la vida negativa que quiero escribir (aunque introducirá su metafísica en mi felicidad más de una vez) sino de la poca vida positiva que contuvieron esos años de mi adolescencia» (p. 15); l'infanzia, compendiata ed espressa dai ricordi della vita in provincia, rimane fissata in un breve repertorio di immagini essenziali che vengono rapidamente sostituite dall'abitudine allo scenario urbano.

I limiti ambientali si allargano, più tardi, attraverso le incursioni nella collettività «las tertulias literarias que llegaron a formarse con el tiempo en la zona de la placita que nos pertenecía por contigüidad de puerta, nuestro espacio cultural, ocupado por sucesivas reuniones: primero las reuniones de los amigos artísticos del pueblo, ... (la cultura del pasado), luego por compañeros de mi padre en el periódico, literariamente inclinados, que tanto influyeron en mí, y mis amigos del bachillerado más tarde, intelectuales en cierne (la cultura del futuro)» (p. 60).

Il coinvolgimento nel modello di vita del quartiere esaspera l'ansia di conoscenza del ragazzo che rimane appagato da ogni aspetto della vita cittadina «yo estaba fascinado por los tranvías, vehículo para el que no conocía igual...» (p. 13), mentre dalla delimitazione spaziale posta dalle vecchie architetture del *solar* egli sbocca nell'attivismo e nella cultura delle strade «entré a formar parte de una pandilla juvenil... ésa fue otra institución habanera, como el barrio de las putas...» (p. 27).

L'itinerario dell'apprendistato alla realtà comincia a scorrere entro i binari di uno schema collaudato e il narratore appare al centro della struttura di un corposo *Bildungsroman* che ripropone la metafora «del olor de la iniciación» che si prolunga al di là degli «ocho años adolescentes (en realidad mi adolescencia se extendería más allá de la adultez, durando duradera)» (p. 74).

Gli espedienti usati per la rievocazione riscattano nella memoria affettiva l'ambiguità dei rapporti, rendono mitico il quotidiano, diversificano la monotona ripetizione delle esperienze.

L'interesse sempre concentrato sul linguaggio gioca in alternativa alla lieve incidenza dell'ideologia: in un testo cesellato tutto in superficie, la pratica intelligente dell'umorismo, legata all'impulso della

disinibizione, apre momenti in cui vengono emarginate formule convenzionali e schematismi cristallizzati. Il trattamento ironico smaschera i limiti del protagonista, soprattutto quando il gaudente, patetico e grottesco, riesce a far sorridere su se stesso mostrando le coincidenze di senso e nonsenso, di serietà e ridicolo nel suo comportamento.

In una dimensione definita senza ipocrisie linguistiche e mentali, il soggetto intraprende lo *chemin à rebours* sulle proprie tracce, riguadagnando nella catena delle microsequenze narrative le apparenti certezze della gioventù, la possibilità di una autodefinizione attraverso la virtualità immaginativa e le continue digressioni critiche e riflessive che sono agganciate al materiale-base del testo.

L'eroe della narrazione, volutamente innominato, appare quindi nel ruolo dello studente di liceo appassionato di musica, di balletti e soprattutto di cinema: galante corteggiatore delle donne, potrebbe anche diventare un borghese da *vaudeville*, ma il tratteggio scanzonato lascia qualcosa di irrisolto che fa indovinare, sotto le fatue apparenze del seduttore di quartiere, un disagio psicologico: l'assedio quasi maniacale a ogni rappresentante del sesso opposto diviene il motivo dominante negli anni successivi all'adolescenza: in questo periodo la conoscenza e il contatto, a ritmo accelerato, con numerosi tipi di donna non porta alla riconciliazione con se stesso: l'irrequieto ricercatore di appagamento amoroso è la vittima scontata del dissolversi delle illusioni e l'esasperata insoddisfazione ha come corollario la caduta dell'idea della Donna, non più dea dell'amore.

### III. La ricerca e l'alienazione.

«Recordé el diseño de una o de todas las novelas de Corín Tellido, donde el dibujo forma un triángulo en que los catetos son amor posible, amor imposible y la hipotenusa es inamorzable». G. Cabrera Infante, *Una inocente pornógrafa*.

La verifica del modo alternativo con cui il protagonista partecipa alla realtà è proposta dal vasto intreccio di fantasie, amicizie, rapporti erotici, fugaci o impegnativi, che diventano la parte più consistente della narrazione, denotando l'intero testo attraverso una dimensione vitale, estremamente naturalistica, che si ricicla in forme sempre più esplicite ed espressive.

Le persone, i pensieri, le forme culturali coinvolti nel tessuto connettivo delle storie ricevono corpo e intensità attraverso il moltiplicarsi di descrizioni dell'oggetto desiderato e nella costatazione dell'esperienza del disinganno « ese tramo del tránsito de mi vía crucis sexual... parece una larga iniciación al fracaso: hay demasiados encuentros con mujeres burlonas, falsas difíciles y difíciles fáciles » (p. 151).

Le utopie, che hanno accompagnato l'eroe nella definizione di un rapporto cercato e allo stesso tempo negato, si appannano quando il soggetto assume la dimensione « aristocrática e impía » di un don Giovanni alla Valle Inclán.

La realtà descritta dal narratore che si compiace anche del gioco semantico si riflette, nella rievocazione, attraverso il filtro di materiali culturali significativi. Le *performances* amorose riconducono al ricordo di golose letture del *Satiricon* « Pero el *Satiricon* me produjo una sensación inquietante, nueva, deliciosa y lo guardé donde pudiera encontrarlo cada vez que quisiera leerlo, releerlo en mi refugio, el sitio más privado, incluso alejado de la casa: el excusado, entre les heces y las zetas de las moscas verdes... » (p. 43).

Sul fondo della cultura autoctona cubana s'innesta l'attrazione per forme d'arte e d'espressione, soprattutto visive, che incidono nella forma e nel contenuto della comunicazione letteraria.

La foto della *pin up* delle riviste nordamericane rievoca i primi desideri: « entre estas revistas, años después, encontré mi primera bañista en bikini, asalto visual que se convirtió en motivo amoroso » (p. 62); l'oscurità complice delle sale cinematografiche concilia la passione per la produzione filmica con l'ansia di un contatto continuo con la donna « mi amor fugaz por las mujeres se alió a mi pasión eterna, el cine y me hice un cateador, un tocador de damas en los cines » (p. 176). Il primo impatto col meretricio appare una forma popolare di esorcizzazione dei misteri sessuali e di verifica della virilità che sostituisce la cerimonia della *toga praetexta* « había en La Habana dos ceremonias iniciáticas que permitían pasar de la adolescencia a la adultez, alcanzar la hombría, 'hacerse hombre' — una de esas circunstancias era una circuncisión espectacular... el primer templo iniciático... era un teatro, el Shanghai... Esa primera prueba de hombría habanera la pasé con altas calificaciones y, ya casado, fui a menudo, solo o acompañado pero nunca por una mujer, que no se veían entre el público pornográfico... » (p. 319) I modelli di comportamento, desunti da stereotipi ereditati e praticati nel recinto sociale in cui si forma l'esperienza del-

l'eroe, si riunificano per esprimere l'incerto avanzare verso il superamento delle contraddizioni giovanili; ma l'iniziativa si consuma nella verifica di un impulso erotico accettato anche come mito collettivo.

La forma espressiva appare frutto di suggestioni diverse: i materiali usati per ingegnose costruzioni sulla frase e sulla parola acquistano nuovi riflessi per i condizionamenti provenienti dal richiamo della *pop cult*, dei modelli di vita nordamericani e dalle immagini e dalle voci della seducente finzione *hollywoodiana*.

#### IV. L'unione col proprio sogno.

« La hipóbole, la hipertrofia, y aún la hipermetamorfosis (para no usar más que una página del diccionario) sirvieron a Caín para construir un domo de fantasías bajo el que la realidad se veía a través del cristal nevado de sus fraudes... en fin creo que tardará mucho en nacer, si es que nace, otro cronista tan amigo de tomar el pelo, tan falso. tan rico de mentiras ». G. Cabrera Infante, *Un oficio del siglo XX*.

Lo spunto sollecitante che getta un ponte fra reale e fittizio ludico prende corpo nella penombra propizia di un cinema « no sé si fue... el interés natural (aunque no hay nada natural en el sexo) en las muchachas... lo que hizo que mi amor trompero se desplazara definitivamente de las calles soleadas o desoladas a las salas oscuras (casi siempre iba al cine de tarde y la oscuridad formaba cavernas platónicas) del cine para interferir, con mi pasión por el cine, la realidad de la carne desvelándome del sueño del cine » (p. 179).

Il « sueño del cine » genererà un mostro: la donna del naufragio finale. Attraverso un codice che mantiene la funzione referenziale e privilegia sempre più la dimensione ludica, le sequenze narrative diventano spia della prassi più articolata del racconto: procedendo con scarti e dilatazioni vengono modificati gli aspetti naturalistici della *fabula* e si tende verso la delirante e imprevedibile metafora conclusiva.

La minuziosa contabilità delle esperienze erotiche prosegue con impegno: il gioco in cui si spia, si segue e si attacca ogni donna, soprattutto di « poco seso y mucho sexo », richiama la prassi della cultura del *macho* « hubo todavía, claro, persecuciones al aire libre... o la maniobra de dejar una guagua cogida pocas cuabras antes, tirarme de

ella corriendo... o en la misma guagua, buscar un puesto vacío junto a una muchacha » (p. 179).

Ma l'apprendistato erotico si risolve anche nella collezione di incontri che recuperano una realtà e, allo stesso tempo, la discutono.

Il gioco delle parti fra il narratore e le *partners* che si avvicinano senza offrire la felicità e l'indipendenza dal sesso, si dilata e diviene il *test* di un'epoca e di un ambiente in cui la mitologia dell'amore appare distorta da un fervore quasi consumistico.

La caccia alle donne, preannunciata in *exergo* « Carl Denham (after taking a good look at the natives): — Blondes seem to be pretty scarce around here — *King Kong* » sembra funzionale a una esemplificazione dei dati d'origine del protagonista, impegnato da una immagine muliebre che si compendia nella scontata diade donna / sesso, ma scopre anche il contraltare, il continuo, sottile richiamo al gioco, all'umorismo che sdrammatizza e riequilibra un narrare che diviene, attraverso la via di una latente irrisione, una possibilità di fuga.

Superando sistematicamente frustranti incertezze, la 'caccia alle bionde', che rende il protagonista « una specie di minúscolo Marlowe del amor », continua libera fino a proporsi come maliziosa indicazione di uno *status* che raggiunge il proprio *climax* nel paradossale e sconcertante epilogo. Il racconto, con una svolta impreveduta, prende il carattere di una narrazione fantastica quando il personaggio si trova risucchiato dal grembo generoso di una vicina di poltrona, al cinema, donna dalle connotazioni decisamente negative, allegoria paradossale e immagine riassuntiva di una orribile figura femminile « Era ella, ...enojada conmigo, contra mí, furiosa, ...Mejor, era una hidra con todas estas cabezas vociferantes — megera, harpía, erinnia, Gorgona, Salomé, Mesalina, Agripina, bruja de Macbeth, Catalina de Médicis, Catalina Grandísima, Eva Perón, Ilse Koch, y, finalmente, adelantada a su tiempo, Madame Mao — de mujeres múltiples inclinadas hacia mí terribles. Pero por su color de yodo, aumentado en contraste con su pelo oxigenado, era Kalí manoteante, en una de sus cuatro manos una espada fulgurante. Silbaba como una olla de presión:

— « Sssssteinteressssasssenessssasscosasss entra a buscarlassss de una sssantísssimavesss!... Avancé decidido... En el momento que metí la cabeza toda sensación cesó.... Caí resbalando hacia adentro » (pp. 702-3). Il finale fantastico e avventuroso riconduce a un latente richiamo verso un mondo prenatale dove l'uomo ritorna per esorcizzare la propria ossessione. Ma l'istanza di base della narrazione sembra

compendiarsi anche nell'intenzione di trascrivere una realtà, individuata in chiave estetica e con una libertà espressiva che prende le distanze sia da analisi sia da introspezioni, in un sogno-segno che rivela l'essenza dell'eroe.

#### V. Una relazione erotica con le parole.

« Juego, pérdida, desperdicio y placer, es decir, erotismo en tanto que actividad que es siempre puramente lúdica, que no es más que una parodia de la función de reproducción, una transgresión de lo útil, del diálogo 'natural' de los cuerpos.

En el erotismo la artificialidad, lo cultural, se manifiesta en el juego con el objeto perdido, juego cuya finalidad está en sí mismo y cuyo propósito no es la conducción de un mensaje... sino su desperdicio en función del placer ». Severo Sarduy, *El barroco y el neobarroco*.

Nella storia dell'*Infante Difunto* che rinasce nella sua parola, le sequenze narrative s'irradiano da due temi cardinali, la donna e l'ambiente che sono l'espressione di una istintiva identificazione del protagonista narratore con l'oggetto del racconto nello sforzo di possederlo, di conciliarsi o di annullarsi in esso con una celebrazione che è anche irrisione.

Visto nel suo insieme, il testo de *La Habana* oppone una linearità narrativa, che utilizza un tempo narrativo in successione cronologica, a un labirinto verbale nella cui dimensione spazio-temporale vaga l'eroe; le parole diventano anche « segni-segnali di altri testi e si legano a intrecci esterni rispetto a quello dato »<sup>16</sup>.

Nell'itinerario produttivo di Cabrera Infante prende corpo un linguaggio che filtra e unifica il complesso dei livelli tematici ed espressivi dell'autore: il *masturhablarse* di *TTT* ritorna nel codice linguistico che caratterizza la memoria rivissuta in *La Habana*. « La Habana es *Tres Tristes Tigres*, de la misma manera que también lo era *Un oficio del siglo veinte* y antes *Así en la paz como en la guerra* y después *Vista del amanecer en el Trópico*. Hasta los últimos libros de recopilación...

<sup>16</sup> J. M. Lotman, *Testo e contesto. Semiotica dell'arte e della cultura*, Bari 1980, p. 151.

pueden ser leídos como extensas notas al pie de aquel libro central: *TTT* »<sup>17</sup>.

Anche *La Habana* si sviluppa ampliando il racconto, diluendo la materia e moltiplicando particolari e circostanze così come in *TTT* si ritrova la ricchezza della dimensione strutturale e l'iperbolica descrizione di personaggi e di situazioni, in una « novela de voces » che si aggregano intorno a un pseudo-nucleo dato dalla storia de La Estrella raccontata da Códac. Con il pieno sfruttamento delle risorse verbali e la ricorrente ossessione semantica, l'opera narrativa dello scrittore cubano si inserisce nel fecondo alveo del neobarocco latinoamericano<sup>18</sup> anche se Cabrera Infante perde talvolta di vista le modalità barocche per l'accentuarsi della tensione ideologica e per l'uso di una forma di espressione meno caratterizzata.

Infatti la serie coordinata di racconti *Así en la paz como en la guerra* fa sentire l'atmosfera tesa e violenta degli ultimi anni della dittatura di Batista. I racconti, legati dalla denuncia del potere prevaricatore, sono scritti con una prosa mordente e polemica; in *Un rato de tenmeallá* il fluire sconnesso delle parole, che riproduce lo sconcerto e la scarsa comprensione del mondo degli adulti in una bambina di sei anni, rientra anche nel gioco combinatorio della produzione posteriore rievocando gli anni miseri della giovinezza dell'autore.

*Vista del amanecer en el Trópico* è il testo che Cabrera Infante riesaminerà criticamente, rifiutando la divisione manichea che scaturiva dal raffronto fra esseri inseriti in una vita priva di ideali e i *guerrilleros* che lottano per il cambiamento della realtà in degrado. Lo scrittore rielaborerà con criteri unicamente estetici il suo *revival* nostalgico che diventa, nella stesura definitiva, un testo ambiguo fin dallo scioglilingua del titolo, *TTT*.

*Vista del amanecer* è pubblicato successivamente, completamente modificato rispetto alla stesura primitiva.

Il testo è composto da una serie di 'stampe', brani descrittivi e riflessivi, di tono talvolta nostalgico ed elegiaco, che si presentano in

<sup>17</sup> E. Rodríguez Monegal, *Cabrera Infante: la novela como autobiografía total*, cit., p. 265.

<sup>18</sup> Cfr. di Severo Sarduy, *El barroco y el neo Barocco* in: *América Latina en su Literatura*. Ed. C. Fernández Moreno. México 1972; *Escrito sobre un cuerpo*. Buenos Aires 1969; *Barroco*. Paris 1975; e la sezione *Neobarocco* nel I tomo degli atti del *XVII Congreso del Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana* (3 voll.), Madrid 1978.

rapida successione ricomponendo il *puzzle* della storia cubana in una operazione di raccordo fra il materiale dell'esperienza contemporanea e la visione del passato. La tensione fra i momenti storici successivi e complementari si organizza in una rappresentazione didascalicamente pertinente al reale e stilisticamente neutra.

*O* ed *Exorcismos de esti(l)o*, due collettanee di testi di vario genere, si collocano come repertori di elementi tematici e di sperimentazioni espressive che sono alla base dell'opera narrativa dell'autore cubano. In *O* il senso dell'umorismo si esercita nella parodia, nella satira e nell'ironia. L'espressività della scrittura resta alla base dei saggi sulla paraletteratura e sui romanzi 'rosa', si articola nello studio del *nonsense*, del *limerick*, delle tecniche narrative di Lewis Carroll o mette in risalto il nascosto umorismo di alcuni nomi e le loro possibilità di combinazione. *Exorcismos* (titolo che allude agli *Exercises de style* di Raymond Queneau), riporta alle esperienze e alle acrobazie verbali del Bustrófedon di *TTT*. Gli esorcismi di Cabrera Infante si rivolgono al *pastiche* e al gioco delle citazioni, riprendono gli esercizi parodici su brani di E. Allan Poe o di Melville, riesplorano la tematica della traduzione. Nei giochi verbali le sperimentazioni giungono all'unità minima, si rivolgono all'ingrediente essenziale della frase, la parola<sup>19</sup>, sottoponendola a fratture e a scissioni, indagano in forma paradossale sulle infinite possibilità dello stile.

*La Habana*, infine, si realizza su un ordito di mitologie personali, di isotopie che collegano nuclei contigui e che determinano una serie di rapporti che si prolungano per tutta la storia. Un sotterraneo ritmo autobiografico lega le vicende fin dal titolo che, riassumendo l'intenzione generale del racconto, si concentra anche sulla connotazione poetica dello struggimento patito da chi si è allontanato dalla propria isola e dalla propria adolescenza. Il gioco fonico, ironico e allusivo, pone al centro dell'intestazione il cognome dell'autore e si ispira alla *Pavane pour une infante défunte* di Ravel esemplificando una possibilità di risemantizzazione del linguaggio.

La scrittura funziona « como esa superficie de la máscara donde se van tejendo las fantasías del autor y donde se revierten los supuestos que anteceden la propia práctica »<sup>20</sup>.

<sup>19</sup> Sulla ricerca oltre la soglia della parola cfr. Renato Barilli, *Viaggio al termine della parola. La ricerca intraverbale*. Milano 1981.

<sup>20</sup> H. Libertella, *Nueva escritura en Latinoamérica*. Caracas 1977, p. 73.

Le digressioni, i commenti fra parentesi, che amplificano il testo introducono aperture più profonde nella ricerca interiore. I giochi verbali, le scomposizioni e le ricomposizioni, i giochi allitterativi di parole con risonanze o contrasti, le paronomasie e i paragramma, le incursioni in campo etimologico appaiono funzionali al tono della narrazione che ammicca talvolta ai modi espressivi del cinema e del fumetto <sup>21</sup>.

Sotto l'angolatura grottesca, che segna la dimensione interiore dell'eroe, il racconto punta alla svolta col gioco liberatorio del risolutivo avvenimento finale in cui la situazione onirica subentra al resoconto di fatti accaduti.

Il viaggio fantascientifico all'interno della donna salda la cesura fra circostanza reale e incubo nella ricerca di un equilibrio interiore: l'alienazione trova un intervento risolutivo annullandosi nel simbolo della donna avvicinata mentre sullo schermo di un cinema si susseguono le immagini illusorie della pellicola. « La ricerca della donna non è senza significato nella sua spasmodica tensione, come non lo è il naufragio finale: la felicità è, in sostanza, una ricerca infinita ».<sup>22</sup>

Le pagine del «diario di bordo», alla maniera di Verne, in cui il protagonista annota le fasi del naufragio finale, sono un ironico commento al processo di interiorizzazione dell'eroe: l'autodissacrazione propone l'allegoria di un mondo ignoto in cui l'essere si smarrisce nel tentativo di costruirsi un ruolo e una identità.

Teresa Cirillo

<sup>21</sup> « Se in passato " parlare come in un libro " o " come a teatro " (" come nell'arte ") significava parlare correttamente, artificiosamente, come se fosse scritto, oggi " parlare come parlano al cinema " (" come nell'arte ") in molti casi è diventato sinonimo di parlare come si parla con accentuate sgrammaticature, scorrettezze, ellissi, elementi di gergo. L'intenzionale non letterarietà del discorso è diventata parte dello stile contemporaneo » (I. M. Lotman, *Testo e contesto*, cit., pp. 54-55).

<sup>22</sup> Giuseppe Bellini, *La Habana para un Infante Difunto*. « Rassegna Iberistica », 9 dicembre 1980, p. 71.

## O APÓGRAFO EBORENSE DA ARTE DE FURTAR\*

A *Arte de furtar*, que já tivemos ocasião de examinar numa perspectiva prevalentemente bibliográfica <sup>1</sup>, oferece ainda muitas pistas de trabalho. Não existe, até agora, uma edição crítica e quem queira ler ou estudar esta obra poderá afimar como Bernard Emery <sup>2</sup>: « Faute donc de pouvoir utiliser une édition critique, qui reste à faire, nous nous contenterons des éditions courantes modernes, en particulier de celle de Estampa (Clássicos de bolso) faite à Lisbonne en 1970. Cette édition ne comprend hélas aucun appareil critique et ne se distingue pas, ni par sa qualité typographique, ni par l'exactitude du texte. Elle est cependant la plus facile à atteindre et à manipuler, ce qui est une bien piètre consolation ». De facto, na edição da Editorial Estampa «...actualizou-se a ortografia e introduziu-se a necessária coerência na pontuação. No resto, ela respeita o texto estabelecido » <sup>3</sup>.

Qual texto? Para uma edição « de bolso » não se quis enfrentar nenhum problema, mas uma pequena história da obra e um esclarecimento acerca da edição que se utilizou para a publicação podia, de certeza, dar uma ajuda ao leitor com umas curiosidades a mais.

Como sabemos, não se conseguiu encontrar o manuscrito original desta obra. Só existe, guardado entre os manuscritos da Biblioteca Pública de Évora com a cota CXII/2-7, um apógrafo feito provavelmente poucos meses antes que a obra saísse a público <sup>4</sup> e que para no começo do cap. XIV. São folhas escritas quer no recto quer no

\* Esta pesquisa realizou-se com o contributo parcial do C.N.R.

<sup>1</sup> Ver: M. L. Cusati Covuccia, *Introduzione bibliografica all'« Arte de furtar »*, AION-SR, XXV, 1-1983 (pp. 215-251).

<sup>2</sup> Ver: Bernard Emery, *Litterature, morale et politique dans la « Arte de furtar »*, « Arquivos do centro cultural português », Paris 1979, XIV vol. (pp. 225-251).

<sup>3</sup> No prefácio da *Arte de furtar*, Ed. Estampa, Lisboa 1978 (3ª edição).

<sup>4</sup> O P. João Bautista de Castro recebeu do Lerzo, mercador de livros genovês, o manuscrito original. Como o teve algum tempo em suas mãos, utilizou algumas historietas para incluí-las na própria *Hora de recreio* que saiu em 1742.

verso. A primeira folha leva o nº 67, tendo a última o nº 93. A apresentação gráfica é muito cuidada, talvez por já se pensar a uma futura próxima impressão (cf. ilustração) da qual ainda não se conhecia nem o lugar nem a data. Cremos que uma comparação entre este manuscrito e as edições coevas, nós possa ajudar na compreensão de trechos às vezes incompreensíveis, às vezes esclarecidos com raciocínios difíceis e tortuosos, mas que muito simplesmente se explicam como erros tipográficos.

Por exemplo, no cap. VIII (pag. 39 das edições C<sub>1</sub>, C<sub>2</sub>)<sup>5</sup> podemos ler: « E eis aqui como estes, e outros fazendo merces, e vendendo misericordias, furtaõ a trocho: e vem a resultar de tudo, que fazem os pro- vimentos, dos que naõ tiveraõ substancia para seu resgate, de quatro mãos trapilhos inuteis, e miseraveis; ... ».

João Ribeiro<sup>6</sup> explica assim esta expressão:

« Trocho. Furtar a trocho: a pau, de modo sinuoso, dobrado ou forte. Dizia-se: panno trochado com ourelas, bordaduras; espingarda de cano trochado (oitavado ou não singelo). É oposto a liso, de superficie igual. Deriva do latim *tructus*. O sentido originário, como ainda há no espanhol (língua sem a qual não se entende cabalmente a *Arte de furtar*) é o de caminho estreito, atalho, vereda « De trocha en trocha, por sendas y veredas » diz Mat. Alem. ».

Jaime Brasil<sup>7</sup> diz: « De modo sinuoso, como um pau cheio de nos ». Mas nas edições A e B, pag. 48, encontramos: « ...furtaõ a trecho... » e o manuscrito, f. 86 v., confirma: « E es aqui, como estes, e outros fazendo mercés, e vendendo misericordias furtaõ a trecho ». E esta expressão, muito simplesmente significa *de quando em quando*. Neste caso, uma comparação com as primeiras edições podia esclarecer tudo. Outras vezes só o apógrafo esclarece passos sem sentido nenhum até permitindo descobrir que um erro de impressão nos sécu-

Iniciou também a elegante transcrição que é objecto do nosso trabalho. Entretanto o Lerzo resolveu publicar a obra e o Padre teve que parar e premitir a esta cópia uma *Advertência* que é uma verdadeira declaração, assinada como é « *In testim. veritatis* » (Cf. nossa transcrição em *Introduzione* cit., p. 242).

<sup>5</sup> Confrontar, neste trabalho, a ficha n. 26-e.

<sup>6</sup> *Arte de furtar*, edição popular acompanhada de estudo crítico e bibliográfico, de notas históricas e philológicas e cuidosa revisão por João Ribeiro, H. Garnier, Livreiro-editor, Rio de Janeiro-Paris, 1907 (p. 355).

<sup>7</sup> *Arte de furtar*, décima edição, prefaciada, actualizada, anotada e revista por Jaime Brasil, Livraria Peninsular Editora, Lisboa 1937 (p. 89).

los passou a ser considerado palavra<sup>8</sup>. De facto nos modernos dicionários encontramos a palavra *piote* que, como veremos, se imprimiu em lugar de *piose*.

O nosso propósito é, portanto, cotejar as edições impressas no século XVIII e o apógrafo para, além das diferenças ortográficas e de pontuação, evidenciar as modificações que o texto sofreu na tradição impressa.

Como não nos podemos referir a uma edição de confiança, reuniremos as diferenças registradas em fichas representando cada ficha uma folha do manuscrito. Em cada ficha, em primeiro lugar será transcrito o texto do manuscrito. Depois transcrever-se-ão os trechos onde encontrámos as variantes nas edições. Proceder-se-á progressivamente indicando também o número do capítulo para facilitar a identificação dos trechos em qualquer que seja a edição que o leitor possua. As citações vão ser transcritas respeitando os textos, sem modificações de acentuação ou pontuação. Só são desenvolvidas as abreviaturas comuns que se encontram no manuscrito.

#### Ficha nº 1

a f. 67:

THEATRO DE VERDADES/ ESPELHO DE ENGANOS/ MOSTRADOR DE HORAS MINGOADAS/GASUA GERAL/DOS REYNOS DE PORTUGAL/ & / ARTE DE FURTAR / OFFERECIDA A EL REY NOSSO SENHOR/D. IOAÕ O IV / PARA QUE A EMMENDE/ Composta em Lisboa no Anno de MDCLII/ Por hum Portuguez/ Anonimo/ Muy zeloso da Patria/ Impresso em.... Anno de .....

Edição A:

ARTE DE FURTAR/ESPELHO DE ENGANOS/THEATRO DE VERDADES/MOSTRADOR DE HORAS MINGUADAS/GAZUA

<sup>8</sup> Cfr., neste trabalho, a ficha nº 25-b.

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/.

Edição B;

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./ 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.

As páginas de rosto das edições C<sub>1</sub> e C<sub>2</sub> são iguais exceptuando pequenas diversidades ortográficas.

Observações:

As variantes que podemos verificar confrontando os frontespícios das edições impressas e do manuscrito traçam-nos a história desta obra: de manuscrito que punha em relevo o THEATRO DE VERDADES, à primeira edição que modificou a ordem do título e utilizou a data de composição como data de edição, às três edições sucessivas que se apresentam como *correcta e emendada de muitos erros*, eis as alterações que a obra sofreu<sup>9</sup>.

\* \_\_\_\_\_

Ficha nº 2

a f. 68:

Proposta/ A EL REY DE/ Portugal/ D. IOAÕ.O IV. N.S./

Nas edições esta frase desaparece.

linha 3:

...e daqui vem nao darem *muito* fé em sy de suas perfeçoens, ...

<sup>9</sup> Para uma melhor elucidação, confrontar a nossa *Introduzione bibliografica* citada.

ed. A, B, C<sub>1</sub>, C<sub>2</sub>.

...e daqui vem nao darem *muita* fé em si de suas perfeçoens, ...

\* \_\_\_\_\_

Ficha nº 3

a f. 68 v.

a) linha 17:

...e se alguma se malogra, he a que V. Mag.e naõ approvou: tanto que temos *câ* por unico remedio, para se acertar em tudo, fazerse sô o que V. Mag. e ordena...

ed. A, B, C<sub>1</sub>, C<sub>2</sub>:

...tanto que temos *já* por unico remedio, ...

\* \_\_\_\_\_

Ficha nº 4

a f. 69

a) linha 1:

Assim se portaõ as creaturas irracionaes, e insensivens: e as Racionaes ainda peor, que todas; porque lhes sobeja a malicia, que nas outras falta; e com ella trata cada qual de se acrescentar assy, e como o homem de sy nada tem proprio, claro está, que *os acrescentamentos* han de ser alheos.

ed. A, B, C<sub>1</sub>, C<sub>2</sub>:

...trata cada qual de se acrescentar a si: e como o homem de si nada tem proprio, claro está, que *se os accrescenta*, muitos haõ de ser alhevos.

Observações:

O texto, quase incompreensível, aparece bem escrito no manuscrito e não é difícil compreender como se originou o erro.

b) linha 14:

...para nos advertir o castigo, que merecem Ladroens, e como naõ devem ser admittidos, nem tolerados nas *Republicas*.

ed. A, B, C<sub>1</sub>, C<sub>2</sub>:

...nem tolerados nas *Republicas*.

Observações:

É a primeira vez que encontramos diferenças entre manuscrito e texto relativamente a esta palavra. De facto, no manuscrito utilizaram-se



os dois termos *republica* e *res publica* com sentidos diferentes. Nos textos impressos perdeu-se esta diferença com prejuízo para o sentido.

c) linha 28:

A mayor difficultade está no conhecimento delles; porque como o officio *he infame*, e reprovado por Deos, e pela Natureza, não querem ser tidos por tais...

ed. A, B, C<sub>1</sub>:

...porque como o officio *he infame*...

C<sub>2</sub>:

...porque como o officio *de infante*, e reprovado...

*Observações:*

Este parece um erro de impressão sem consequências, pois que se encontra só na edição C<sub>2</sub> e não aparece nas edições modernas ao nosso dispor (1937, 1969, 1970).

\* \_\_\_\_\_

Ficha nº 5

a f. 69 v.

a) linha 9:

Naõ insina ladroens o meu discurso, ainda que se intitula *tambem* Arte de furtar: insina só a conhecelos, para os evitar.

ed. A, B, C<sub>1</sub>, C<sub>2</sub>:

..ainda que se intitula *Arte de furtar*...

*Observações:*

Tendo modificado, como vimos, a ordem das partes que compõem o título, não se podia manter este *tambem*, que imediatamente desaparece.

b) linha 18:

Si rvasse V. Mag.e de o entender *asy*, e de observar com seu grande entendimento athe os minimos apices desta Arte; porque das contraminas della, que *taõ bem* descubro, depende a conservaçaõ total de seu Imperio, ...

ed. A, B, C<sub>1</sub>, C<sub>2</sub>:

...de o entender *assim*, que *tambem* descubro, ...

*Observações:*

No manuscrito encontramos utilizados *asy* e *assim*, *tão bem* e *tambem* com sentidos diferentes. Nas edições impressas muitas vezes, como veremos, o texto fica confuso, não tem sentido, porque estas palavras são utilizadas indiferentemente não se adequando, por vezes, ao contexto.

\* \_\_\_\_\_

Ficha nº 6

a f. 70:

linha nº 1:

Tambem a V. A. Real, e serenissima partence a emmenda desta Arte por todos os titulos, que a El Rey N.S. pertence, pois não assim como elle *limite* em suas grandezas; ...

ed. A, B, C<sub>1</sub>, C<sub>2</sub>:

...pois não assim como elle *o limite* em suas grandezas; ...

*Observações:*

Apesar de não resultar muito claro nem o texto manuscrito, nem o impresso, parece-nos mais exacta a leitura do manuscrito, imaginando a inserção de um *tem* entre *não* e *assim*. Ler-se-ia assim: ...*pois não tem assim como elle limite em suas grandezas*; ...

Não é nossa a hipótese, mas do desconhecido leitor que, mesmo na folha do manuscrito, juntou um *tem*.

\* \_\_\_\_\_

Ficha nº 7

a f. 70 v.:

linha nº 13:

...assim El Rey N.S. Atlante do nosso Imperio, descarregou esferas delle nos hombros de V.A. não para descansar, que he *infatigavel*, mas para se gloriar, que tem em V.A. hombros de Hercules, que ajudaõ os de Atlante, e o igualaõ no poder.

ed. A, B:

...não para descansar, que he *infatigavel*, mas...

ed. C<sub>1</sub>, C<sub>2</sub>:

...não para descansar, que he *infalivel*, mas...

\* \_\_\_\_\_

Ficha nº 8:

a f. 72

linha nº 1 da *Protestaçãõ*:

Em Ouguella Lugar de *Alentejo* entre Elvas, e Campo Mayor, há huma fonte, cuja agua naõ cose carne, nem peixe, por mais que ferva.

ed. A, B, C<sub>1</sub>, C<sub>2</sub>:

Em Ouguella, lugar de *Além-Tejo*, ...

\* \_\_\_\_\_

Ficha nº 9

a f. 72 v.:

Linha nº 9:

Conforme a estes exemplos, tambem nos homens ha estomagos, que naõ cosem muitos manjares, como a fonte de Ouguella, e Forno de Pom-bal, nem os admittem por bons que sejaõ: e abraçaõ outros mais gros-seiros, com que se *satisfazem*, como veados, e hemas!

ed. A, B, C<sub>1</sub>, C<sub>2</sub>:

...com que se *fazem*, como veados, e hemas.

\* \_\_\_\_\_

Ficha nº 10

a f. 73

linha nº 28:

Segundo; porque tratamos *da* emenda, e onde há esta, ou desejo della, he a mayor perfeçãõ, ...

ed. A, B, C<sub>1</sub>, C<sub>2</sub>:

...tratamos *de* emenda, ...

*Observações:*

Esta diferença è irrelevante e interessa-nos só para salientar a precisão do manuscrito.

\* \_\_\_\_\_

Ficha nº 11

a f. 73 v.

linha nº 27:

...duas letras se achaõ impressas nas costas de alguns, que saõ L. e F., e o que querem dizer todos o sabem: e se *alguẽ* me impugnar a mim,

para defender o que estas letras denotaõ, mostrarã nisso, que he da mesma Confraria...

ed. A, B, C<sub>1</sub>, C<sub>2</sub>:

E se *algum* me impugnar a mim para defender, ...

\* \_\_\_\_\_

Ficha nº 12

a f. 77

a) linha nº 15 - Capítulo I:

Naõ perde a Arte seu ser por fazer mal, quando fás bem, e *apreposito* esse mesmo mal, que professo para tirar delle para outrem algum bem, ainda que seja illicito.

ed. A, B, C<sub>1</sub>, C<sub>2</sub>:

...e *a proposito* esse mesmo mal, ...

b) linha nº 22:

Nem perde seu ser a Arte pelo mal que cauza, quando obra com cila-das, segundo suas regras, que todas se fundaõ em estratagemas, e engan-os como as da *Malicia*: e essa he a Arte.

ed. A, B, C<sub>1</sub>, C<sub>2</sub>:

... se fundaõ em estratagemas, e engan-os, como as da *Milicia*...

\* \_\_\_\_\_

Ficha nº 13

a f. 79

linha nº 3 - Capítulo II:

...para que naõ digamos, que saõ Senhorias, *Ilustres Excelencias*, Altezas, e Magestades.

ed. A, B, C<sub>1</sub>, C<sub>2</sub>:

...saõ Senhorias, Altezas e Magestades.

*Observações:*

Neste caso verificou-se uma falta na impressão. Apesar de não modificar o sentido do texto, mostra-nos como o manuscrito está bem escrito.

\* \_\_\_\_\_

Ficha nº 14

a f. 80

linha nº 40 - Capítulo III:  
 Mas de tanta Antiguidade, e progenitores ninguem me infira serem Nobres os professores desta Arte, nem ser ella *conciencia* verdadeyra, porque as sciencias devem praticar algum fim util ao bem commum: e esta Arte sô em destruir *tudo* se emprega...  
 ed. A, B, C<sub>1</sub>, C<sub>2</sub>:  
 ...nem ser ella *sciencia* verdadeyra... em destruir *toda* se emprega...

*Observações:*

Numa primeira leitura dos textos impressos, não se nota, não sobressai nenhuma incongruência. Contudo, é facil constatar como tal versão contradiz o quanto foi demonstrado amplamente no I capitulo cujo titulo è: *Como para furtar há arte que é sciencia verdadeira*. Também no que respeita à segunda variante assinalada, parece mais coerente a versão do manuscrito.

\* \_\_\_\_\_

Ficha nº 15

a f. 81

a) linha nº 3 - Capítulo IV:  
 ...saõ os que mayor estrago nos fazem nellas de sorte que naõ se distinguem dos ladroens que lhes mandaõ vigiar mais, se naõ que os ladroens furtaõ nas charnecas, e elles no povoado; aquelles com carapuças, e *mascaras* de rebuço, e elles com as caras descubertas; aquelles com seu risco, e estes com provisoens e cartas de seguro.  
 ed. A, B, C<sub>1</sub>, C<sub>2</sub>:  
 ...aquelles com carapuças de rebuço, ...

b) linha nº 22:

Naõ falo de varas grandes; porque as residencias as fazem, *em algumas*, andar direytas, ...  
 ed. A, B, C<sub>1</sub>, C<sub>2</sub>:  
 Naõ fallo de varas grandes, porque as residencias as fazem andar direitas...

c) linha nº 30:

Milhares de exemplos há, que explicaõ bem esta especie de furtos, e melhor que todos o que *puderamos* por nos Físicos: mas manda a Sa-

grada Escriptura, que os honremos *propter sanitatem*; ...  
 ed. A, B, C<sub>1</sub>, C<sub>2</sub>:  
 ...e melhor que todos o que *poderemos* pôr nos Physicos: ...

\* \_\_\_\_\_

Ficha nº 16

a f. 81

a) linha nº 18:

Tem os Físicos móres obrigaçaõ de vigiarem tudo isto; e assim o fazem correndo o Reyno, e vesitando todas as boticas delle, algumas vezes, chamaõ a isto dar varejo e dizem bem; porque assim como *nos varejos*, huma oliveyra, para lhe apanhar a azeytona *nessecita* (sic) *de lhos darem para a colherem*; assim elles varejaõ as boticas para *recolherem* dinheyro.

ed. A, B, C<sub>1</sub>, C<sub>2</sub>:

...porque assim comò *nós varejamos* huma oliveira, para lhe apanhar a azeitona, assim elles varejaõ as boticas, para *recolher* dinheiro...

*Observações:*

O apógrafo parece mais completo, mais claro e elegante. Entre os textos impressos não há discrepâncias. Com efeito, o texto em ambos os casos não é obscuro, mas é de preferir a versão do manuscrito.

b) linha nº 25:

...e poderá soceder por mais *tudo*, que tenhaõ bem apurado, e a ponto, se naõ andarem mais diligentes em peytar, que em se prover, que *lhe* quebrem todos os vidros por dá cá aquella palha.

ed. A, B, C<sub>1</sub>, C<sub>2</sub>:

...e poderá succeder, por mais que tenhaõ *tudo* bem apurado, e aponto, se naõ andarem mais diligentes em peita, que em se prover, que *lhes* quebrem todos os vidros...

*Observações:*

Neste caso, a diferente posição da palavra *tudo* modifica o sentido da frase. A construção do manuscrito é, de certeza, mais significativa.

c) linha nº 34:

...antes saõ taõ privilegiados, que depois de vos darem com as costas no adro, e com vosso Pay na Cova, demandaõ vossos herdeyros, que

lhes paguem a peçonha com que vos tiraraõ a vida, e o trabalho, que tiveraõ em vos apreçarem a morte com sangrias peyores, que estocadas, e *que ballas*, por serem sem necessidade, ou fora de tempo.

ed. A, B, C<sub>1</sub>, C<sub>2</sub>:

...com sangrias peores, que estocadas, por serem sem necessidade...

\* \_\_\_\_\_

Ficha nº 17

a f. 82

a) linha nº 1:

...entre elles veyo o ferrador por mais afamado: conheceo o Cardeal, *chamoo de parte*, e perguntoulhe, quem o fizera Medico?

ed. A, B, C<sub>1</sub>, C<sub>2</sub>:

...conheceo-o o Cardeal, *tomou-o á parte*, e...

b) linha nº 4:

...porque do mesmo modo, que curava em Roma as bestas, curava em Napoles os homens, e que lhe socedia tudo melhor; porque alem de acertar nas curas *tamben*, e melhor, que os demais Medicos...

ed. A, B, C<sub>1</sub>, C<sub>2</sub>:

...porque além de acertar nas curas *taõ bem*, e melhor que os demais Medicos...

\* \_\_\_\_\_

Ficha nº 18

a f. 83

linha nº 30 - Capítulo V

Fique isto *ponderado* de passagem, ainda que *tambem* pertence aos ladroens que naõ deyaõ, que outros o sejaõ; ...

ed. A, B, C<sub>1</sub>, C<sub>2</sub>:

Fique isto *advertido* de passagem, ...

\* \_\_\_\_\_

Ficha nº 19

a f. 83 v.

linha nº 9 - Capítulo VI:

Gritou o rapaz: porque *me da*? Respondeu o amo: Porque contratando nós, que comessemos igualmente estas uvas bago, e bago, tú comes a

tres, e a quatro. Perguntou-lhe o mosso entaõ; e quem *lhe disse a você senhor* amo, que eu fis tal aleyvosia?

ed. A, B, C<sub>1</sub>, C<sub>2</sub>:

Gritou o rapaz: porque *me dais*? ...e quem *vos disse a vós*, que fiz eu tal aleivozia?

Observações:

Como veremos, neste e em outro caso (cf. ficha nº 26), nas edições impressas mudou-se a forma de tratamento.

\* \_\_\_\_\_

Ficha nº 20

a f. 84

a) linha nº 1

No ponto mais essencial de seu governo; que he o de suas rendas, e thesouros, sem os quais naõ se podem sustentar em seu ser, nem conservar suas *respublicas*, e familias.

ed. A:

...naõ se pódem sustentar em seu ser, nem conservar suas *Respublicas*, e familias.

ed. B, C<sub>1</sub>, C<sub>2</sub>:

...naõ se podem sustentar em seu ser, nem conservar suas *Republicas*, e familias.

Observações:

Tendo o período como sujeito Reis, Principes, Grandes e Senhores do mundo, parece-nos mais exacto o uso de *res publicas*.

b) linha nº 35:

...so *aos* Reys, e Princepes grandes, tomara persuadir bem esta verdade; que paguem puntualmente o que devem, se querem que lhe luzaõ mais suas rendas; porque he certo, que naõ há quem se naõ pague *por suas maons*, se acha por onde; ...

ed. A, B, C<sub>1</sub>, C<sub>2</sub>:

...só *nos* Reys... porque he certo, que naõ ha, quem se naõ pague, se acha por onde: ..

\* \_\_\_\_\_

Ficha nº 21

a f. 84 v.

a) linha nº 18:

...sabe dar dous boleos ao que trás entre maons, melhor que nenhum *borlátim*: ...

ed. A, B, C<sub>1</sub>, C<sub>2</sub>:

... melhor que nenhum *volatim*: ...

*Observações:*

O manuscrito usa um termo diferente das edições impressas que nos dicionários não se encontra registrado. A Enciclopédia Portuguesa e Brasileira<sup>10</sup> diz: «*Borlatim*, Averbado por Moraes, que o colheu na Academia dos Singulares. É provavelmente êrro, em vez de *bolatim*, por *volatim*». Mas, na realidade, não se trata de erro, nem de uma palavra desconhecida, uma vez que, no *Vocabulario portuguez e latino* pelo Padre D. Raphael Bluteau<sup>11</sup>, encontramos: «*Borlantim* – He corrupção do Castelhana Bolatim, e este de Bolar que he Voar porque o Borlantim taõ destramente anda pela marona, que parece que voa, e assim segundo sua derivação, houveramos de dizer Volatim, & nao Bolatim nem Borlantim como dizem alguns. (Corda de Borlandim)». E como no manuscrito muitas vezes o acento significa nasalização, podemos afirmar que o autor quis escrever *borlantim*. O sentido das palavras *borlantim* e *volatim* é o mesmo mas é de salientar que na época da impressão podia ser antiquada.

b) linha nº 23

...e não basta dizerem; e protestarem, que vos servem por cortezia, nem contratardes com elles em o *canto*; que lhes pagais punctualmente: ...

ed. A, B, C<sub>1</sub>, C<sub>2</sub>:

...em o *tanto* que lhes pagais pontualmente: ...

*Observações:*

A uma primeira leitura as edições impressas parecem mais exactas mas, no *Diccionario da antiga linguagem portuguesa* por H. Brunswick<sup>12</sup>,

<sup>10</sup> Grande Enciclopédia Portuguesa e Brasileira, Lisboa-Rio, 1960.

<sup>11</sup> D. Raphael Bluteau, *Vocabulario portuguez e latino*, Lisboa, na officina de Pascoal da Sylva, 1720.

<sup>12</sup> H. Brunswick, *Diccionario de antiga linguagem portugueza*, Empresa Lusitana Editora, Lisboa 1910.

# THEATRO DE VERDADES

## ESPELHO DE ENGANOS

### Mostrador de horas mingoadas

### GASVA GERAL

## Dos Reynos de Portugal

&

## ARTE DE FVRTAR

Offerecida a ELREY Nosso Senhor

# D. JOAÃO. OIV.

Para que aemmende

Composta em Lisboa no Anno de 1712.

Por hum Portuguez

Anonimo

Muy zeloso da Patria

Impresso em ..... Anno de .....

Proposta  
A EL REY DE  
Portugal  
D. IOAÕ O IVNS.  
SENHOR.

Hum Sabio disse, que não avia neste Mundo homem, que se conhecesse; por que todos para consigo, são como os olhos, que vendo tudo, não se vem asy mesmos: E daqui vem não darem muyto fé em sy de suas perfeçõens, nem advertirem em seus defeytos; e ser necessario, que outrem lhes diga o que passa na verdade. Se V. Mag.<sup>a</sup> não se conhece, nem o Mundo em que vive, e de que he Senhor, eu odirey em breves palavras. He V. Mag.<sup>a</sup> o mais Nobre, o mais valente, o mais poderoso, e o mais feliz homem do Mundo: Este mundo he hum covil de

se he a o credito por agayxonada, como parte, e dar sem lá animo, que não sou; porque se pretendi mostrar neste es- peto a verdade, e fazer publicas como em Placato. as mentiras, e embustes de la roens passados, e grezes, tes. Aprestemse todos para ouvir com paciencia; e porque trata de não maldades quem isto ler: irey tecendo tudo em forma que o curioso dos succos adõce o azedo da doutrina, e em tudo terá muito, e aprender, para sempre se rem virtuosos, seguirerem tomar as cousas como applico.

Deos vos guarde.

De vras delgado,

que ando pelas duas, e de tres para gros- sos, que vos espero, senaõ firmes mu- tos avisos. Entre tanto estuday oficio, e despertay adõce para o que se segue.



INDEX.

encontramos: **canto**, *quanto*. E isto significa que o texto certo, ainda uma vez, é o do manuscrito.

c) linha 31:

...como se vê na pescaria do *Aliofre*...

ed. A, B, C<sub>1</sub>, C<sub>2</sub>:

...como se vê na pescaria do *Aljofar*, ...

d) linha 35:

Tiverao estes *traça* para encorporarem em sy a administração das despesas e recibos, tirandoa de pessoas Religiosas fidelissimas, a titolo de: ...

ed. A:

Tiveraõ estes *traça* para...

ed. B, C<sub>1</sub>, C<sub>2</sub>:

Tiveraõ estes *traças* para...

\* \_\_\_\_\_

Ficha nº 22

a f. 85

a) linha nº 7:

Naõ achavaõ os Ministros *polga* em droga taõ barata, para empolgarem as unhas; ...

ed. A, B, C<sub>1</sub>, C<sub>2</sub>:

...os Ministros *Reaes polpa* em droga...

*Observações:*

Neste caso a nossa hipótese é que o amanuense tenha sido influenciado mentalmente pela palavra *empolgar* que ia escrever a seguir. Provavelmente o manuscrito original tinha *polpa*.

b) linha 17 - cap. VII:

...como se vê nas Justiças, em guardas, Meyrinhos, e outros officiaes; assim na pás, como na guerra, os quaes por dissimularem, ou naõ vigiarem daõ causa a grandissimos furtos, e intoleraveis *ladroens*: ...

ed. A, B, C<sub>1</sub>, C<sub>2</sub>:

...daõ causa a grandissimos furtos, e intoleraveis *ladroices*: ...

*Observações:*

Os textos impressos não fazem mais do que repetir o mesmo conceito utilizando as palavras *furto* e *ladroice*. E assim é muito mais coerente o manuscrito.

\* \_\_\_\_\_

*Ficha nº 23*

a f. 85 v.

## a) linha nº 5:

Ponhamos *exemplo* nas materias tocadas, e conhecerá todo o Mundo os ladroens que furtaõ mais, quando tomaõ menos.

ed. A, B; C<sub>1</sub>, C<sub>2</sub>:

Ponhamos *exemplos* nas materias tocadas, ...

## b) linha nº 8:

Sabe hum Mestre de Campo, que tem quatro Cappitaens no seu terço, que recolhem os pagamentos *dos* seus soldados attitolo deos repartirem fielmente por elles, que os jogaõ no mesmo dia...

ed. A, B, C<sub>1</sub>, C<sub>2</sub>:

...que recolhem os pagamentos *de* seus soldados a titulo de os repartirem...

## c) linha nº 15:

Mas a *isto* lhe digo; o que já tenho dito: que há ladroens, que não furtando nada furtaõ muyto, ...

ed. A, B, C<sub>1</sub>, C<sub>2</sub>:

Mas a *isso* lhe digo, o que já tenho dito, que há ladroens...

## d) linha nº 21:

...desesperou da venda, e gasto *da* tal droga: foyse a hum conselheyro, ...

ed. A, B, C<sub>1</sub>, C<sub>2</sub>:

...desesperou da venda, e gasto *de* tal droga: ...

## e) linha nº 29:

...lhe responde elle com os dous mil *crusados* nas unhas, que *he* hoje o porey em conselho, e seraõ Sua Magestade e V. M. ce servidos.

ed. A, B, C<sub>1</sub>, C<sub>2</sub>:

...lhe responde elle com os dous mil nas unhas, que hoje o porey em conselho...

\* \_\_\_\_\_

*Ficha nº 24*

f. 86

## a) linha nº 7:

...recolhese nos armazens molhado sobre corruto, e *ardido*, e ao segundo dia já enjoa toda a Cidade com o cheyro; ...

ed. A, B:

...recolhese nos armazens molhado sobre corrupto, e ao segundo dia já enjoa toda a Cidade com o cheiro; ...

ed. C<sub>1</sub>, C<sub>2</sub>:

...recolhe-se nos armazens molhado sobre corrupto, e ao segundo dia já enjôa *a* toda a Cidade com o cheiro, ...

## b) linha nº 18:

Na Alma lhe não quizera eu jazer â hora da *sua* morte!

ed. A, B, C<sub>1</sub>, C<sub>2</sub>:

Na alma lhe não quizera eu jazer á hora da morte.

## c) linha nº 4 - Cap. VIII:

Saõ os Ministros com que se governaõ as *Republicas* como medicos, que acodem a seus trabalhos, que saõ as suas doenças; ...

ed. A:

Saõ os Ministros, com que se governaõ as *Republicas*, como Medicos, ...

ed. B, C<sub>1</sub>, C<sub>2</sub>:

Saõ os Ministros, com que se governaõ as *Republicas*, como Medicos, ...

*Observações:*

Numa época monárquica parece-nos mais lógico que se governem as res públicas.

## d) linha nº 9:

Manda el Rey Nosso Senhor fazer infantaria pelas Comarcas do Reyno, para provimento das Fronteyras, e do Brasil, ou da India vaõ os cabos muyto bem providos de dinheyro que lhes *manda dar* sua Magestade para os pagamentos; levaõ seus Officiaes em forma com todos os requesitos, ...

ed. A, B, C<sub>1</sub>, C<sub>2</sub>:

...dinheiro que lhes *dá* sua Magestade para os pagamentos; levaõ seus officiaes em forma com todos os requesitos, ...



*Observações:*

A diferença de maior relevo está no verbo utilizado. Parece-nos mais significativa a forma utilizada no manuscrito.

\* —————

*Ficha nº 25*

f. 86 v.

## a) linha nº 1:

Chegaõ a hum lugar, tomaõ noticias dos que há mais aptos, e expeditos para as armas: saõ logo *malcinados* os que tem inimigos, e chovem escusas sobre os que saõ apparentados: ...

ed. A, B:

...saõ logo *malsinados* os que tem inimigos, ...ed. C<sub>1</sub>, C<sub>2</sub>:...saõ logo *malsignados*, os que tem inimigos, ...

## b) linha nº 6:

...poense em cobro deixando seus Pays nos *piozes*, que para remirem sua vexaçãõ, e a de seus filhos, lançaõ *logo* mil linhas, ...

ed. A, B, C<sub>1</sub>, C<sub>2</sub>:

...deixando seus pays nos *piotes*, que para remirem sua vexaçãõ, e a de seus filhos, lançaõ mil linhas, ...

*Observações:*

Esta variação interessou-nos muito. A palavra « piote » não se encontra no *Vocabulário* do Bluteau; encontra-se quer no *Dicionário* de António Morais e Silva<sup>13</sup>, quer na *Enciclopédia portuguesa e brasileira* assim definida: « Piote, s.m. Termo de significação incerta (embaraço, atrapalhação, constrangimento?): « E eles que gostam mais do ninho em que se criaram e leva-los à guerra é arrancar-lhes os dentes, poem-se em cobro, deixando seus pais nos *piotes*, que para remirem sua vexaçãõ e a de seus filhos, lançam mil linhas; e vendo que as das intercessões naõ montam, apelam para as do interesse », *Arte de Furtar*, cap. 8,46 ». Esta definição (acrescentada simplesmente de uma tentativa de significação) é a mesma que encontramos no *Thesouro da lingua portuguesa*

<sup>13</sup> António Morais Silva, *Grande dicionario da lingua portuguesa*, Editorial Confluência, 1955 (10ª ed.).

do fr. Domingos Vieira<sup>14</sup>. Não nos parecia suficiente uma única citação para uma hipótese de significado quando, aliás, o manuscrito nos fornecia outra forma. Tratar-se-ia de simples erro de impressão? De facto assim nos parece porque quer no Bluteau<sup>15</sup>, quer no Brunswick<sup>16</sup> encontramos a forma *Pioz*, com um sentido que nos parece adaptar-se muito bem ao contexto, corroborada depois por A.R. Gonçalves Viana na sua investigação intitulada *Apostilas aos Dicionários Portugueses*<sup>17</sup>. Pelo que podemos considerar aceitável a forma *pios(es)*.

## c) linha nº 17:

O mesmo *sucede* nos aprestos das Armadas, para a Costa, e frotas para o Brasil, e India...

ed. A, B:

O mesmo *succede* nos aprestos...ed. C<sub>1</sub>:O mesmo *succedeo* nos apertos...ed. C<sub>2</sub>:O mesmo *succedeo* nos aprestos...*Observações:*

Como se pode constatar pelas transcrições acima anotadas, o presente do indicativo usado no manuscrito e coerente com o texto, é também

<sup>14</sup> Fr. Domingos Vieira, *Thesouro da lingua portugueza*, Ernesto Chardron e Bartholomeu H. De Moraes editores, Porto 1873.

<sup>15</sup> A definição fornecida por Bluteau é: « Piöz. (Termo de alta volateria) São as correas, que os açores, gaviaens, & outras aves de rapina, trazem postas nos sancos. Alguns dizem Piozes, Diogo Fernandes na sua *Arte de Caça*, p. 2, Diz Piôs no plural. *Pedum accipitris lora, orum*. Neut. Plur. ».

<sup>16</sup> O Brunswick diz: « Pioz, correia que as aves de volateria traziam nos pés. - Peia ».

<sup>17</sup> Em: A. R. Gonçalves Viana, *Apostilas aos Dicionários Portugueses*, Livraria Clássica Editora / A. M. Teixeira & C.a (Filhos), Praça dos Restauradores, 17, Lisboa 1906. (tomo II, p. 276).

« pio(s) (es): ... O significado deste vocabulo é dado no *Novo Dicionario*, que o escreve *peos*, do modo seguinte: — "m.pl. corteias que os caçadores de altanaria punham nos sancos [melhor, *çancos*, castelhano antigo *çancos*, ortografia moderna *zancos*] do falcão ou do açor. Cf. Fernandes, *Caça de altanaria*, onde se lê *pios*. (De *peia* ou de *pê*)". — Reproduzi por inteiro a inscrição, à qual serve de comentario o que acima disse e que não é mais que a reprodução analisada da excelente nota que sobre este vocabulo escreveu D. Carolina Michaelis de Vasconcelos, anterior à publicação do *Novo Dicionario*, na *Revista Lusitana*... ».

usado nas edições A e B, passando depois a perfeito nas duas últimas. Anotamos a diferença relativa a *aprestos*, que se transforma em *apertos* na edição C<sub>1</sub>, para referenciar ainda uma diferença entre as duas edições C.

d) linha nº 23:

...vinde por alli, que soys marinheiro; e vos vinde, que soys sangrador?  
ed. A, B, C<sub>1</sub>, C<sub>2</sub>:

...e vos vinde *tambem*, que soys sangrador.

e) linha nº 36:

E es aqui, como estes, e outros fazendo mercés, e vendendo miserias furtaõ *atrecho*. E vem a resultar de tudo, que *se* fazem os provimentos dos que não tiveraõ substancia para seu resgate, ...

ed. A:

...furtaõ *atrecho*: e vem a resultar de tudo, que *se* fazem...

ed. B:

...furtaõ *a trecho*: e vem a resultar de tudo, que fazem...

ed. C<sub>1</sub>, C<sub>2</sub>:

...furtaõ *a trocho*: a vem a resultar de tudo, que fazem...

\* —————

Ficha nº 26

f. 87

a) linha nº 9:

..que dizendolhe seu amo, como *podeis vos* ser Piloto de huma Nao se nunca *entrastes* nella, nem *sabeis*, que cousa he Balestilha, nem Astrolabio? Não repare V. S. a nisso, respondeo elle; porque as Naos da India não *haõ* mister Pilotos, sempre ouvi dizer que Deos as leva, e Deos as trás, e fiados nisto, ou em seus intentos, que elles saberaõ quays saõ, e nos *taõ bem*, ...

ed. A, B, C<sub>1</sub>, C<sub>2</sub>:

...que dizendo-lhe seu amo: como *pódes tu* ser Piloto de huma não, se nunca *entraste* nella, nem *sabes* que cousa...

ed. A, B:

...as náos da India não *haõ* mister Pilotos, ...

ed. C<sub>1</sub>, C<sub>2</sub>:

...as náos da India não *ha* mister Pilotos; ...

ed. A, B, C<sub>1</sub>, C<sub>2</sub>:

...elles saberaõ quays saõ, e nos *tambem*, ...

Observações:

Mais uma vez (cf. ficha nº 19) encontramos a modificação da forma de tratamento utilizada. A variação *haõ/há* não passa de um erro tipográfico que se verificou nas duas edições C. O uso do *tambem* desde a primeira edição impressa é, ainda, uma superficialidade do impressor. O sentido da frase fica mais claro com *tão bem* (...e nos tão bem como elles).

b) linha nº 24:

Naõ nego, que peccados nos podem fazer, e *fazem* muyta guerra;

ed. A, B:

...nos podem fazer, e *fazem* muita guerra; ...

ed. C<sub>1</sub>, C<sub>2</sub>:

...nos podem fazer, e *fazer* muita guerra; ...

\* —————

Ficha nº 27

a f. 87 v.

a) linha nº 1 - Capítulo IX:

O interece he moeda, que todos os homens cunham e so entre elles corre, e a falcefição de maneyra, que por cobre, querem *lhes deys* prata.

ed. A, B:

...querem que *lhe deis* prata

ed. C<sub>1</sub>, C<sub>2</sub>:

...querem que *lhe dem* prata.

b) linha nº 8:

Os Reys *taõ bem* saõ como Deos, a tudo *acodé* com universal providencia, dispondo as cousas com suas Leys de sorte que se não ouver quem as quebrante, não haverá fome, que afflija os pobres...

ed. A, B, C<sub>1</sub>, C<sub>2</sub>:

Os Reys *tambem* saõ como Deos, e como a natureza nesta parte a tudo *acode*, com universal providencia, dispondo as cousas com suas Leys...

Observações:

Neste caso poder-se-ia aceitar um *tão bem* = *tão justamente* (cf. Bluteau) e, pelo sentido do passo, deveria continuar: *a tudo acodem com universal providência*.

c) linha nº 17:

...e dahi vem *rebentarem* huns de gordos com a abundancia, e inthi-  
carem outros de magros com a esterilidade...

ed. A, B, C<sub>1</sub>, C<sub>2</sub>:

...e dahi vem *arrebentarem*...

d) linha nº 19:

...e no cabo cuidaõ os grandes, que saõ como as sambexugas, que fazem  
grande *mercê* ao doente, quando lhe chupaõ o sangue; cuydaõ que  
fazem soberano beneficio aos pequenos, quando se servem delles athe  
os aniquilarem: ...

ed. A, B, C<sub>1</sub>, C<sub>2</sub>:

...como as sanguixugas, que fazem grande *mal* ao doente...

*Observações:*

É evidente que o sentido exacto é o do manuscrito.

e) linha nº 23:

Naõ se vio mayor sem razaõ. E eu lha perdoara, porque cuydaõ que  
vos authorisaõ, quando vos chegaõ *assi*, e que naõ há em vós preço  
com que lhes possays pagar este beneficio...

ed. A, B, C<sub>1</sub>, C<sub>2</sub>:

...quando vos chegaõ *a si*...

f) linha nº 27:

...o deixarem de vos affligir, quando *os incitta* a isso a vingança injusta,  
que conceberaõ contra vos, por naõ vos profeçardes escravos seus...

ed. A, B, C<sub>1</sub>, C<sub>2</sub>:

...quando os *excita* a isso...

g) linha nº 33:

...tem de suas conquistas com que se enriquece, e *prové* todas as Na-  
çoens...

ed. A, B, C<sub>1</sub>, C<sub>2</sub>:

...e *provem* todas as Nações...

\* —————

Ficha nº 28

a f. 88

a) linha nº 31:

Offerecemse aos que sentem de mais churume, que faraõ na Corte  
suas partes; e como *nenhum* há, que naõ tenha nella requerimentos, ...

ed. A:

...e como *nenhum* ha, ...

ed B, C<sub>1</sub>, C<sub>2</sub>:

...e como *nenhuma* ha...

b) linha nº 38:

...despenhaõ os pertendentes, e os *desbalijaõ* de quanto tem; e assim  
os roubaõ...

ed. A, B, C<sub>1</sub>, C<sub>2</sub>:

...e os *desbalizãõ*...

\* —————

Ficha nº 29

a f. 88 v.

...e os homens saõ taõ entereceyros, que sem lhe darem nada, lhe que-  
rem levar tudo por huma mercé fingida. *nem* ha entre elles beneficio  
sem pençaõ, e he ordinariamente taõ pesada, que nada *lhe* deixa para  
alivio.

ed. A, B, C<sub>1</sub>, C<sub>2</sub>:

*Naõ* ha entre elles beneficio sem pensaõ, e he ordinariamente taõ pezada,  
que nada *me* deyxá para alivio.

*Observações:*

Parece evidente a exactidão do texto do manuscrito. Principalmente o  
*me*, que encontramos nas edições impressas, não tem sentido nenhum.

\* —————

Ficha nº 30

a f. 89

a) linha 2 - Capítulo X

...e logo se pagaõ delle pondo-os no ultimo, e dandolhes sacco do mais  
essencial sem *reparar em* ruinas, que a grandes dispendios necessaria-  
mente se seguem.

ed. A, B, C<sub>1</sub>, C<sub>2</sub>:

...sem *reparãrem* ruinas...

*Observações:*

Neste caso, a modificação surgiu muito simplesmente pelo contacto de *reparar* e *em* resultando, deste facto, uma frase com sentido substancialmente diferente.

## b) linha nº 12:

...que a sabedoria do vulgo ficou cuidando, que recebia El Rey no lanço hum serviço heroyco de grandissimo interece: sucedeo *acazo*, naõ direy onde, ...

ed. A, B, C<sub>1</sub>, C<sub>2</sub>:

Sucedeu *o caso*, naõ direy onde...

*Observações:*

Apesar de parecer, a uma primeira leitura, exacto o texto impresso, nós consideramos mais pertinente, no contexto, a versão do manuscrito.

## c) linha nº 22:

...e andãõ orsadas huns annos por outros em cento e quarenta mil e sento e sincoenta mil cruzados...

ed. A, B, C<sub>1</sub>, C<sub>2</sub>:

...cento e quarenta *até* cento e...

## d) linha nº 35:

...e ahinda que há quem a entenda, assim *que* há quem a goste, naõ há quem a declare...

ed. A, B, C<sub>1</sub>, C<sub>2</sub>:

...e ainda que ha quem a entenda, assim *como* ha quem a goste, naõ ha quem a declare, ...

## e) linha nº 39:

Outro modo *anda* mais corrente, e menos arriscado...

ed. A, B, C<sub>1</sub>, C<sub>2</sub>:

Outro modo *ainda* mais corrente...

*Observações:*

Desta vez a versão dos textos impressos oferece-nos uma frase sem verbo. Fica, portando, aceitável o manuscrito.

\* \_\_\_\_\_

## Ficha nº 31

a f. 89 v.

## a) linha nº 15:

...e que pescaõ atomos *como* linces...

ed. A, B, C<sub>1</sub>, C<sub>2</sub>:

...e que pescaõ atomos *com* linces...

## b) linha nº 23:

...e ajudaraõno, sendo *os* bisonhos, a quem o faraute da empresa preguntou quanto queriaõ em bom dinheiro...

ed. A, B, C<sub>1</sub>, C<sub>2</sub>:

...e ajudaram-no sendo *dos* bisonhos...

\* \_\_\_\_\_

## Ficha nº 32

a f. 90

## a) linha nº 13 - Capítulo XI:

...em hum livro branco mil e quinhentos nomes de soldados, que nunca viraõ, com os nomes de patrias, e Pays, que tays filhos naõ geraõ; *muitos com diversas cruces por sinays, e firmas diferentes denotando*, que naõ sabiaõ escrever, como acontece; ...

ed. A, B, C<sub>1</sub>, C<sub>2</sub>:

...naõ geraõ; *tudo por capitulos com sinais, e firmas diferentes, pondo muitos com diversas cruces por sinais*, denotando...

\* \_\_\_\_\_

## Ficha nº 33

a f. 90 v.

## a) linha nº 12

...senhor he hum milagre ver, que de tantos infantes, nem hum só mostrou mã vontade de ir servir a V. Mag.e tanto monta o bom modo, com que *fazemos* isto.

ed. A, B, C<sub>1</sub>, C<sub>2</sub>:

...com que *fizemos* isto.

## b) linha nº 21:

...athe que lhes daõ pelo trabalho do furto mais do que *intereçaraõ* na rapina.

ed. A:

...do que *interessão* na rapina.

ed. B, C<sub>1</sub>, C<sub>2</sub>:

...do que *interessaraõ* na rapina.

c) linha nº 26:

...mas peyor o fás quem *requere* o que lhe naõ he dividido; ...

ed. A, B:

...quem *requer*...

ed. C<sub>1</sub>, C<sub>2</sub>:

...quem *requerer*...

d) linha nº 30:

...e à força querem que lhes *paguem* com comendas, e officios...

ed. A, B, C<sub>1</sub>, C<sub>2</sub>:

...querem que lhes *pague* com comendas, ...

\*

Ficha nº 34

a f. 91

a) linha nº 18 - Capítulo XII:

...o mesmo fazem com as botas, com ameyas, com as couras, com as guarinas, carapuças...

ed. A, B, C<sub>1</sub>, C<sub>2</sub>:

O mesmo fazem com as botas, meyas, couras, guarinas...

b) linha nº 36:

...como se assim os *arriscareis* todos...

ed. A:

...como se assim ns *arriscareis* todos...

ed. B, C<sub>1</sub>, C<sub>2</sub>:

...como se assim os *arriscasseis* todos...

\*

Ficha nº 35

a f. 91 v.

a) linha nº 1:

...cobrança seguras para o terceyro, e quarto avendovos em todos como se os *traginarens* com vossa fazenda, e sendo a negoceaçaõ ao todo com fazenda alhea, vos pagays nos interesses como se fora vossa: e *lançadas* vossas contas, achays...

ed. A, B, C<sub>1</sub>, C<sub>2</sub>:

...como se os *traginareis* com vossa fazenda...

ed. A, B:

E *lançadas* vossas contas...

ed. C<sub>1</sub>, C<sub>2</sub>:

E *alcançadas* vossas contas...

b) linha nº 10 - Capítulo XIII:

...que provia melhor, quando furtava a volta as abonaçoens, que exce-  
diaõ, tendoas por *suspeytozas*...

ed. A, B, C<sub>1</sub>, C<sub>2</sub>:

...tendoas por *suspeitas*...

c) linha nº 15:

...e era o mesmo que ficar de fora, e *destruido* aquelle a quem mais  
acressentava, ...

ed. A, B, C<sub>1</sub>, C<sub>2</sub>:

E era o mesmo, que ficar de fóra, e *destituido* aquelle, a quem...

#### Observações:

Não parece ter muito sentido a palavra « destituido » no contexto porque se fala em « destruição » da imagem duma pessoa. Se aceitarmos a versão dos textos impressos estamos perante uma redundância já que « ficar de fora » e « destituido = privado de » transmitem-nos o mesmo conceito.

c) linha nº 18:

Valente desengano he este para Principes, que naõ cuydem que poderaõ ter roteyro, que se *lhe* naõ contramine.

ed. A, B, C<sub>1</sub>, C<sub>2</sub>:

...que naõ cuidem, que poderaõ ter roteiro, que se *lhes* naõ contramine.

d) linha nº 20:

Hum cazo, que me passou pelas maons ha pouco tempo explica *isto* admiravelmente.

ed. A, B, C<sub>2</sub>:

Hum caso, que me passou pelas mãos ha pouco tempo, explica *isso* admiravelmente.

## Observações:

Temos algumas dúvidas relativamente ao texto da edição C<sub>1</sub> porque pelo menos na cópia que possuímos, não se consegue decifrar bem a consoante que acompanha o *s*. Não parece tratar-se de um *s* nem de um *t*. Provavelmente trata-se de um erro de impressão que nos interessa só para salientar, ainda uma vez mais, as diferenças entre as duas edições C.

## e) linha 22:

Creceao queyxas demais *da* marca nesta Corte contra os Ministros Ultramarinos.

Ed. A, B, C<sub>1</sub>, C<sub>2</sub>:

Creceao queixas demais *de* marca...

## f) linha 24:

...tinhaõ os ultramarinos prevenido com valentes *saguates* seus confidentes, para que armassem os paos de maneira que o sindicante fosse homem venal...

ed. A, B:

...prevenido com valentes *saguates*...

ed. C<sub>1</sub>, C<sub>2</sub>:

...prevenido com valentes *saguaes*...

\* —————

Ficha nº 36

a f. 92

## a) linha nº 5:

...e porque sabiaõ, que era homem de capricho, e brios, que naõ avia de *aceytar* a empreza sem os requisitos para ella, e para seu credito, e honra navegar direyto.

ed. A, B, C<sub>1</sub>, C<sub>2</sub>:

...que naõ havia de *evitar* a empreza sem os requisitos para ella...

## b) linha nº 9:

...naõ lhe ficava câ que esperar, e naõ serveria taõ deligente, nem tornaria taõ cedo, deyxandoce *engordar* lá com outros lucros...

ed. A, B, C<sub>1</sub>, C<sub>2</sub>:

...deixando-se *engodar* lá com outros lucros; ...

## Observações:

Para além de constatar a coerência do texto manuscrito, verificamos que no sec. XVII o sentido do verbo *engodar* era diferente do actual. De facto, no Bluteau, encontra-se assim definido: « Enganar com palavras attractivas ». Podemos, portanto, considerar exacta a primeira versão.

## c) linha nº 21:

...aquillo he bastante para fulano, e assim o plantaõ no posto, e se esquecem do provimento mayor, que alvidravaõ, e prometiaõ, ao que *botaraõ* fora com applaudirem por melhor.

ed. A, B, C<sub>1</sub>, C<sub>2</sub>:

...ao que *botavaõ* fora com o applaudirem por melhor.

## d) linha nº 24:

Tambem se estende esta subtileza por materias peccuniarias fazendovos rico para vos fintarem *em* todo o preço da contribuiçaõ: abonaovos por Cresso, e Midas, para vos porem às costas *a perda* que querem lançar das suas.

ed. A, B, C<sub>1</sub>, C<sub>2</sub>:

...vos fintarem *com* todo o preço...

...para vos porem às costas *as perdas*...

## e) linha nº 34:

Vendo todos o risco a que *se punhaõ*; porque em virando o Dezembargador as costas, ...

ed. A, B, C<sub>1</sub>, C<sub>2</sub>:

...o risco a que se *expunhaõ*...

\* —————

Ficha nº 37

a f. 92 v.

## linha nº 6:

...mas quando vay ao repartir da contribuiçaõ, *baralhaõ* as cartas os que estaõ senhores do jogo, e fazem sair triunfos d'ouros, a quem naõ tem cobre com que pague; e *de* paos, e espadas a quem tem pratta, para que a deffenda...

ed. A, B:

...ao repartir da contribuiçaõ *baralhaõ* as cartas...

ed. C<sub>1</sub>, C<sub>2</sub>:

...ao repartir da contribuição *batalhaõ* as cartas...

ed. A, B, C<sub>1</sub>, C<sub>2</sub>:

...a quem nao tem cobre com que pague, e paos, e espadas...

*Conclusão:*

A comparação entre o manuscrito e as edições do séc. XVIII, oferece-nos a possibilidade de tirar algumas conclusões. Parece-nos inevitável salientar como o manuscrito, na maioria dos casos, se apresenta mais digno de crédito.

Algumas vezes as diferenças são de tão pouca relevância que nem consideramos necessário comentá-las. Muitas das variações que tivemos ocasião de sublinhar não são senão consequências de erros do impressor ou na leitura do texto, ou mesmo na impressão. As variações na utilização da forma *republica* e *respublica* são demonstração nítida disso. A presença, sempre justificada pelo contexto, das duas formas *tão bem* e *também* que se confundiram na impressão, é outro exemplo. Esta convicção de que o manuscrito era digno de confiança, levou-nos a continuar as pesquisas acerca da palavra « pioses » oposta a « piores » que se lia nos textos impressos e que os dicionários, aliás, referiam. Anotamos algumas vezes, diferenças mínimas que, quando existentes só entre as edições C<sub>1</sub> e C<sub>2</sub>, não fazem mais do que corroborar a tese que defendemos de existirem quatro diferentes edições no séc. XVIII, e não três.

Maria Luisa Cusati Covuccia

IL POETA SULLA PISTA:  
ACROBAZIE DEL CORPO E DELLA LINGUA  
NELLA FRANCIA DEL XIX SECOLO

*L'inertie seule est menaçante.  
Poète est celui-là qui rompt pour  
nous l'accoutumance.*

Saint-John Perse

Clowns, domatori e acrobati popolano la produzione artistica francese del XIX secolo.

Dapprima la letteratura, tra il 1830 ed il 1870, poi la pittura<sup>1</sup>, fin nel secolo successivo, manifestano una crescente sensibilità al fascino multicolore del Circo.

*Les Frères Zemganno*<sup>2</sup> celebrano l'entusiasmo di un'epoca per i giochi della pista, mentre Des Esseintes<sup>3</sup> lascia vagare le sue *rêveries* fino al ricordo dell'acrobata Miss Urania. Se per Flaubert adolescente il mondo del Circo si vela di esotismo, Théophile Gautier lascia una vasta documentazione del ruolo del Circo nella Parigi *fin de siècle*<sup>4</sup>.

Non tanto il romanzo o la pittura, quanto la poesia accordano il più ampio spazio alla *troupe foraine*. I *funambules* di Banville, i clowns di Verlaine, il *pitre* di Mallarmé, i Pierrots di Laforgue, la *dompteuse* di Germain Nouveau, i *saltimbanques* di Apollinaire, tutti testimo-

<sup>1</sup> Immediata è l'associazione con la cavallerizza di Seurat; la *clownesse assise* di Toulouse-Lautrec; il *Pierrot jouant de la mandoline* di Daumier; le *danseuses* di Degas; gli *Arlequins* di Picasso; i clowns tragici di Rouault.

<sup>2</sup> E. de Goncourt, *Les Frères Zemganno*, Nelson, Paris s.d.

<sup>3</sup> Cfr. J.-K. Huysmans, *A rebours*, Union Générale d'Éditions, coll. 10/18, Paris 1975.

<sup>4</sup> Cfr. *Histoire de l'art dramatique en France depuis vingt-cinq ans*, Hetzel, Paris 1859.

niano, chi dietro un estremo *souci* di realismo, chi dietro una deformazione simbolica e dolorosa, l'attenzione per questo luogo comune della sensibilità romantica.

Oggetto di questo studio è la trasfigurazione poetica della moltitudine di immagini provenienti dal mondo del Circo e considerate, al di là di una pura attrazione estetica, nei più profondi rapporti tra scrittura e spettacolo.

Terreno non del tutto inesplorato dalla critica letteraria<sup>5</sup>, la problematica del *déguisement* dell'artista è stata accostata essenzialmente nelle sue motivazioni sociali e psicologiche: nota di colore in una società *grisâtre* in via d'industrializzazione, il Circo appare come una metafora del rapporto di esclusione che con essa intrattiene l'artista il quale, nel trucco e nel costume del clown, trova una possibilità d'intervento sulla società con la quale è in conflitto<sup>6</sup>.

Superato questo tipo di approccio, è possibile tentare una lettura del *déguisement* del poeta romantico con quello stesso metodo d'indagine che la linguistica applica all'analisi del testo poetico.

« De nombreux traits poétiques relèvent non seulement de la science du langage, mais de l'ensemble de la théorie des signes, autrement dit, de la sémiologie (ou sémiotique) générale. (...) Le langage partageant de nombreuses propriétés avec certains autres systèmes de signes, ou même avec l'ensemble de ces systèmes (éléments pansémiotiques) »<sup>7</sup>. Linguaggio verbale e linguaggio gestuale, in tal modo inseriti in un unico contesto funzionale, permettono di rilevare una serie di affinità formali e strutturali fra le acrobazie del corpo e della lingua, sulla base della dinamicità, elemento propulsore degli spettacoli paralleli del Circo e della Poesia.

Abbandonata ogni interpretazione contenutistica che cristallizzi l'attenzione sulla personalità del poeta e sulle capacità emozionali del testo, la linguistica tende a ricercare lo specifico della poesia sul piano

<sup>5</sup> Cfr., per es., J. Starobinski, *Portrait de l'artiste en saltimbanque*, Skira, Genève 1970; *Sur quelques répondants allégoriques du poète*, in « Revue d'histoire littéraire de la France », A. Colin, Paris 1961, pp. 402-412; *Note sur le bouffon romantique*, in « Cahiers du Sud », n. 386, 1966; e L. Serrano, *Jeux de masques. Essai sur le travesti dérisoire dans la littérature*, Nizet, Paris 1977.

<sup>6</sup> Cfr. J. Starobinski, *Sur quelques répondants allégoriques du poète*, p. 402.

<sup>7</sup> R. Jakobson, *Essais de linguistique générale*, Ed. de Minuit, Paris 1967, p. 210.

dell'espressione. Consucia del fatto che la « transmission d'un état poétique qui engage tout l'être sentant est autre chose que celle d'une idée »<sup>8</sup>, essa scorge la distanza tra prosa e poesia nel diverso tipo di rapporto che in esse instaurano significanti e significati, e non nel contenuto o in una sovrastruttura sonora che venga ad arricchire il testo poetico.

Là dove la prosa garantisce una più ampia intelligibilità del testo, la poesia, elevando a norma l'uso di quelle « propriétés phoniques »<sup>9</sup> e « possibilités rythmiques du parler que le discours ordinaire néglige »<sup>10</sup>, ne viola il parallelismo fono-semantico. In questo senso, osserva Paul Valéry, agiscono « ces abus du langage que l'on groupe sous le nom vague et général de 'figures' »<sup>11</sup> i quali, infrangendo il codice espressivo ordinario, instaurano tra linguaggio prosastico, inteso come norma, e linguaggio poetico, configuratosi come eccezione, una distanza di stile, un *écart*.

Ecco che, se in esso la linguistica individua lo specifico del discorso poetico, mi sembra possibile affrontare il fatto estetico del Circo nei termini di una violazione dell'*ordre établi*, di un *écart* dall'etica dominante nella società francese del XIX secolo.

Posta dinanzi alla problematica del *déguisement*, la linguistica sopperisce ai limiti imposti da un'interpretazione di tipo contenutistico, accentrata sulle implicazioni psicologiche e morali del *malaise* del poeta in rottura con il suo tempo. In tal modo, la lettura linguistica permette di stabilire un altro tipo di relazione: quella tra le acrobazie del Circo e la nozione di *écart* linguistico.

#### I. Dinamicità e *déguisement*

Fondamentale nella problematica del *déguisement* è il rapporto tra il poeta-clown ed il suo pubblico, rispetto al quale si configura l'*écart*, la violazione. Infatti, se la poesia infrange i canoni di un linguaggio codificato, quello del quotidiano, il clown infrange il codice di un sistema comportamentale generalizzato, quello del pubblico.

<sup>8</sup> P. Valéry, *Variété III*, Gallimard, Paris 1967, pp. 49-50.

<sup>9</sup> Id., *Variété V*, Gallimard, Paris 1967, p. 289.

<sup>10</sup> *Ibid.*, p. 290.

<sup>11</sup> *Variété III*, p. 45.



Ad esso, il poeta *déguisé* si offre in qualità di *regardé*, cioè di attore nel suo stesso spettacolo, la poesia, in uno spazio della rappresentazione che è la pista. Nel contempo, il rapporto tra l'*être* ed il *paraître*, staccatosi da una concezione che vede il poeta posseduto dalla sua arte, soluzione al suo rapporto doloroso con il mondo<sup>12</sup>, pone in senso metaforico il farsi della creazione poetica, da lui rappresentata sulla pista in acrobazie ed artifici scenici assimilabili a quelli della lingua.

Al di là del travestimento, essi richiedono, come condizione al loro manifestarsi, quella dinamicità che renda possibile il distacco dalla contingenza del corpo, per l'acrobata, e della lingua, per il poeta. Dinamicità che, nelle immagini evocatrici del Circo, mi è parso cogliere in tre direzioni fondamentali: sul posto, nella piroetta del clown; verso l'alto, nel salto dell'acrobata; verso il basso, nella caduta del *pitre*. La dinamica di queste figure sceniche trova un equivalente estetico in quella di altrettante figure poetiche: il verso, la metafora, l'*enjambement*.

Pubblico e dinamicità pongono l'accento su quelle strutture, base della Poesia, intesa come processo creativo e come risultato finale, e del Circo, luogo dello spettacolo e spettacolo esso stesso. Si tratta del verso e della pista, che la circolarità accomuna e sui quali poggiano, conformandosi, le figure poetiche e le esibizioni di pagliacci, domatori, trapezisti.

Le une, con procedimenti diversi, riproducono la circolarità del verso. Gli altri, in un movimento continuo, ripetono nel gesto la forma della pista. In entrambi i casi, le unità dinamiche entrano in perfetta sintonia con lo spazio creativo, del quale Mallarmé rileva l'importanza allorché scrive: « La danse seule, du fait de ses évolutions, avec le mime me paraît nécessiter un espace réel, ou la scène. A la rigueur un papier suffit pour évoquer toute pièce: aidé de sa personnalité multiple chacun pouvant se la jouer en dedans, ce qui n'est pas le cas quand il s'agit de pirouettes »<sup>13</sup>.

La circolarità del linguaggio poetico è ulteriormente sottolineata dall'elemento musicale, anch'esso parte di un sistema di segni: sovrappiù

<sup>12</sup> Cfr. R. Chambers, *L'art sublime du comédien*, in « Saggi e Ricerche di Letteratura Francese », XL, Bulzoni, Roma 1971, pp. 195-196.

<sup>13</sup> *Le genre ou des modernes*, in *Crayonné au théâtre*, Gallimard, Bibl. de la Pléiade, Paris 1960, p. 315.

di regolarità, la musicalità è prodotta da quelle figure che, mettendo in gioco elementi fonici della lingua, ne sottolineano il ritorno su se stessa. Come scrive Jakobson, « c'est seulement en poésie, par la répétition régulière d'unités équivalentes, qu'est donnée, du temps de la chaîne parlée, une expérience comparable à celle du temps musical »<sup>14</sup>.

Ma, « la poésie n'est pas le seul domaine où le symbolisme des sons fasse sentir ses effets »<sup>15</sup> e quella funzione, decorativa in un primo tempo e semantica in una fase successiva, che la musica svolge all'interno del testo poetico, si riproduce identica al Circo.

L'accompagnamento musicale, parte integrante di ogni numero, ne sottolinea la natura. Richiamando l'attenzione del pubblico sui momenti cruciali dello spettacolo, tende ad accentuare quelle sensazioni immediate e primarie, paura, ilarità, attesa, che il gesto, riuscito o volutamente fallito, è di per sé capace di destare e che, nell'elemento musicale, trovano un completamento. Rullii di tamburo fanno da sfondo alle acrobazie del trapezista ritmandone le circonvoluzioni, squilli di trombone accompagnano le goffe piroette del clown, un ritmo di marcia annuncia la sfilata d'apertura.

Lo stesso accompagnamento musicale segue le esibizioni del clown di Banville, che sfondò « le plafond de toiles/Au son du cor et du tambour »<sup>16</sup>, ed i « sauts de carpe »<sup>17</sup> della *jeune saltimbanque* di Baudelaire, che suonava la sua « triste harpe »<sup>18</sup> mentre « un enfant scrofuloux tapait sur un tambour »<sup>19</sup>.

In ogni caso, la musica da Circo, estremamente monotona, ripetitiva, sembra aver perduto di vista se stessa per piegarsi alle esigenze ed alla natura del referente: capriola, salto, caduta.

Indipendentemente da un accompagnamento con funzione didattica, il Circo gode di una musicalità propria, che si esprime sul piano semantico, esattamente come il verso. Musicalità che sfugge ai ritmi ed alle note di tromboni e tamburi, per esplicitarsi in quell'armonia che

<sup>14</sup> *Op. cit.*, p. 221.

<sup>15</sup> *Ibid.*, p. 241, cita Hymes.

<sup>16</sup> *Le saut du tremplin*, in *Odes Funambulesques*, Ed. d'Aujourd'hui, coll. Les Introuvables, Paris 1976, p. 286, vv. 57-58.

<sup>17</sup> *A une jeune saltimbanque*, in *Les Fleurs du Mal, Poésies en collaboration, Poésies attribuées et retrouvées*, Gallimard, Bibl. de la Pléiade, Paris 1968, p. 224, v. 3.

<sup>18</sup> *Ibid.*, v. 1.

<sup>19</sup> *Ibid.*, v. 4.

presiede al gesto. È nella sua regolarità, nel suo ripetersi infinite volte sempre uguale a se stesso, che questo focalizza l'attenzione dello spettatore, incapace di distogliere lo sguardo dalla leggerezza, dall'impalpabilità del corpo, se non a rischio di vedersi espulso dalla magia che il movimento conferisce alla rappresentazione.

Valéry chiarisce quest'idea di armonia che presiede ai giochi della pista e della lingua, quando scrive: « tous les objets possibles du monde intérieur (...) se trouvent tout à coup dans une relation indéfinissable, mais merveilleusement juste avec les modes de notre sensibilité générale. (...) Ils s'appellent les uns les autres, ils s'associent tout autrement que selon les modes ordinaires; ils se trouvent (...) *musicalisés*, devenus résonnants l'un par l'autre, et comme harmoniquement correspondants »<sup>20</sup>.

Il *déguisement* del poeta, in ognuna delle sue configurazioni dinamiche, stabilisce un'identità con il *déguisement* della lingua nella poesia, in una dimensione che esula dalla contingenza, luogo privilegiato di un *degré zéro* del movimento e di un *degré zéro de l'écriture*<sup>21</sup>.

### I.1. La piroetta del clown: il verso

Mallarmé scrive: « un tour ou une jonglerie (tout l'Art en est là) »<sup>22</sup>, stabilendo quella sintesi tra Circo e Poesia che traspare nel rapporto fra alcune esibizioni sulla pista ed il verso, questo « discours répétant totalement ou partiellement la même figure phonique »<sup>23</sup>.

Ripetività conseguente al principio d'identità che presiede al disporsi nel verso delle unità sonore della lingua in figure poetiche quali il metro, la rima, l'allitterazione. Se, nel linguaggio ordinario, le unità significanti, scelte dall'asse di selezione sulla base di un principio di equivalenza, si organizzano sull'asse di combinazione in base ad un principio di contiguità, diverso è il caso del linguaggio poetico che proietta « le principe d'équivalence de l'axe de la sélection sur l'axe de la combinaison »<sup>24</sup>.

<sup>20</sup> *Variété V*, p. 137.

<sup>21</sup> R. Barthes, *Le degré zéro de l'écriture*, Seuil, Paris 1972, p. 9.

<sup>22</sup> *Notes sur le théâtre*, in *Crayonné au théâtre*, p. 341.

<sup>23</sup> R. Jakobson, *op. cit.*, p. 221, cita Hopkins.

<sup>24</sup> *Ibid.*, p. 220.

Il metro regge « la structure de chaque vers particulier »<sup>25</sup> del quale, per il suo ripetersi identico di segmento in segmento o di verso in verso, assicura la circolarità e crea quell'effetto di regolarità che allontana il discorso versificato da quello prosastico, orientato verso una diversificazione massima delle parti.

La rima, altra figura che mette in gioco parti non significanti della lingua, agisce sull'identità dei suoni terminali tra unità semanticamente distanti. Jakobson fa osservare che, per quanto essa riposi « par définition sur la récurrence régulière de phonèmes ou de groupes de phonèmes équivalents, ce serait commettre une simplification abusive que de traiter la rime simplement du point de vue du son. La rime implique nécessairement une relation sémantique entre les unités qu'elle lie »<sup>26</sup>.

Sulla base di tale relazione, si può parlare di rima grammaticale là dove le omofonie sono giustificate perché significanti, e di rima antigrammaticale allorché essa eleva ad un grado più alto la violazione del codice della lingua.

L'allitterazione, al pari della rima, tende all'omofonia, ma ne differisce nella misura in cui opera all'interno del verso.

Ognuna di queste figure, creata un'identità sonora all'interno di unità semanticamente distanti, consolida la iteratività del verso, infrangendo il parallelismo fono-semantico del discorso ordinario. Ostacolo, perciò, ad una fruizione chiara ed immediata del messaggio, la versificazione svolge una funzione negativa. Ma, « le vers est sans doute toujours d'abord une figure phonique récurrente; mais il n'est jamais uniquement celà. (...) La projection du principe d'équivalence sur la séquence a une signification beaucoup plus vaste et plus profonde »<sup>27</sup>. Con la metafora, infatti, il non parallelismo sarà recuperato sul piano connotativo mediante un processo di astrazione.

La dinamica delle unità linguistiche all'interno del verso, quella del ritorno, si esprime al Circo in quegli esercizi per i quali la messa in scena esige un movimento *sur place*, che resti cioè legato alla pista, luogo privilegiato dell'esibizione, senza mostrare sintomi d'insofferenza che sfocino nello slancio.

<sup>25</sup> *Ibid.*, p. 229.

<sup>26</sup> *Ibid.*, p. 223.

<sup>27</sup> *Ibid.*, p. 233.

Banville offre un esempio di affinità tra un esercizio di questo tipo ed il verso, che la rima e l'allitterazione assimilano all'immagine dell'*homme vélocipède* il quale

(...) va, plus docile qu'un veau  
moitié roue et moitié cerveau <sup>28</sup>.

Il principio d'identità, che nella versificazione presiede alla funzione assolta dalle figure poetiche, trova un equivalente in figure sceniche come la piroetta, la capriola che, scelta la pista come luogo della rappresentazione, elevano l'identità del gesto a principio regolatore.

È il caso del « maître à tous, le clown agile » <sup>29</sup> che, in un eccesso di *souplesse*, senza sfidare le leggi della pesantezza, si lascia andare ad un movimento regolare, ritmico del corpo, mentre « la tête et le buste, élégants, / se balancent sur l'arc paradoxal des jambes » <sup>30</sup>.

Il ritorno su se stessi dei cerchi e delle sfere con cui i « maîtres jongleurs (...) transforment le lieu et les personnes et usent de la comédie magnétique » <sup>31</sup> disegna ancora una traiettoria circolare, scandendo nel contempo il ritmo nel quale risiede la musicalità del Circo.

Là dove le figure poetiche agiscono in senso contrario al codice della lingua, imbrigliando il messaggio nei fili di un rapporto d'identità delle parti, si crea quello che Valéry definisce « un univers qui n'est point le système commun des échanges de signes contre actes et idées » <sup>32</sup>.

Uguualmente, il trucco multicolore che evidenzia le parti del volto di questo « clown admirable » <sup>33</sup>, « barboullé de jaune, de blanc, de vert et de rouge » <sup>34</sup>, i cui occhi « luisent bleus parmi le fard et les onguents » <sup>35</sup>, ne fa il detentore di un universo eccentrico, nel quale l'eccesso dei colori, dei gesti, è solo a consentire un sistema di scambi.

<sup>28</sup> *Le vélocipède*, in *Nouvelles Odes Funambulesques*, A. Lemerre, Paris 1859, p. 128, vv. 3-4.

<sup>29</sup> P. Verlaine, *Le clown*, in *Jadis et Naguère*, Garnier Frères, Paris 1969, p. 259, v. 4.

<sup>30</sup> *Ibid.*, vv. 10-11.

<sup>31</sup> A. Rimbaud, *Parade*, in *Les Illuminations*, Gallimard, Bibl. de la Pléiade, Paris 1965, p. 179.

<sup>32</sup> *Variété III*, p. 51.

<sup>33</sup> Th. de Banville, *Le saut du tremplin*, v. 5.

<sup>34</sup> *Ibid.*, v. 6.

<sup>35</sup> P. Verlaine, *Le clown*, v. 9.

Come per la Poesia, anche nell'universo semantico del Circo manca una corrispondenza immediata tra gesto e idea: l'uno spinto all'eccesso e l'altra mantenuta ad un livello normale di espressione. Un sistema di segni, quindi, che rompendo la *platitudo* del comportamento convenzionale propone, con l'eccezionale, un'alternativa ad un *degré zéro* del movimento.

Tournez, tournez, chevaux de leur cœur,  
Tandis qu'autour de tous vos tournois  
Clignote l'œil du filou sournois,  
Tournez au son du piston vainqueur! <sup>36</sup>.

Euforia del gesto ed euforia della parola trovano, l'una al Circo e l'altra nella Poesia, un'unica possibilità espressiva.

### I.2. Il salto dell'acrobata: la metafora

« Une forme droite s'élance et nous emporte en sa verticalité. (...) Le rêve va plus haut, le rêve nous emporte en un au-delà de la verticalité. (...) Les rêves de la hauteur nourrissent notre instinct de verticalité, instinct refoulé par les obligations de la vie commune, de la vie placement horizontale. La rêverie verticalisante est la plus libératrice des rêveries » <sup>37</sup>.

Poesia e Circo soddisfano questo bisogno di verticalità nella dinamica ascendente delle rispettive componenti le quali, spinte all'eccesso delle proprie capacità espressive, raggiungono i « sommets sans règles » <sup>38</sup> del linguaggio e del gesto.

Ecco che, nel « violent Paradis de la grimace enragée » <sup>39</sup>, il salto, aprendo le porte della *hauteur*, diventa l'elemento propulsore dell'*épanouissement* del corpo nelle evoluzioni e circonvoluzioni, base degli esercizi di acrobazia.

Sul suo ruolo nelle esibizioni sulla pista, Adrian scrive: « C'est par le saut que l'acrobate commence généralement à se manifester dans un spectacle de cirque. Dès que les traditionnels trois morceaux de musique joués par l'orchestre ont créé l'ambiance, le programme démarre

<sup>36</sup> *Id.*, *Chevaux de bois*, in *Romances sans paroles*, Garnier Frères, Paris 1969, p. 157, vv. 9-12.

<sup>37</sup> G. Bachelard, *La flamme d'une chandelle*, P.U.F., Paris 1962, pp. 56-57.

<sup>38</sup> Th. de Banville, *Le saut du tremplin*, v. 39.

<sup>39</sup> A. Rimbaud, *Parade*, p. 179.

sur des sauts (...). Au cirque le saut fut, et devrait toujours être, l'exercice primordial car il est à la base de la majorité des acrobaties »<sup>40</sup>.

L'*envol*, mentre consente al trapezista di abbandonare la contingenza del corpo, coinvolge il pubblico, questa « canaille puante »<sup>41</sup> trasportata, non appena lo spettacolo ha inizio, dal vortice del movimento. Lo stato di ebbrezza non dura a lungo: l'equilibrista ritorna alla « vile populace »<sup>42</sup> e questa alla vita quotidiana.

Questo stesso oscillare tra due realtà, il poeta-acrobata lo vive nel processo creativo quando, abbandonata la contingenza della lingua, si lascia trasportare nei meandri del linguaggio. Baudelaire offre un'immagine dell'artista nella quale il processo creativo è direttamente assimilato a quanto accade sulla pista: « le génie (...) doit, comme le saltimbanque apprenti, risquer de se rompre mille fois les os en secret avant de danser devant le public; (...) l'inspiration, en un mot, n'est que la récompense de l'exercice quotidien »<sup>43</sup>.

Il verso, questa « corde frémissante »<sup>44</sup> sulla quale l'equilibrista di Banville volteggiava « d'un pied sûr, à mille pieds en l'air »<sup>45</sup>, si trasforma in un « tremplin qui (tressaille) d'émoi »<sup>46</sup>, dal quale le unità linguistiche si lanciano in una nuova dimensione semantica.

La traiettoria di acrobati, equilibristi, trapezisti, in un luogo privilegiato che non è più la pista ma lo spazio aereo che la sovrasta, rende l'analogia più precisa.

Ellissi e cerchi concentrici, evolvendo nel senso della verticalità, riproducono il movimento delle unità significanti della lingua nella metafora. Tra la figura scenica e la figura poetica, tra l'agilità dell'acrobata nel servirsi del proprio corpo e quella del poeta nel servirsi delle parole, si instaura un rapporto d'identità, evidente sul piano strutturale.

Con la metafora, figura che agisce a livello semantico, il codice della lingua è infranto, non a causa di un mancato parallelismo fonosemantico, bensì di un conflitto fra termini che vengono meno alla

<sup>40</sup> *En piste les acrobates*, Adrian, Bourg-La-Reine 1973, p. 21.

<sup>41</sup> P. Verlaine, *Le clown*, v. 13.

<sup>42</sup> Th. de Banville, *A Méry*, in *Odelettes (Choix de Poésies)*, Fasquelle, Paris 1923, p. 33, v. 48.

<sup>43</sup> *Les martyrs ridicules*, in *Critique littéraire*, Gallimard, Bibl. de la Pléiade, Paris 1968, p. 754.

<sup>44</sup> Th. de Banville, *A Méry*, v. 6.

<sup>45</sup> *Ibid.*, vv. 4-5.

<sup>46</sup> Th. de Banville, *Le saut du tremplin*, v. 28.

funzione loro assegnata dalla lingua, un'impertinenza sul piano semantico, « violation du code de la parole »<sup>47</sup>, crea un *écart* sintagmatico che la metafora, « violation du code de la langue »<sup>48</sup>, interviene a ridurre, dando luogo ad un *écart* paradigmatico. Là dove l'impertinenza chiama in causa il senso denotativo, determinando una risposta cognitiva che fa appello al referente, la metafora rende possibile il cambiamento di significato perché fa intervenire il senso connotativo, dal quale scaturisce una risposta di ordine affettivo.

« Le svelte funambule »<sup>49</sup>, elevatosi al di sopra della folla grazie alle proprie capacità dinamiche, tocca una dimensione nella quale l'ebbrezza del gesto acquista un valore che trascende la necessità di un rapporto con la contingenza e che vede ribaltati i canoni estetici e comportamentali del pubblico.

Il modo in cui le unità linguistiche, nella metafora, si distaccano dal significato convenzionale loro accordato e, perciò, unanimemente condiviso, per entrare in una spirale ascendente nella quale evolvono perdendo di vista il referente, priva il messaggio di una comprensione limpida ed immediata e lo traspone in una dimensione superiore, nella quale risiede l'essenza della poesia.

Baudelaire scrive:

Il te faut, pour gagner ton pain de chaque soir,  
(...)  
(...) saltimbanque à jeun, étaler tes appas  
Et ton rire trempé de pleurs, qu'on ne voit pas,  
Pour faire épanouir la rate du vulgaire<sup>50</sup>.

E Banville:

Quittons nos lyres, Erato!  
On n'entend plus que le râteau  
De la roulette et de la banque;  
Vient devant ce peuple qui bout  
Jouer du violon debout  
Sur l'échelle du saltimbanque!<sup>51</sup>.

<sup>47</sup> J. Cohen, *Structure du langage poétique*, Flammarion, Paris 1977, p. 109.

<sup>48</sup> *Ibid.*, p. 126.

<sup>49</sup> Th. de Banville, *Turbulent*, in *Dans la fournaise (Choix de poésies)*, p. 300.

<sup>50</sup> *La muse vénale*, in *Les Fleurs du Mal*, p. 14, v. 9, vv. 12-14.

<sup>51</sup> *La corde roide*, in *Odes Funambulesques*, p. 33, vv. 13-18.

Evidente è il contrasto fra la *platitudo* della realtà sottostante e l'esaltazione prodotta dall'elevarsi del corpo nel movimento.

Il cambiamento di senso, per quanto proprio alla metafora, coinvolge anche quelle figure che mettono in gioco elementi fonici della lingua e che implicano, comunque, un piano semantico. Cohen parla, in proposito, di « rime métaphore », di « inversion métaphore »<sup>52</sup>, nelle quali la metafora configura la fase successiva della figura. L'omofonia comporta, in effetti, un'omosemia che traspare sul piano connotativo, emozionale. « La versification n'obscurcit que le message dénotatif et le principe du parallélisme, violé sur ce plan, se retrouve sur le plan connotatif. La dysfonctionnalité du langage poétique n'est toujours que l'envers d'une fonctionnalité d'un autre ordre »<sup>53</sup>.

In tal modo, la negatività propria al discorso poetico viene recuperata su una piano di ricostruzione del linguaggio.

La Poesia, « métaphore constante et généralisée »<sup>54</sup>, svela un più stretto legame con il Circo: gli equilibrismi, equivalenti scenici della metafora, evocano la circolarità della pista, che, a sua volta, riproduce la struttura del verso.

### I.3. La caduta del pitre: l'enjambement

Il corpo, che con l'acrobazia ha raggiunto l'*épanouissement* delle proprie capacità espressive in un al di là provvisorio della contingenza, ritorna ad essa con la caduta, « depuis longtemps (...) spécialité du cercle enchanté »<sup>55</sup>.

Cadere non basta, « l'important est de cascader comiquement ce qui se traduit par la recherche et la mise en lumière délibérées de tout ce que l'acrobate sérieux évite avec, en priorité, les chutes et les positions grotesques »<sup>56</sup>.

Se il corpo sembrava aver raggiunto una purezza espressiva nella leggerezza di un movimento verso l'alto, la caduta lo restituisce alla materialità. Oramai, la pesantezza ne blocca ogni tentativo di slancio, di *envol*, relegandolo in una condizione totalmente opposta.

<sup>52</sup> *Op. cit.*, p. 109.

<sup>53</sup> *Ibid.*, p. 208.

<sup>54</sup> *Ibid.*, p. 107, cita Adank.

<sup>55</sup> P. Adrian, *op. cit.*, p. 27.

<sup>56</sup> *Ibid.*, p. 29.

La goffaggine del *pitre*, non innata ma deliberatamente ricercata, in quanto in essa risiede l'essenza dell'effetto comico voluto, gli impedisce di vivere, per la durata dello spettacolo, nello stesso spazio espressivo dell'acrobata.

Le esibizioni di equilibristi e trapezisti suscitano nello spettatore un sentimento di paura unito all'attesa di sensazioni esaltanti, che gli garantiscono uno stato di costante tensione per la durata dell'esibizione.

Esattamente all'opposto si colloca l'universo di sensazioni prodotte dalla *clownerie* del *pitre*, che fa dell'*avilissement* del corpo nella caduta un espediente per suscitare quell'ilarità che rilassa lo spettatore. La tensione si allenta, ma non per questo l'attenzione viene meno: è soltanto diretta in direzione opposta al « plafond de toiles »<sup>57</sup>.

La *maladresse*, non affidata al caso, risponde ad esigenze ben precise nella scelta delle *trouvailles*, degli effetti scenici sorprendenti e, soprattutto, di un « rythme progressif »<sup>58</sup> che impone la musicalità interna allo spettacolo del Circo. « Cette parodie, cette caricature, cette charge exige de ses servants une agilité exemplaire, un endurcissement physique, une science du mouvement, de l'enchaînement, des mimiques et un souffle à toute épreuve »<sup>59</sup>. Niente è lasciato al caso, tutto risponde ad un programma preciso, ad una necessità di equilibrio nello spettacolo che esige una successione logica delle esibizioni.

A questo ritorno alla pista fa immediatamente eco il ritorno del linguaggio poetico, dalle altitudini nelle quali si era isolato con la metafora, alla struttura del verso. Inteso come entità unitaria, la sua circolarità è riproposta da una destrutturazione operata da figure poetiche quali l'*enjambement*, il *rejet* ed il *contre-rejet*.

In proposito, Paul Claudel osserva: « On a souvent parlé de la saveur et de la couleur des mots. Mais on n'a jamais rien dit de leur tension, de l'état de *tension* de l'esprit qui les profère, (...) de leur *chargement*. Pour nous le rendre sensible il suffit d'interrompre brusquement une phrase. (...) Voilà le lecteur à qui on met sur les bras ce corps mutilé et tressautant et qui est obligé d'en prendre charge jusqu'à ce qu'il ait trouvé le moyen de recoller cet Osiris typographique »<sup>60</sup>.

<sup>57</sup> Th. de Banville, *Le saut du tremplin*, v. 57.

<sup>58</sup> P. Adrian, *op. cit.*, p. 29.

<sup>59</sup> *Ibid.*

<sup>60</sup> *Réflexions sur la poésie*, Gallimard, coll. Idées, Paris 1967. pp. 13-14.

Ancora una violazione che investe, questa volta, il parallelismo tra metro e sintassi e che determina « une coupe sémantique qui vient concurrencer la coupe de l'hémistiche ou de la rime »<sup>61</sup>.

Private le pause di ogni valore sintattico, l'*enjambement* fonde ogni verso al successivo, ottenendo una destrutturazione tale del discorso, che questo assume le caratteristiche di un filo unico le cui estremità, toccandosi, si confondono e del quale non è più possibile riconoscere né l'inizio, né la fine<sup>62</sup>.

L'interruzione inattesa del verso e la sua ripresa in quello successivo impongono alle unità linguistiche un movimento che le spinge necessariamente verso il basso, dove recuperare quelle unità che ne completino il senso.

In questa dinamica della caduta, ecco che figura scenica e figura poetica confluiscono ancora in un'unica dimensione espressiva.

Il *pitre*, abbandonata la dimensione aerea nella quale lo aveva trasportato l'acrobazia, discende sulla pista.

Il poeta, abbandonate le continue acrobazie della lingua con le quali, nella metafora, era pervenuto ad accrescere la distanza dalla realtà contingente del linguaggio ordinario, si veste da *pitre* per ritornare ad esibirsi nello spazio espressivo del verso.

L'immagine letteraria più efficace che veda uniti il *pitre* e l'*enjambement* in un unico contesto sintetico è offerta da Mallarmé, in *Le pitre châtié*:

Yeux, lacs avec ma simple ivresse de renaître  
Autre que l'histriion qui du geste évoquais  
Comme plume la suie ignoble des quinquets,  
J'ai troué dans le mur de toile une fenêtre.  
De ma jambe et des bras limpide nageur traître,  
A bonds multipliés, reniant le mauvais  
Hamlet! c'est comme si dans l'onde j'innovais  
Mille sépulcres pour y vierge disparaître.  
Hilare or de cymbale à des poings irrités,  
Tout à coup le soleil frappe la nudité  
Qui pure s'exala de ma fraîcheur nacre,

<sup>61</sup> F. Deloffre, *Le vers français*, S.E.D.E.S., Paris 1973, p. 133.

<sup>62</sup> Cfr. J. Cohen, *op. cit.*, p. 97.

Rance nuit de la peau quand sur moi vous passiez,  
Ne sachant pas, ingrat! que c'était tout mon sacre,  
Ce fard noyé dans l'eau perfide des glaciers<sup>63</sup>.

Il *pitre* si lascia cadere, nel senso che la sua caduta è indispensabile a suscitare l'ilarità e che la sua *maladresse* è puro artificio, dietro il quale si nasconde un profondo controllo delle proprie capacità espressive.

Quella che potrebbe apparire incapacità del poeta nel dosare la sua carica espressiva in funzione delle esigenze del metro si rivela, invece, risultato di un'intenzione precisa di raggiungere l'effetto poetico per il tramite di un processo estraneo al linguaggio ordinario.

Il poeta, *regardé* allorché si esibisce sulla pista nelle vesti del clown, si fa *regardant* nel momento in cui, spogliatosi del costume di scena, siede in platea, spettatore fra tanti.

Perduta ogni dinamicità, si lascia andare all'osservazione, determinando una modifica parallela nella scrittura che perde la configurazione circolare per assumere quella lineare.

Il raffronto delle cronache di spettacolo di Théophile Gautier con testi poetici dello stesso periodo evocanti uno stesso numero di Circo mette in evidenza tale evoluzione e consente di procedere all'identificazione di quella *écriture blanche* di cui parla Roland Barthes, sede del *dégré zéro de l'écriture*.

Un rapporto si delinea, in effetti, tra clown e *écart* da un lato, e pubblico e *dégré zéro de l'écriture* dall'altro. Rapporto dal quale traspare la duplice prospettiva che si offre alla scrittura: conservatrice e rivoluzionaria, ideologica e utopica<sup>64</sup>.

La conflittualità fra una scrittura che si sviluppa intorno all'analogia o alla simbologia delle unità linguistiche è quella stessa che interpone una distanza tra una scrittura che procede sull'asse paradigmatico, selettivo, e una che procede sull'asse sintagmatico, associativo.

Il primo, coinvolgendo la contiguità del discorso, comporta l'organizzarsi delle unità linguistiche in modo analogico, senza che il piano della coerenza ne sia compromesso; l'altro, sottraendosi alla conti-

<sup>63</sup> *Oeuvres Complètes*, Gallimard, Bibl. de la Pléiade, Paris 1960, p. 31.

<sup>64</sup> Cfr. R. Runcini, Appunti del corso di sociologia della letteratura su *Utopia e Distopia nella letteratura degli anni Cinquanta*, tenuto all'I.U.O. di Napoli nell'a. a. 1978/79.

guità figurale delle unità poste in contatto, ricostruisce la coerenza del discorso sul piano della simbologia.

Il movimento da un asse all'altro traccia, quindi, i momenti separati della caratterizzazione realistica e simbolica della realtà, corrispondenti all'alternarsi di due forme di rappresentazione letteraria, l'una in accordo e l'altra in disaccordo con gli schemi espressivi convenzionali. A seconda che sia privilegiata la presenza o l'assenza, la scrittura si fa denuncia delle conseguenze dirette di un'adesione o di un distacco dell'artista dal presente.

In tale contesto, l'agilità verbale e l'agilità gestuale, incontratesi sul piano espressivo della poesia grazie ad una affinità dinamica, procedono ad una rappresentazione paradigmatica del presente: entrambe privilegiano l'assenza, inserendosi in quella prospettiva rivoluzionaria, utopica, nella quale l'*écart* ed il clown acquistano un'autentica portata espressiva.

La *fascination* del Circo sul poeta appare, a questo punto, come pretesto di un felice incontro tra due universi semantici potenzialmente vicini, che del presente fanno il punto di partenza per avventurarsi verso l'astrazione, unica sede di ogni possibilità emotiva. L'*écart*, che separa Circo e Poesia dalla dimensione storica del presente, contiene da solo l'impulso rivoluzionario che permette di raggiungere la sfera emotiva, quella di sensazioni sempre nuove, di volta in volta rinnovate, nella quale il clown e il poeta, *instruments de renversement*, si fanno portatori di una *délivrance esthétique*.

Antonella De Cesare

#### « CERTAINS »: DOUBLE REGISTRE ET NÉGATIVITÉ DANS LA DESCRIPTION HUYSMANSIENNE

L'intérêt que Huysmans porte à la peinture et aux arts visuels n'est pas épisodique, toute son œuvre de romancier témoigne combien l'expression artistique était congéniale à ses aspirations esthético-littéraires<sup>1</sup>. De plus, ses écrits critiques se situent à des moments-charnières dans sa production: ainsi *L'Art moderne* (1883) ne précède que d'une année *A rebours*, roman de rupture avec le naturalisme et bréviaire du décadentisme, et *Certains* (1889) de deux ans *Là-bas* où Huysmans s'inspire au satanisme et à la magie noire; après la conversion, *Trois églises et trois primitifs* (1905) constitue le contrepoint visuel à l'univers de la foi et de la Trappe. *Certains* est un recueil d'articles déjà publiés dans la presse<sup>2</sup>, de longueur fort inégale et très différenciés les uns des autres, qui mettent en relief l'unicité de l'artiste ou de l'expression, isolé de tout contexte historique. La diachronie se substitue à la synchronie de *L'Art moderne* qui par le titre déjà signifiait un choix précis dans le devenir de la peinture et un hommage à Baudelaire, et qui réunissait les écrits d'un Huysmans plus spécifiquement salonnier où le contexte contemporain assumait un rôle essentiel.

Huysmans est probablement redevable à ses devanciers — dans le domaine de la critique d'art — non pas tant des idées qu'il affirme, que de la sûreté avec laquelle il exprime ses préférences garanties par des prédécesseurs déjà affirmés. Il est indéniable que la critique huysmansienne est éminemment subjective<sup>3</sup> et les jugements de valeur sur les peintres examinés relèvent d'une affinité épidermique; l'œuvre peinte

<sup>1</sup> Cf. Michael Issacharoff, *J.-K. Huysmans devant la critique en France (1874-1960)*, Paris, Klincksieck, 1970, en particulier le Ch. II.

<sup>2</sup> Cela était vrai aussi pour *L'Art Moderne*. Parus entre 1884 et 1889, sont au nombre de 23; outre à la peinture Huysmans s'intéresse à l'architecture (*Le Musée des Arts décoratifs et l'Architecture cuite; Le Fer*) et à la sculpture.

<sup>3</sup> Cf. Guy Chastel, *J.-K. Huysmans et ses amis*, Paris, Grasset, 1957, p. 300-301.

semble devenir le prétexte pour un exercice de style où l'artifice textuel se superpose à l'artifice du signe visuel. De plus dans *Certains*, ce procédé assume des connotations esthétiques particulières.

\* \* \*

L'écrivain Huysmans ne semble pas intéressé à trancher sur l'opposition peinture/écriture<sup>4</sup>: ces deux modes d'expression, en quelque sorte antithétiques, ont donné lieu à une querelle sur la supériorité de l'une ou de l'autre, querelle qui par ailleurs n'a pas été tranchée depuis le *Laocoon* de Lessing<sup>5</sup>.

Huysmans admet tout au plus — en soulignant dans le domaine de la littérature la superficialité de jugement du lecteur éclectique auquel fait défaut un goût arrêté — qu'il s'agit de

(...) un art qui est cependant le plus compliqué, le plus verrouillé, le plus hautain de tous<sup>6</sup>.

Mais les termes écrivain/peintre, deviennent interchangeable

M. Chéret qui a dessiné des milliers d'affiches, qui, dans ce journalisme au jour le jour, de la peinture, s'est révélé véritable écrivain, très authentique peintre<sup>7</sup>.

Le signe pictural se mue en signe linguistique

(...) il [Gustave Moreau] a repris les mythes éculés par les rengaines des siècles et il les a exprimés dans une langue persuasive et superbe, mystérieuse et neuve<sup>8</sup>.

<sup>4</sup> A travers Cyprien Tibaille, il affirmait pourtant: « (...) allez donc rendre, avec un crayon ou avec un pinceau, la note spéciale d'un quartier! ce n'est pas l'affaire des peintres, c'est celle des hommes de lettres cela! », (J.-K. Huysmans, *En ménage*, Paris, Charpentier, 1881, p. 309).

<sup>5</sup> Cf. Tzvetan Todorov, *Esthétique et sémiotique au XVII<sup>e</sup> siècle*, dans « Critique », Janvier 1973, Tome XXIX, 308, p. 26-39.

<sup>6</sup> J.-K. Huysmans, *L'Art Moderne, Certains*, Paris, U.G.E. 10/18, 1975. (Nous utiliserons les deux abréviations: A.M. pour l'Art Moderne et C. pour *Certains*) C., p. 282.

<sup>7</sup> C., p. 314.

<sup>8</sup> C., p. 288.

De plus Huysmans découvre de subtiles correspondances entre peintres et écrivains:

M. Wisthler, dans ses harmonies de nuances, passe presque la frontière de la peinture; il entre dans le pays des lettres, et s'avance sur les mélancoliques rives où les pâles fleurs de M. Verlaine poussent<sup>9</sup>.

Pour illustrer ses monstres Odilon Redon

a cherché la traduction de cette phrase de Flaubert, dans la Tentation de Saint-Antoine: « Et toutes sortes de bêtes effroyables surgissent »<sup>10</sup>.

Millet sur lequel Huysmans exprime bien des réserves est associé à Georges Sand<sup>11</sup>, et le portrait de Mme de Vançay par Ingres évoque la Ligeia de Poe<sup>12</sup>.

Dans l'Art moderne Huysmans avait déjà parlé à propos de Degas de « néologismes de couleurs »<sup>13</sup> et l'avait défini comme l'équivalent des Goncourt en peinture. La « langue orfévrie » de Jules et d'Edmond est aussi le terme de comparaison le plus valable pour définir le style de Gustave Moreau, à propos duquel Huysmans met en cause Flaubert<sup>14</sup>. La peinture onirique et musicale d'Odilon Redon « véritable transposition d'un art dans un autre »<sup>15</sup> dérive de Baudelaire et de Poe, l'artiste s'étant approprié l'aphorisme de ce dernier pour qui « toute certitude est dans les rêves »<sup>16</sup>.

Huysmans ne se pose jamais en véritable critique d'art<sup>17</sup>, l'expression picturale, le rapport matière-forme, la valeur esthétique de l'œuvre,

<sup>9</sup> C., p. 328. La peintre américain est aussi apparenté à Quincey: « Invinciblement, l'on songeait aux visions de Quincey, à ces fuites de rivières, à ces rêves fluides que détermine l'opium » (C., p. 324).

<sup>10</sup> C., p. 390.

<sup>11</sup> C., p. 412.

<sup>12</sup> C., p. 431.

<sup>13</sup> A.M., p. 130.

<sup>14</sup> A.M., p. 145.

<sup>15</sup> C., p. 276.

<sup>16</sup> *Ibid.*

<sup>17</sup> Il se méfie d'ailleurs de ceux qui exercent ce métier dans la presse: à son avis ce sont souvent des gens de lettres qui n'ont pas su créer d'œuvre personnelle (C., p. 284-285).



l'intéressent peu et il n'aborde que superficiellement le problème de la praxis du peintre.

Plusieurs essayistes<sup>18</sup> ont fait de Huysmans le paladin de l'impressionnisme, le chantre du modernisme; certes dans l'*Art moderne* les comptes-rendus des expositions des indépendants (c'est ainsi qu'il définit les peintres impressionnistes) de 1880, 1881 et 1882 sont assez incisifs, tout en s'intéressant davantage à l'individu qu'au mouvement; dans *Certains* c'est un vague modernisme qu'il prône et surtout un « parisianisme »<sup>19</sup> à même d'interpréter la ville mais surtout la femme contemporaine.

Le terme « impressionniste » ne revient que peu de fois<sup>20</sup> dans le texte et Huysmans ne s'arrête pas d'ailleurs à définir la portée du mouvement. La seule remarque intéressante il la fait en ce qui concerne le technique et à propos de Delacroix:

il a prononcé le rejet des anciennes ombres noires ou bistre et les a fait dériver de la couleur même de l'objet qui les donne; il a ouvert la voie aux impressionnistes du temps présent<sup>21</sup>,

se référant aux principes prônés par les physiciens selon lesquels l'ombre n'est pas noire, mais colorée par la couleur complémentaire de celle de l'objet<sup>22</sup>.

Helen Trudgian glose justement: « (...) *Certains* révèle au lecteur le moment important où le champion de l'impressionnisme commence

<sup>18</sup> Sur ce thème voire entre autres les essais de Henry Amer, *Huysmans et la peinture*, dans « La Tour Saint-Jacques », n. 10, Mai-Juin 1957, p. 17-28; Jacques Lethève, *Impressionnistes et Symbolistes devant la presse*, Paris, Colin, 1959; Robert Baldick, *La Vie de J.-K. Huysmans*, Paris, Denoël, 1975.

<sup>19</sup> C., p. 318.

<sup>20</sup> Quatre fois pour la précision et respectivement, p. 309, 321, 429 et 431.

<sup>21</sup> C., p. 429. Il avait déjà écrit, en examinant des aquarelles de Forain que l'artiste « (...) atteint la nuance vraiment exacte, par l'observation attentive des reflets et des ombres, par la science absolue des adjuvants et des fontes » (C., p. 311).

<sup>22</sup> Voir à propos de la technique, Maurice Serullaz, *L'impressionnisme*, Paris, PUF, 1963 et de l'histoire du mouvement, Pierre Francastel, *L'impressionnisme. Les origines de la peinture moderne de Monet à Gauguin*, Paris, Les Belles Lettres (Publications de la Faculté des Lettres de Strasbourg, II-XVI), 1937 et son *Histoire de la peinture française*, T. II, Paris, Gonthier, 1967.

à se détourner de la peinture pour demander à la sculpture le principe de ses émotions d'art avant d'y trouver une discipline et une foi »<sup>23</sup>.

Huysmans prend ses distances aussi par rapport à la modernité, la relation entre les artistes et la vie contemporaine est néantisée et joue

à rebours (...) car le milieu agit sur eux par la révolte, par la haine qu'il leur inspire<sup>24</sup>

et en se plaçant aux antipodes de l'esthétique de la modernité, les artistes huysmansiens

(...) retournent sur les pas des siècles et se jettent (...) dans les gouffres des âges révolus, dans les tumultueux espaces des cauchemars et des rêves<sup>25</sup>.

\* \* \*

Au problème de la description — car la critique de Huysmans est étroitement liée à la chose peinte et à l'interprétation sensorielle qui résulte de sa transcription en langage — Huysmans ne semble pas accorder beaucoup d'importance, tandis que c'est presque une gageure que de vouloir décrire un tableau par un discours. C'est une problématique que peintres et critiques se sont posée de tout temps, car, comment réduire « dans le langage la richesse du visible iconique? »<sup>26</sup>. Il est évident que Huysmans opère un choix dans l'œuvre non seulement au niveau des différents éléments du tableau qu'il va décrire, donc en privilégiant les uns ou les autres, mais aussi dans l'ordre où ils vont être présentés.

L'image mentale de l'écrivain se superpose à l'image iconique du peintre et c'est donc presque une re-création du tableau que nous lisons<sup>27</sup>, la matière informationnelle étant inépuisable comme stimulus

<sup>23</sup> Helen Trudgian, *L'esthétique de J.-K. Huysmans*, Genève, Slatkine Reprints, 1970 (I éd., Paris, 1934), p. 150-151.

<sup>24</sup> C., p. 292.

<sup>25</sup> C., p. 292-293.

<sup>26</sup> Louis Marin, *La description du tableau et le sublime en peinture: sur un paysage de Poussin*, dans « Vs », 29, Mai-Août 1981, p. 59.

<sup>27</sup> Voir notamment sur cette problématique l'exemplaire étude avec bibliographie particulièrement riche de Jean-Paul Bouillon, *Mise au point théorique et méthodologique*, pour le n° monographique, *Littérature et peinture en France (1830-1900)*, dans « Revue d'Histoire Littéraire de la France », Nov.-Déc. 1980, n. 6, p. 880-899. Umberto Eco s'est bien souvent intéressé à ce problème, nous citons en particulier son essai *La definizione dell'arte*, Milano, Mursia, 1968.

psychique. Pierre Reboul dans un article récent remarque qu'en parcourant un texte huysmansien on a l'impression que « Tout se passe comme si, d'abord, Huysmans décrivait, non pas le tableau, mais l'objet même qui lui servit de motif. Abolition de la peinture? Non pas, sans doute, mais déchiffrement de ce qu'elle donne à imaginer par ce qu'elle donne à voir »<sup>28</sup>. C'est donc par un chemin inverse que peintre et critique opèrent

peintre                   →  
                                  motif    toile  
critique                   ←

\* \* \*

La polysémie de l'image<sup>29</sup> permet au descripteur une gamme très large de possibilités interprétatives: qu'il décrive le seul contenu visuel ou bien qu'il remonte au motif. Souvent Huysmans nous donne tout d'abord une description assez fidèle des tableaux examinés, les dénotant même par un certain réalisme, mais il la double d'une connotation particulière: par des effets évocatifs il superpose des signifiés ambigus à un signifiant clair.

Examinons ce qu'il écrit à propos d'un retable de Bianchi-Ferrari<sup>30</sup>. D'abord c'est la simple « ordonnance » de la toile en partant du point focal d'un système centré

La Vierge assise sur un trône tient entre ses bras l'enfant Jésus, paré de bracelets minces, la chair nue, serrée au-dessous du menton par le fil d'un collier d'or. Derrière elle, entre deux pilastres que gravissent en tournoyant

<sup>28</sup> AA. VV., *Des mots et des couleurs, Etudes sur le rapport de la littérature et de la peinture (XIX<sup>e</sup> et XX<sup>e</sup> siècles)*, Lille, Presses Universitaires, 1981, p. 52. A propos du transfert de l'ordre du visible à celui du lisible, voir Hubert Damisch, *La peinture prise au mot*, dans « Critique », 370, Mars 1978, p. 274-290.

<sup>29</sup> Paul Valéry dans son article *L'infini esthétique* écrit à propos de l'œuvre d'art que c'est « (...) le résultat d'une action dont le but fini est de provoquer chez quelqu'un des développements infinis. D'où l'on peut déduire que l'artiste est un être double, car il compose les lois et les moyens du monde de l'action en vue d'un effet à produire l'univers de la résonance sensible » (*Œuvres*, Pléiade, Tome II, Paris, 1960, p. 1344).

<sup>30</sup> Il faut signaler que Huysmans ne donne pas de titre à cette œuvre, cela sert bien l'ambiguïté du contenu de l'article. Le *Dictionnaire critique et documentaire* de E. Bénézit, cite, de ce peintre de l'École Italienne du XV<sup>e</sup> siècle, au Louvre une *Vierge entre deux Saints* (T. II, Paris, Librairie Grund, 1976, p. 15).

de précieuses tiges, un lointain paysage (...); au pied du trône, un séraphin en robe verte joue du théorbe, un autre, en robe rose, joue de la viole. De chaque côté du cadre, debout, deux extraordinaires faces: un vieillard revêtu d'habits abbatiaux, tient à la main un livre à fermoir, relié en rouge; un jeune homme bardé comme un chevalier de fer, regarde, la main appuyée sur une épée à la poignée en forme de croix<sup>31</sup>.

La complexité expressive du visage de Saint Benoît, dont Huysmans examine minutieusement le regard et le « sourire mort », s'explique par les vicissitudes de son existence,

(...) mais comment définir la troublante figure du Saint-Quentin, un éphèbe au sexe indécis, un hybride à la beauté mystérieuse, aux longs cheveux bruns séparés par une raie au milieu du front, et coulant à flots sur sa gorge corsetée de fer<sup>32</sup>.

A « l'œil nu »<sup>33</sup> du Saint Benoît s'opposent

(...) des yeux brûlés par des tentations qui aboutirent, ce sont des prunelles d'eaux remuées et réfléchissant, quand elles se tranquilissent, des firmaments d'automne roux, ce sont de belliqueuses prunelles mal pacifiées par la pénitence, après la faute<sup>34</sup>,

aussi le corps de Saint Quentin est décrit sur un registre ambigu où affirmation et négation sont habilement jouées<sup>35</sup>.

Il est difficile d'interpréter, selon Huysmans, la fonction de cet androgyne, le mystère étant accru par

(...) le visage de la Vierge, douloureux et altier, sous ses yeux baissés, des yeux qu'on devine pareils à ceux du Saint Quentin, limpides à la surface et troubles au fond<sup>36</sup>.

<sup>31</sup> C., p. 434. On peut comparer la description de Huysmans à celle qu'en donna Théophile Gautier dans son *Guide de l'amateur au Musée du Louvre*, suivie de *La vie et les œuvres de quelques peintres*, Paris, Charpentier, 1882, p. 81.

<sup>32</sup> C., p. 435-436.

<sup>33</sup> C., p. 434.

<sup>34</sup> C., p. 436.

<sup>35</sup> Nous lisons: « Ces formes de garçonne, aux hanches un peu développées, ce col de fille, (...) cette bouche aux lèvres spoliatrices, cette taille élancée, ces doigts fureteurs (...), ce renflement de la cuirasse qui bombe à la place des seins, (...) ce linge qui s'aperçoit sous l'aisselle (...), ce ruban bleu de petite fille » (C., p. 436).

<sup>36</sup> C., p. 438.

A l'absence d'un lien apparent entre les personnages représentés dont même le regard est négation, Huysmans oppose la présence équivoque d'une ressemblance physique :

On dirait du saint Benoît, le père, de Marie et du saint Quintin, la sœur et le frère, et du petit ange vêtu de rose jouant de la viole d'amour, l'enfant issu du diabolique accouplement de ces Saints. Le vieillard est un père qui a résisté aux aguets d'épouvantables stupres, et dont le fils et la fille ont cédé aux tentations de l'inceste et jugent la vie trop brève pour expier les terrifiantes délices de leur crime; l'enfant implore le pardon de son origine, et chante de dolentes litanies pour détourner la souveraine colère du Très-Haut <sup>37</sup>.

Même si après, le critique suppose qu'il s'agit fort probablement — comme d'ailleurs c'était la coutume — des portraits de la famille des donateurs qui ont posé pour les personnages du retable, le doute reste: l'œuvre demeure d'autant plus impénétrable que l'interprétation verbale avait tenté d'explicitier le signifiant visible.

Huysmans se sert du même procédé aussi quand il évoque — par exemple — une eau-forte de Rops qu'il classe d'ailleurs (...) dans la catégorie des planches symboliques <sup>38</sup>; que Bianchi et Rops appartiennent à deux époques très éloignées l'une de l'autre, ne gêne aucunement Huysmans, sa lecture faisant abstraction de toute catégorie temporelle.

A la description, en termes assez réalistes d'une femme allongée sur un Sphynx, succède la fantaisie morbide de Huysmans qui avive l'image peinte de sa projection mentale

(...) [la femme] tout bas, le supplie de lui révéler enfin le surnaturel secret des jouissances inrêvées et des péchés neufs. Vicieuse et câline, elle frotte ses chairs contre le granit du monstre, tente de le séduire, s'offre à lui comme à l'homme dont elle voudrait extirper l'argent, reste fille, même transportée dans cette scène hors du monde, même magnifiée par cette inquit-table nudité de déesse ou d'Eve <sup>39</sup>.

Le critique superpose au texte figuratif, sans doute allégorique, mais non pas aussi explicite, qu'il nous le décrit, toute une mythologie personnelle et allusive où passé et présent se confondent.

<sup>37</sup> C., p. 438-439.

<sup>38</sup> C., p. 360.

<sup>39</sup> *Ibid.*

Huysmans qui s'est déjà révélé sensible aux formes artistiques nouvelles, est culturellement de par sa formation, trop pris par la peinture des siècles révolus pour ne pas comparer les deux époques: le passé sert de repoussoir au présent et lui donne son titre de noblesse.

Il fait (...) songer aux dessinateurs d'il y a cent ans, il est, si l'on peut dire, le XVIII<sup>e</sup> du XIX<sup>e</sup> siècle! <sup>40</sup>,

et d'un dessin de Redon que

En dépit de sa structure toute moderne, cette figure ramène à travers les siècles, par l'expression profonde, unique des traits, aux œuvres dolentes du Moyen Age <sup>41</sup>.

\* \* \*

Souvent la description ne se fixe pas sur un seul tableau, mais résume la multiplicité des œuvres examinées. Ainsi à propos d'une série d'aquarelles de Gustave Moreau, exposée en 1886, Huysmans exprime tout d'abord le sentiment que l'on ressent en les voyant :

Ce fut dans la salle qui les contient un autodafé de ciels immenses en ignition; des globes écrasés de soleils saignants, des hémorragies d'astres coulant en des cataractes de pourpre sur des touffes culbutées de nues <sup>42</sup>.

Puis se servant d'images antithétiques, il évoque dans des raccourcis peu réalistes l'impression suggérée par la chose vue <sup>43</sup>. C'est comme

<sup>40</sup> C., p. 319.

<sup>41</sup> C., p. 392.

<sup>42</sup> C., p. 289.

<sup>43</sup> Et Huysmans continue ainsi dans sa description: « Sur ces fonds d'un fracas terrible, de silencieuses femmes passaient, nues ou accoutrées d'étoffes serties de cabochons comme de vieilles reliures d'évangéliques, des femmes aux cheveux de soie floche, aux yeux d'un bleu pâle, fixes et durs, aux chairs de la blancheur glacée des laites; des Salomés tenant, immobiles, dans une coupe, la tête du Précurseur qui rayonnait, macérée dans le phosphore, sous des quinconces aux feuilles tondues, d'un vert presque noir; des déesses chevauchant des hippogriffes et rayant du lapis de leurs ailes l'agonie des nuées; des idoles féminines, tiarées, debout sur des trônes aux marches submergées par d'extraordinaires fleurs ou assises, en des poses rigides, sur des éléphants, aux fronts mantelés de verts, aux poitrails chappés d'orfroi, couturés ainsi que de sonnailles de cavalerie, de

si à l'admiration correspondait en quelque sorte la dilatation du verbe, le texte figuratif se faisant prétexte d'écriture. Mais d'une écriture personnelle et secrète qui ne recherche pas d'attaches avec le monde actuel, d'autant plus qu'il s'agit d'une œuvre

(...) indépendante d'un temps, fuyant dans les au-delà, planant dans le rêve, loin des excrémentielles idées, secrétées par tout un peuple <sup>44</sup>.

Cette rêverie qui nie la nature, nous pourrions, avec Bachelard, la dénommer « pétrifiante » <sup>45</sup>, le monde de la chair se fait monde minéral, appesantie de pierreries et de matériaux précieux cette chair se durcit dans une matière immobile et épaisse.

De même il dépeint la série de pastels de Degas: « Suite de nus de femmes se baignant, se lavant, se séchant, s'essuyant ou se faisant peigner » vue Rue Lafitte lors de la dernière exposition impressionniste. Et de décrire avec une outrance verbale assez éloquente leur contenu:

Il y a dans ces pastels, du moignon d'estropié, de la gorge de sabouleuse, du dandillement de cul - de - jatte, toute une série d'attitudes inhérentes à la femme même jeune et jolie, adorable couchée ou debout, grenouillarde et simiesque, alors qu'elle doit comme celle-ci, se baisser, afin de masquer ses déchets par ces pansages <sup>46</sup>.

\* \* \*

Tout texte figuratif est lu au premier abord dans sa relation prégnante ligne-couleur, et Huysmans qui a déchiffré le visuel au niveau épidermique, doit aussi tenir compte de cette donnée effective. A un équilibre classique des deux termes qui se présentent apparentés dans

longues perles, des éléphants qui piétinaient leur pesante image que réfléchissait une nappe d'eau éclaboussée par les colonnes de leurs jambes cerclées de bagues! » (C., p. 289-290).

<sup>44</sup> C., p. 292.

<sup>45</sup> Gaston Bachelard, *La terre et les rêveries de la volonté*, Paris, Corti, 1948, en particulier le Ch. VIII, p. 205-220; et Bernard Sarrazin de préciser: « Ainsi le symbole de la femme couverte de pierreries lié à un érotisme baudelairien, débouche-t-il sur la perversion et l'angoisse morale » (*A propos de quelques pages de Bachelard. Pierre et pierreries: l'expérience symbolique de J.-K. Huysmans*, « Revue des Sciences Humaines », Tome XXXIV, n. 133, Janv.-Mars 1969, p. 103).

<sup>46</sup> C., p. 295.

certaines de ses jugements <sup>47</sup>, Huysmans, grand coloriste lui-même <sup>48</sup>, préfère la couleur à la forme qui n'est plus rendue par la ligne mais par « les heurts inattendus de tons » <sup>49</sup>; le contour peu à peu se liquéfie dans la couleur <sup>50</sup>.

C'est aussi la valeur tactile de la représentation picturale qui le séduit, frappé par la « matière brute, la terre » d'un pastel de Millet, il souligne la sensation toute physique qu'elle évoque:

On la sent épaisse et lourde; on sent que, sous ses mottes et ses herbes, elle s'enfonce toujours pleine. On hume son odeur, on la pourrait égrener entre ses doigts et entrer à pieds joints en elle <sup>51</sup>.

Mais c'est la couleur qui chez Huysmans médiatise la signification; dans l'effort d'en donner une définition rigoureuse et en même temps individualisante <sup>52</sup>, il abonde en synesthésies <sup>53</sup> et en comparaisons

<sup>47</sup> Il note à propos des pastels de Degas: « (...) l'inoubliable véracité de ces types enlevés avec un *dessin* ample et foncier (...); ce qu'il faut voir c'est la *couleur* ardente et sourde » (C., p. 295); à propos de Cézanne: « des baigneuses nues cernées par des *lignes* insanes (...) fouettées par une fièvre de *couleurs* gâchées » (C., p. 308-309); à propos des affiches de Chéret: « (...) enlevés en des traits brefs et rapides, avec une alerte de *dessin* rare et la *couleur*, en ses larges plaques... » (C., p. 317-318); et de Bianchi: « (...) toile d'une *couleur* lisse et meurtrie, d'un *dessin* solennel et svelte » (C., p. 439-440), (c'est nous qui soulignons).

<sup>48</sup> Son écriture, surtout dans ses œuvres de jeunesse, découle de la couleur et s'y affirme. Voir Helen Trudgian, *op. cit.*, en particulier le Ch. II.

<sup>49</sup> C., p. 311.

<sup>50</sup> Voir C., p. 304.

<sup>51</sup> C., p. 418.

<sup>52</sup> Jean-Pierre Richard, *Microlectures*, Paris, Seuil, 1979, p. 147.

<sup>53</sup> Nous donnons seulement quelques exemples pour deux catégories de correspondances: Traduction gustative des couleurs: « il [Forain] apprêta des ragoûts de couleurs studieusement épicés, mit à de friandes sauces des nudités... » (C., p. 311), « une association de verts laiteux de feuilles » (C., p. 287); Traduction auditive des couleurs: « il [le tableau] chante son hosanna libertin des blancs » (C., p. 301), « puis des duos de capucine et de rose, d'argent et de mauve (...); un solo enfin, chanté par une boutique de bonbons sous ce titre: note en orange » (C., p. 327); « une concorde admirable de tons, un autodafé aux sels crépitants, sonore et clair, un hallali de flammes de couleurs » (C., p. 428). Voir à propos des correspondances l'essai d'Etienne Souriau, *La correspondance des arts*, Paris, Flammarion, 1969.

insolites; le blanc, surtout, offre un vaste répertoire imagé<sup>54</sup> et symbolique. La symbolique du blanc est même intervertie dans *La belle matinée* de Raffaëlli: le lit défait

(...) est un hymne blanc, un hymne dans lequel le peintre a trahi le symbole de la couleur chaste, hystérisé la candeur, imprégné de volupté la fraîcheur des tons communiants, cantharidé les teintes évangéliques, les nuances d'épithalame<sup>55</sup>.

Si Huysmans est certes sensible aux « couleurs suraiguës, arrivées à leurs portées extrêmes »<sup>56</sup> de Gustave Moreau et insiste sur le rouge, sur la matière en ignition, peu à peu il semble rejeter les tons heurtés pour préférer la gamme des gris-noir des gravures de Rops, de Redon, de Luyken, ou des gris-d'argent de Wisthler; il s'arrête sur les « crayons noirs rehaussés de pastel » de Millet, parvenant avec les *Nocturnes* de Wisthler

aux extrêmes confins de la peinture qui semblait s'évaporer en d'invisibles fumées de couleurs<sup>57</sup>.

Cette peinture introduit dans le songe et la rêverie: les titres suggèrent que tout est joué dans les accords savants des teintes: *Nocturne en argent et bleu*, *Nocturne en noir et or*, *Nocturne en bleu et or*. Cette « peinture des fluides » comme la définit Huysmans, déborde sur la ligne qui s'efface au profit de la matière figurale, la forme est annulée, « brouillée dans un jour confus de songe »<sup>58</sup>.

La suppression progressive de l'élément linéaire en faveur d'un art symbolique<sup>60</sup>, renvoie à l'escamotage graduel du terme *réalisme*.

<sup>54</sup> Quelques exemples: « blancheur glacée des laites » (C., p. 290); « blanches comme des emphysèmes » (C., p. 340); « une femme aux chairs conservées dans l'appareil frigorifique d'une Morgue » (C., p. 430).

<sup>55</sup> C., p. 301.

<sup>56</sup> C., p. 291.

<sup>57</sup> C., p. 324.

<sup>58</sup> C., p. 328.

<sup>59</sup> C., p. 327.

<sup>60</sup> « A mesure que J.-K. Huysmans progresse dans la connaissance des symboles, il se détache d'un art aimé pour le jeu des couleurs et des lignes. C'est la signification profonde des œuvres qui retient le critique: la technique passe au second plan. Le réel et sa représentation plastique ne sont plus que des tremplins pour accéder à une autre réalité, extratemporelle, surnaturelle ou surnaturelle » (Marcel Lobet, *J.-K. Huysmans ou le témoin écorché*, Lyon, E. Vitte, 1960, p. 131).

Celui-ci n'a rien à voir avec le mouvement qui s'est développé dans la moitié du XIX<sup>e</sup> siècle et qui est associé au nom de Courbet, pour lequel d'ailleurs Huysmans n'avait aucune sympathie<sup>61</sup>, mais se définit comme

un art exprimant une surgie expansive ou abrégée d'âme, dans des corps vivants, en parfait accord avec leurs alentours<sup>62</sup>.

La définition du réel formulée par Huysmans apparaît toute classique: art d'équilibre où corps et esprit s'expriment en harmonie dans le contexte. Huysmans est d'ailleurs sensible au message visuel et constate parfois « l'observation précise du peintre »<sup>63</sup> ou « l'extrême véracité »<sup>64</sup> de l'œuvre; Degas, Rops, les primitifs aussi sont des réalistes, mais la « réalité authentique et brute »<sup>65</sup> est loin de le satisfaire, elle doit se doubler d'incohérence et de sur-réel pour contenter ce visionnaire du tangible. Wisthler est défini comme un

Artiste extralucide, dégageant du réel le suprasensible<sup>66</sup>

et le *Portrait de sa mère*

c'était de la peinture réaliste, tout intime, mais s'employant déjà dans l'au-delà du rêve<sup>67</sup>.

Huysmans s'est tourné vers l'« inquiétant » et le surnaturel<sup>68</sup>: la tension visible/non visible attribuée au peintre est perçue par le critique comme primordiale dans le contenu visuel.

Pour que rien n'échappe dans l'appréhension de l'œuvre, Huysmans pratique une double lecture du texte figuratif. Les deux pôles jugés pertinents — et qui répondent à la technique impressionniste selon laquelle la synthèse chromatique n'est plus dans la toile, mais extérieure à celle-ci, dans la rétine du spectateur —, sont le près et le

<sup>61</sup> Voir les jugements qu'il en donne dans C., p. 297 et 411.

<sup>62</sup> C., p. 297.

<sup>63</sup> C., p. 300.

<sup>64</sup> C., p. 301.

<sup>65</sup> C., p. 346.

<sup>66</sup> C., p. 328.

<sup>67</sup> C., p. 324.

<sup>68</sup> Voir C., p. 325-326.

loin: d'un côté l'abstraction en quelque sorte de la matière en désordre, de l'autre la reconstitution du spectateur, mais aussi l'expression achevée que le peintre s'était proposée:

## Cézanne

De près, un hourdage furieux de vermillon et de jaune, de vert et de bleu;

à l'écart, au point, des fruits destinés aux vitrines des Chevet, des fruits pléthoriques et savoureux enviés<sup>69</sup>.

## Goya

un écrasé de rouge, de bleu et de jaune, des virgules de couleur blanche, des pâtés de tons vifs, plaqués, pêle-mêle, mastiqués au couteau, bouchonnés, torchés à coups de pouce, le tout s'étageant en taches plus ou moins rugueuses, du haut en bas de la toile.

On se recule, et cela devient extraordinaire; comme par magie, tout se dessine et se pose, tout s'anime. Les pâtés grouillent, les virgules hennissent; des torrédadors apparaissent, brandissant des voiles rouges (...) <sup>70</sup>.

## Turner

On se trouve en face d'un brouillis absolu de rose et de terre de sienne brûlée, de bleu et de blanc, frottés avec un chiffon, tantôt en tournant en rond, tantôt en filant en droite ligne ou en bifurquant en de longs zig-zags.

à distance (...) tout s'équilibre. Devant les yeux dissuadés, surgit un merveilleux paysage, un site féérique, un fleuve irradié coulant sous un soleil dont les rayons s'irisent. Un pâle firmament fuit à perte de vue, se noie dans un horizon de nacre, se réverbère et marche dans une eau qui chatoie (...) <sup>71</sup>.

En faisant éclater de telle sorte l'unité du texte figuratif, Huysmans met en relief, sans par ailleurs l'explicitier, la coexistence de signes topiques et de signes dynamiques <sup>72</sup>, seule la lecture de ces signes, structurés géométriquement (surtout dans la catégorie du près), donne la possibilité au critique de reparcourir les étapes de la création du motif

<sup>69</sup> C., p. 308.

<sup>70</sup> C., p. 421.

<sup>71</sup> C., p. 422-423.

<sup>72</sup> A ce propos voir Louis Marin, *Etudes sémiologiques, Ecritures, Peintures*, Paris, Klincksieck, 1971.

à la surface peinte, à travers l'épaisseur de la matière picturale. Soucieux aussi de respecter les catégories spatio-temporelles, Huysmans se préoccupe de mettre en évidence comment le peintre a su agencer la surface de la toile en donnant des détails précis sur les rapports entre les masses et sur leur équilibre.

Il ne cherche certes pas le schème géométrique qui d'ailleurs ne caractérise plus le tableau contemporain, son « circuit du regard » se fait d'autant plus libre que Huysmans parvient même à nier la possibilité de la description: le réel n'est pas obligatoirement le support du visible. Pour évoquer une planche d'Odilon Redon, le critique se trouve contraint de faire recours au monstrueux de l'infiniment petit: l'indicible se dit dans la démesure <sup>73</sup>:

Dans un ciel d'un noir permanent et profond, des êtres liquides et phosphoreux, des vésicules et des bacilles, des corpuscules cernés de poils, des capsules plantées de cils, des glandes aqueuses et velues volent sans ailes et s'enchevêtrent dans les rubans des trichines et des taenias; il semble que toute la faune des vers filaridés, que toutes les peuplades des parasites fourmillent en la nuit de cette planche dans laquelle apparaît subitement la face humaine, inachevée, brandie au bout de ces vivantes spires ou enfoncée comme un noyau dans la gélatine animée des protoplasmes <sup>74</sup>.

La compréhension de l'œuvre signifiante et le décryptage du véritable chef-d'œuvre dans l'ensemble des ouvrages exposés se réalise par le même mouvement qui agit dans la création. Selon Huysmans

l'on n'a pas de talent si l'on n'aime avec passion ou si l'on ne hait de même <sup>75</sup>.

<sup>73</sup> Cf. à ce propos l'essai de Charles Grivel, *L'excès, la décadence. Tactiques d'écriture dans l'effet de système: Huysmans*, « Revue des Sciences Humaines », Tome XLIII, n. 170-171, Avril-Sept. 1978, p. 132-157.

<sup>74</sup> C., p. 390. Marc Eigeldinger souligne dans son article *Huysmans découvreur d'Odilon Redon* que des textes de ce genre: « (...) revêtent la forme délibérée du poème en prose. C'est au niveau du commentaire lyrique qu'il convient de les entendre et de les juger, en leur restituant leur nature spécifique: celle de la méditation sur l'œuvre d'art par le moyen de l'écriture poétique, investie, non du pouvoir de décrire ou d'explicitier, mais de suggérer à l'aide des rythmes et des métaphores un signifié porteur de sa connotation affective » (« Revue des Sciences Humaines », n. 170-171, cit., p. 215).

<sup>75</sup> C., p. 286.

C'est à partir de l'antinomie de termes comme amour-haine, que Huysmans lit les tableaux en parcourant le même chemin que le peintre; Degas, selon lui, par exemple s'exprime avec un « (...) accent particulier de mépris et de haine »<sup>76</sup>.

Dorénavant l'esthétique de Huysmans doit se mesurer avec ce dualisme qui conduit à une conception strictement manichéenne de l'art<sup>77</sup> et la bipolarité qui en résulte enferme le peintre dans un double registre d'ordre surtout éthique où l'un est la négation de l'autre:

bien	v s	mal
amour		haine
pureté		luxure
ciel-Dieu		enfer-diable
mystique		satanique

Selon la vision huysmansienne, la peinture d'inspiration mystique est

(...) morte après le Moyen Age; elle est maintenant inaccessible en art, ainsi que le sentiment divin dont elle émane, à des générations privées de foi<sup>78</sup>;

il ne reste donc plus de place que pour la peinture satanique et de la haine. Les œuvres de Degas et de Rops sont attentivement examinées de ce point de vue assez surprenant d'ailleurs: déjà sur la voie du satanisme Rops avait été précédé par Baudelaire et Barbey d'Aurévilly.

L'objet principal de la haine<sup>79</sup> se fixe sur la femme et il transpose dans le temps moderne la vision du Moyen Age qui la croyait le suppot de Satan, la tentatrice par antonomase:

<sup>76</sup> C., p. 295.

<sup>77</sup> Dans l'article dédié à Rops, Huysmans écrit que la peinture: « devait graviter entre ces deux pôles: la Pureté et la Luxure, entre le ciel et l'enfer de l'art. Elle ne s'expliqua point que pour être suraiguë, toute œuvre devait être satanique ou mystique » (C., p. 342). Voir à ce sujet, Maurice M. Belval, *Des ténèbres à la lumière. Etapes de la pensée mystique de J.-K. Huysmans*, Paris, Ed. G. P. Maisonneuve et Larose, 1968.

<sup>78</sup> C., p. 342. La critique de Huysmans est toujours sectaire, il ignore même les toiles à sujet religieux d'Ingres et de Delacroix.

<sup>79</sup> Degas aussi, selon Huysmans « apportait, avec ses études de nus, une attentive cruauté, une patiente haine » (C., p. 294).

Elle est, en somme, le grand vase des iniquités et des crimes, le charnier des misères et des hontes, la véritable introductrice des ambassades déléguées dans nos âmes par tous les vices<sup>80</sup>.

C'est avec complaisance que Huysmans s'attarde à la description de tableaux et de planches enfouis dans l'enfer des Bibliothèques, que ce soit pour Rowlandson, les Japonais et surtout Rops<sup>81</sup>, Huysmans détaille à l'infini les poses et les gestes et suggère, surtout à propos des *Sataniques*, sentiments et sensations qui vont bien au delà de la description. L'exaltation d'un artiste comme Rops est révélatrice d'une certaine myopie de Huysmans: il ne s'avère sensible qu'à l'idée qui lui est congéniale, sans tenir compte de la pauvreté de l'expression picturale. Ce graveur qui fut pendant trente ans au faite du succès et qui se voulait « le chantre de la chair, des sexes et des strupes »<sup>82</sup>, n'a pas survécu à son temps. Pour justifier cet engouement, Huysmans affirme que l'artiste qui peint des sujets érotiques est un homme chaste qui, dans sa solitude

(...) va, mentalement, dans son rêve éveillé, jusqu'au bout du délire orgiaque<sup>83</sup>.

Les « hennissements charnels, écrits ou peints »<sup>84</sup>, dérivent de l'absence; la négativité conduit dans un monde surnaturel où les anti-

<sup>80</sup> C., p. 348.

<sup>81</sup> « (...) il a peint l'extase démoniaque comme d'autres ont peint les élans mystiques. Loin du siècle, dans un temps où l'art matérialiste ne voit plus que des hystériques mangées par leurs ovaires ou des nymphomanes dont le cerveau bat dans les régions du ventre, il a célébré, non la femme contemporaine, non la Parisienne, dont les grâces minaudières et les parures interlopes échappaient à ses apertises, mais la Femme essentielle et hors des temps, la Bête vénéneuse et nue, la mercenaire des Ténèbres, la serve absolue du Diable » (C., p. 362-363).

<sup>82</sup> J.-P. Crespelle, *Les maîtres de la belle époque*, Paris, Hachette, 1966, p. 140. La critique a presque complètement oublié ses « pauvretés d'une pornographie laborieuse » (*ibid.*), qui pourtant trouvaient large audience dans la société du Second Empire.

<sup>83</sup> C., p. 332. Voir à ce sujet les études de Victor Brombert, *Huysmans et la Thébaïde raffinée*, « Critique », tome XXX, n. 330, Nov. 1974, p. 973-994 et de Pierre Cogny, *J.-K. Huysmans à la recherche de l'unité*, Nizet, Paris, 1953, ainsi que son article *Le sexe porte-plume*, « Revue des Sciences Humaines », n. 160, 1975, 4, p. 589-595.

<sup>84</sup> C., p. 335.

nomies s'apaisent, où le satanisme n'est que le spiritualisme de la Luxure<sup>85</sup>. Et cela d'autant plus que les scènes peintes par Degas, Rops ou les Japonais ne sont pas faites pour exciter le plaisir, mais agissent comme des repoussoirs qui inspirent la crainte, et évoquent la souffrance<sup>86</sup>; la vision d'une œuvre de ce genre relève d'un rite cathartique<sup>87</sup>.

C'est en misogynie que Huysmans lit la représentation que Degas donne de la femme: avec les danseuses il avait

(...) rendu la déchéance de la mercenaire abêtie par de mécaniques ébats et de monotones sauts<sup>88</sup>;

dans ses nus l'artiste démystifie la femme

qu'il avilit lorsqu'il la représente en plein tub, dans les humiliantes poses des soins intimes<sup>89</sup>.

Malgré les accusations d'obscénité portées par les spectateurs, Huysmans est loin de partager cette conviction, au contraire ces pastels illustrent bien ses considérations morales car

Elles glorifient même le dédain de la chair, comme jamais, depuis le Moyen Age, artiste ne l'avait osé<sup>90</sup>.

D'ailleurs dans cet univers charnel tout est agonie, spasme, angoisse et douleur; avec son goût des antithèses Huysmans ne parle que du

<sup>85</sup> A propos d'une planche de Rops, *l'Idole*, Huysmans affirme en décrivant la femme qui s'accouple avec un monstre: « (...) jamais expression d'infini, d'extase, n'avait décomposé, en la sublimant, une face. Il y a d'une Thérèse diabolique, d'une sainte satanisée, en prière » (C., p. 354): voir aussi ce qu'il écrit à la fin de l'article sur Rops, p. 362.

<sup>86</sup> Voir l'essai de Jacques Dupont, *Huysmans: le corps dépeint*, « Revue d'Histoire Littéraire de la France », Nov.-Déc. 1980, n. 6, p. 949-960.

<sup>87</sup> « (...) M. Rops, a saisi la chair ardente et roide, il l'a pétrie, tordue dans des excès de fièvre; il a révélé enfin l'extranaturel des physionomies surmenées qui éclatent en des transports si véhéments, que l'expression de leurs traits vous poursuit et vous angoisse » (C., p. 355-356).

<sup>88</sup> C., p. 294.

<sup>89</sup> *Ibid.*

<sup>90</sup> C., p. 296.

plaisir nié: ce n'est que « joie hystérique »<sup>91</sup>, « luxure échouée dans la mort »<sup>92</sup>, « jouissance atroce »<sup>93</sup>.

Malgré certains goûts que Huysmans partage avec son époque, il s'écarte avec morgue de la vulgarité de la vie moderne, de l'« américanisme » impérial et de la toute puissance de l'argent dans une société avilie par le profit<sup>94</sup>. En prenant ses distances par rapport au naturalisme littéraire, il considère d'un œil hypercritique la société contemporaine qui pourtant avait été source d'inspiration dans ses œuvres précédentes, sa haine du monde et son pessimisme foncier le rapprochent du dandy; Huysmans est aussi des Esseintes<sup>95</sup>.

Il trouve ainsi une parfaite identité dans un artiste comme Whistler

Et ce sera sa gloire (...) que d'avoir aristocratiquement pratiqué cet art réfractaire aux idées communes, cet art s'effaçant des cohues, cet art résolument solitaire, hautainement secret<sup>96</sup>

et souligne comme Rops travaille

sans souci de la gloire boulevardière (...) à l'écart des variables hourras des foules<sup>97</sup>.

Implacable accusateur des peintres officiels, les « pompiers » chers à la bourgeoisie triomphante et aux autorités académiques, et sévère juge des pasticheurs comme un Puvis de Chavanne, Huysmans voit l'artiste comme un être unique sorti du néant, Degas est

(...) sans précédents avérés, sans lignée qui vaille<sup>98</sup>

et Forain, même s'il a eu comme maîtres Manet et Degas, a pour lui

l'inespérable chance de ne ressembler à personne, dès ses débuts<sup>99</sup>.

<sup>91</sup> C., p. 340.

<sup>92</sup> C., p. 354.

<sup>93</sup> C., p. 355.

<sup>94</sup> On prise de moins en moins les chefs-d'œuvres: « L'art étant devenu, comme le sport, une des occupations recherchées des gens riches » (C., p. 281).

<sup>95</sup> Voir les essais d'Emilien Carassus, *Le Mythe du Dandy*, Paris, Colin, 1971 et de Michel Lemaire, *Le dandysme de Baudelaire à Mallarmé*, Montréal-Paris, Les presses de l'Université-Klincksieck, 1978, en particulier les p. 153-214.

<sup>96</sup> C., p. 328.

<sup>97</sup> C., p. 361.

<sup>98</sup> C., p. 297.

<sup>99</sup> C., p. 310.



Ce paradigme de l'unicité est appliqué aussi aux artistes non-contemporains, ainsi Jan Luyken, dont Huysmans examine la gravure de *la Saint Barthélémy*,

fut un maître dont la personnalité demeure invincible. Aucun n'a su, en effet, rendre mieux que lui le pullulement passionné des masses et plus clairement divulguer la parole ou le cri de la créature<sup>100</sup>.

Si le chemin critique parcouru par Huysmans dans *Certains* nous illumine sur ses pensées les plus profondes et marque en même temps l'abandon du crédo naturaliste, il peut probablement s'avérer fourvoyant en ce qui concerne la compréhension du message de l'œuvre peinte; son système de lecture relevant trop de l'« appréciationisme »<sup>101</sup>.

Il reste à signaler que le métalangage huysmansien jette des zones d'ombre assez inquiétantes même sur les œuvres les plus transparentes et que son imagination fantasmagorique a brouillé à jamais le réel.

Valeria De Gregorio Cirillo

<sup>100</sup> C., p. 374.

<sup>101</sup> Selon la définition d'Erwin Panofsky: « esthétique qui pose en principe l'appréciation subjective », dans *L'œuvre d'art et ses significations, Essais sur les « arts visuels »*, Paris, Gallimard, 1969, p. 46.

## HACIA UNA BIBLIOGRAFÍA CRÍTICA DEL PRÓLOGO EN LA LITERATURA HISPÁNICA

### (PARTE III)

#### OBSERVACIONES PRELIMINARES

La presente recopilación bibliográfica sobre el prólogo en las literaturas hispánicas completa y actualiza con nuevas aportaciones (hemos reunido más de medio centenar de fichas) nuestros trabajos aparecidos en esta misma revista, a saber: *Notas para una bibliografía crítica del prólogo en la literatura española*, vol. XII, 1 (1970) y *Hacia una bibliografía crítica del prólogo en la literatura hispánica (Parte II)*, vol. XVII, 2 (1975). Se trata, pues, de recoger datos sobre trabajos aparecidos en estos últimos siete años y redondear noticias que se nos habían escapado<sup>1</sup>.

Además de los prólogos nos ocupamos de las *dedicatorias* (que a menudo aparecen mezcladas con los prólogos y asumen algunas de sus funciones) y de las *aprobaciones*.

Hemos dividido el material bibliográfico en tres literaturas dentro del marco hispánico: castellana, catalana e hispanoamericana. De momento, no conocemos trabajos sobre el prólogo en las literaturas gallega y vasca. Reconocemos de antemano lo limitado de nuestra aportación

<sup>1</sup> Para una base comparativa con otras literaturas remitimos a nuestro libro, ya totalmente agotado (como todos los otros libros sobre prólogos de los presentes autores), *Ensayo bibliográfico del prólogo en la literatura*. Madrid, C.S.I.C., 1971 (Cuadernos Bibliográficos, 26). Véanse también nuestros artículos, *Notas Bibliográficas sobre el prólogo en la literatura grecolatina*, « Estudios Clásicos », tomo XIII, núm. 57 (1969), pp. 109-116; *Más sobre el prólogo en la literatura grecolatina*, « Estudios Clásicos », tomo XV, núm. 63 (1971), pp. 205-212; *Más aportaciones sobre el prólogo en la literatura grecolatina*, « Estudios Clásicos », tomo XX, núm. 77 (1976), pp. 155-176 y *Hacia una bibliografía del prólogo en la literatura alemana*, « Letras de Deusto », vol. 8, núm. 16 (1978), pp. 35-57.

respecto a la literatura hispanoamericana, tema fuera de nuestra especialización. Ojalá otros investigadores se animen a completar los datos en este campo.

Dentro de la literatura castellana, la más rica en bibliografía proemial, hemos dividido la materia en grandes secciones: Edad Media, Edad de Oro (con varios grupos: generalidades, teatro, Cervantes y una zona miscelánea), Siglo XIX y Siglo XX. Sorprende que no existan todavía trabajos sobre el prólogo en el siglo XVIII, época muy interesante para el desarrollo del prólogo, bastaría pensar en los prólogos de Torres y Villarroel, tan importantes. Dentro de cada zona y grupo se ha seguido un cierto orden cronológico en la enumeración de autores. Cuando existían varios trabajos sobre un autor (por ejemplo el Marqués de Santillana, Calderón, Cervantes, para poner los más significativos autores que han inspirado trabajos prologales) se ha seguido el orden cronológico en la aparición de las investigaciones. Interesaba observar el progreso diacrónico.

He aquí algunas observaciones más concretas sobre el material agrupado en zonas. Por lo que respecta a la Edad Media española tenemos ya un trabajo de conjunto, que abarca hasta finales del siglo XIV. Se trata de la tesis inédita de Margo Ynés Corona de Ley presentada en 1976 en la Universidad de Illinois (núm. 1). El prohemio famoso del Marqués de Santillana provoca muchas ediciones y trabajos, aunque en ellos sólo se estudia el contenido doctrinal, pero no la técnica presentativa. Es lástima que los llamados estudios estructurales de otros prólogos en general añadan poco a la comprensión de los prólogos que observan y mucho menos a las técnicas del prólogo en general. Sorprende « la alegría » con que se emprenden algunos de estos estudios desconociendo la abundante bibliografía anterior.

En la Edad de Oro hemos agrupado una zona de generalidades. Cabría destacar la recolección de aprobaciones realizada por José Simón Díaz (véase núm. 17), género para el que estamos reclamando desde hace tiempo un libro de conjunto. Hay un trabajo en inglés de uno de los presente autores que pretende llamar la atención a los estudios de literatura comparada y de teoría de la literatura, de la gran importancia del prólogo hispánico (véase núm. 20). El teatro de la Edad de Oro se ve frecuentado por investigadores de *loas* y *dedicatorias*. Destacaríamos, por su carácter general, la traducción de un libro de Fleckniakoska sobre la *loa* teatral (véase núm. 21) y los trabajos relativos a Lope de Vega y Calderón. Este último es el autor de *loas*

más estudiado y cabría aislar por su importancia el documentado trabajo de Flasche, de carácter más general.

Cervantes es sin duda el autor de prólogos más estudiado. Cuenta ya, por fin, con brillantes estudios y los investigadores tales como Socrate, Canavaggio, Endress conocen muy bien la bibliografía anterior, en la que se apoyan para entrar responsablemente en tan difícil tema. Uno de los presentes autores (véase núm. 40) demostró que Cervantes era un gran lector de prólogos, que le influyeron considerablemente pese a sus ínfulas de originalidad, que también consigue, a pesar de marcadas y concretas influencias. Por suerte ya contamos con un agudo trabajo sobre la técnica de las dedicatorias cervantinas debido a la investigadora italiana Letizia Bianchi (véase núm. 34).

En una sección miscelánea hemos agrupado trabajos aislados sobre autores de la Edad de Oro que no ancajaban en las secciones citadas. Destacaríamos el incisivo trabajo de Doris L. Mayer (véase núm. 45) que ya mostró conocer a fondo los prólogos de Quevedo en un trabajo anterior (véase nuestro artículo anterior, *Parte II*, núm. 48). Es poco lo que hemos conseguido reunir sobre el prólogo en los siglos XIX y XX, siglos en los que el prólogo es también importante y merecedor de serias investigaciones, que esperemos vayan apareciendo.

Se terminan nuestras pesquisas de hoy en sendas calas en la literatura catalana (cuya investigación está floreciente en todo el mundo) y en la literatura hispanoamericana.

Esperamos que nuestras notas bibliográficas y comentarios contribuyan a convencer a los investigadores de las letras hispánicas de la gran importancia, ya totalmente reconocida, del prólogo literario.

## I. LITERATURA CASTELLANA

### 1 Edad Media

#### A) Generalidades

- 1) De Ley, Margo Ynés Corona. *The Prologue in Castilian Literature Between 1200 and 1400*. Ph. D. Diss. University of Illinois, Urbana 1976, 295 pp. DAI, 37/10A, p. 6534.

Se trata de una tesis doctoral inédita, presentada en 1976 en la Universidad de Illinois, Urbana.

A través del estudio de los *topoi*, técnica y términos literarios medievales empleados en estos preliminares, se llega a la conclusión de que el prólogo que aparece después del siglo 1300 tiene una estructura y estilo personal que cabe relacionar con la técnica literaria y el contenido de la obra del autor.

B) Autores específicos

Anónimo

- 2) Gómez Redondo, F. *El prólogo del « Cifar ». Realidad, ficción y poética*, RFE, t. 61 (1981), pp. 85-112.

Con técnica bastante embrollada se emprende un estudio estructuralista de este famoso prólogo que había ya merecido importantes trabajos con un enfoque tradicional (consúltense nuestro libro, *Ensayo bibliográfico del prólogo en la literatura*, loc. cit., p. 17, núms. 180, 181).

*Libro de Alexandre*

- 3) Willis, Raymond S. 'Mester de Clerecía': *A Definition of the « Libro de Alexandre »*, RPh, vol. X (1956-57), pp. 212-24.

Se estudia el concepto 'mester', mencionado tres veces, en la segunda estrofa del exordium del *Libro...*

- 4) Michael, Ian. *A Parallel Between Chrétien's « Erec » and the « Libro de Alexandre »*, MLR, vol. 62 (1967), pp. 620-28.

Se estudia el contenido conceptual de los dos prólogos a estos dos poemas en lenguas romances.

Juan Ruiz (Archipreste de Hita)

- 5) Alvarez, Nicolás Emilio. *Análisis estructuralista del Prefacio del « Libro de buen amor »*, KRQ, vol. 28, núm. 3 (1981), pp. 237-55.

Aporta pruebas de que « la estructura interna del prefacio es ternaria, circular y moralizante, cuya ideología descansa en una concepción filosófica dualista y en una interpretación tripartita » (p. 253).

- 6) Beltrán Fernández de los Ríos, Luis. *Razones de buen amor. Oposiciones y convergencias en el libro del Arcipreste de Hita*. Madrid, Castalia, 1977. 416 pp.

Vid. *Prólogo en Prosa*, pp. 29-58. Se examinan las líneas del prólogo en prosa que dicen: « ... en pero por que es vmanal cosa el pecar si algunos lo que non los conssejo quisieren vsar del loco amor aquí fallaran algunas maneras para ello » (p. 6 ls. 27-30), llegando a la conclusión de que el *loco amor*, según el Arcipreste, es « el antagonista de: (1) el entendimiento; (2) la voluntad y (3) la memoria » (p. 54).

Alfonso Martínez de Toledo (Archipreste de Talavera)

- 7) Nepaulsingh, Colbert. *Talavera's Prologue*, RN, vol. 16, núm. 2 (1975), pp. 516-19.

Se estudia la estructura del prólogo al *Corbacho* a través de la famosa frase latina de Dante, en su carta a Can Grande, a saber: « *Sex igitur sunt in principio cuisque doctrinalis operis inquirenda sunt...* ». Lástima que desconozca la bibliografía técnica sobre los prólogos y que su trabajo sea tan superficial.

Iñigo López de Mendoza, Marqués de Santillana

- 8) Santillana, Iñigo López de Mendoza, Marqués de. *Il proemio*. Perugia, 1902. 14 pp. 8.º (Testi romani per uso delle scuole).

Texto con notas. Los únicos dos ejemplares en Norteamérica se albergan respectivamente en las bibliotecas de las universidades de Yale y de Harvard.

- 9) ————. *Il proemio del Marchese di Santillana*. Seconda edizione. Roma. Ed. Loescher, 1912. 14 pp. (Testi romani per uso delle scuole, no. 1).

Traducción de la famosa carta del marqués sobre el arte poético al condestable de Portugal.

Existe un ejemplar en la biblioteca de la Case Western Reserve University de Cleveland, Ohio.

- 10) Sorrento, Luigi, ed. *Il proemio del marchese di Santillana*, RH, t. 55 (1922), pp. 1-49.

Edición y estudio por Luigi Sorrento, con documentadas notas.

- 11) Santillana, Iñigo López de Mendoza, Marqués de. *Il « Proemio »*. *Introduzione, testo, note critiche e indice storico-letterario di Luigi Sorrento*. *Appendice forme varie di poesia dal « Cancionero »*.

Como, C. Marzorati [1946] 136 pp. (Testimonia; raccolta di testi e documenti per l'insegnamento superiore).

Existe un ejemplar en la Universidad de Oregon, Eugene, Oregon.

- 12) Garcí-Gómez, Miguel. *Otras huellas de Horacio en el Marqués de Santillana*, BHS, vol. 50 (1973), pp. 127-41.

En este trabajo se reconocen las obras del Marqués en busca de influencias de Horacio que abundan en el *Proemio* precisamente.

- 13) Ferrie, Frances. *Aspiraciones del humanismo español del siglo XV: Revalorización del « Prohemio e carta » de Santillana*, RFE, 57 (1975), pp. 195-209.

Destaca el fondo retórico del *Prohemio*.

Fernando de Rojas

- 14) Armistead, S. G. y Silverman, J. H. *A Neglected Source of the Prólogo to « La Celestina »*, MLN, vol. 93, núm. 2 (1978), pp. 310-12.

Se hacen comentarios sobre los cantos populares de tradición medieval, como la « Kuitada de la mora... », como una de las fuentes más idóneas al prólogo de *La Celestina*.

## 2 Edad de Oro

### A) Generalidades

- 15) Stockwell, Bowman F. *Prefacios de las « Biblias » castellanas del siglo XVI*. Buenos Aires, Librería « La Aurora », 1939. 139 pp. (Obras clásicas de la Reforma, 3).  
Hay reimpresión de 1951.

Poseen ejemplares las bibliotecas de la Yale Divinity School, de New Haven y de la U.S. Library of Congress, de Washington, D.C.

- 16) Caravaggi, Giovanni. *Evoluzione di un presupposto aristotelico nell'epica ispanica del tardo Rinascimento (con uno studio su alcuni prologhi e poemi)*, CN, vol. 23, núm. 1 (1963), pp. 18-71.

Extenso trabajo donde se revisan las teorías épicas italianas para mostrar su influjo en los prólogos y proemios de la épica española que el autor muestra conocer a fondo.

- 17) Simón Díaz, José. *Índice de aprobaciones de libros del Siglo de Oro*, RdL, t. 37, núms. 73-74 (1970), pp. 177-232; t. 38, núms. 75-76 (1970), pp. 177-187; t. 39, núms. 77-78 (1978), pp. 131-148.  
Presentación sistemática por orden alfabético.

- 18) Sánchez Alonso, C. *Dedicatorias de libros de los siglos XVI y XVII a la villa de Madrid*, PJB (1977), pp. 475-500.

Atribuye las dedicatorias del Siglo de Oro a los siguientes destinatarios:

- 1.º Personas divinas (Dios, Cristo, etc);
- 2.º Reyes y príncipes;
- 3.º Nobles, magnates, ministros, prelados, superiores de ordenes religiosos;
- 4.º Corporaciones (i.e. Consejo Real, Ayuntamientos, Comunidades, etc.) y, por fin, a
- 5.º Escritores, amigos, parientes.

- 19) F.F.S. *Prólogo*, CH, núm. 332 (febrero de 1978), pp. 261-74.

Se trata de una redacción del prólogo a un libro esotérico titulado *Necronomicón*, descubierto recientemente en forma manuscrita por dos profesores de la Universidad de Miskatonik, en Arkham, Massachusetts. Esta redacción está en lengua española.

- 20) Porqueras-Mayo, Alberto. *Classical Patterns in the Spanish Prologue of the Mannerist Period*, PCILC 9 (1981), pp. 225-31.

Se alude a precisas tomas de contacto con el tema por parte del autor, preocupado ahora de presentar los prólogos hispánicos a los estudiosos de literatura comparada. Se señala la honda influencia de la literatura grecolatina y el comportamiento manierista de la mayor parte de prólogos españoles en la Edad de Oro. Se apuntan también nuevas reflexiones sobre el tema.

### B) Teatro

#### Generalidades

- 21) Flecniakoska, Jean-Louis. *La « Loa »*. Madrid, S.G.E.L., 1975. 192 pp. (Col. Temas, no. 3).

Traducción de una obra anterior, a saber: *La «Loa» comme source pour la connaissance des rapports troupe-public*, impresa en *Dramaturgie et société... aux XVIe et XVIIe siècle*, ed. J. Jacquot. Paris, 1968, pp. 111-16; a la que ya aludimos en nuestro artículo bibliográfico anterior.

#### Autores específicos

##### Felix Lope de Vega Carpio

- 22) Case, Thomas E. *Las dedicatorias en Partes XIII-XX de Lope de Vega. Estudio crítico con textos*. Valencia, Artes Gráficas Soler, S.A., 1975. 276 pp. (Estudios de Hispanofila, 32).

Se estudian 96 dedicatorias a fin de aclarar aspectos de la vida y de la técnica dramática del *Fénix*...

- 23) ————. *Los prólogos de Partes IX-XX de Lope de Vega*, BdC, vol. 30 (1978), pp. 19-25.

Se recogen los prólogos impresos entre 1617-1625 a fin de « examinar las causas y el contenido de estos prólogos y explicar su relación con la vida y la obra del dramaturgo » (p. 19).

##### Tirso de Molina

- 24) Zamora Lucas, Florentino. *Elogios literarios, dedicatorias y aprobaciones de libros de Tirso de Molina y de sus amigos y admiradores*, en HGG (1974), pp. 375-403.

Se recogen en orden cronológico las dedicatorias, prólogos y censuras de Tirso a sus patronos y amigos.

##### Matías de los Reyes

- 25) Wade, Gerald E. *La dedicatoria de Matías de los Reyes a Tirso de Molina*, *Estudios*, 8 (1952), pp. 58-93.

Se reproduce el texto y se estudia el contenido conceptual.

##### Ana Caro de Mallén

- 26) López Estrada, Francisco. *Una loa del Santísimo Sacramento de Ana Caro de Mallén, en cuatro lenguas*, RDTP, vol. 32 (1976), pp. 263-74.

El texto de la *loa* ocupa las páginas 270-74. Antes van unas páginas de introducción sobre la autora, poetisa y escritora dramática de cierta fama en Madrid y Sevilla entre 1630-1645. La *loa* se representó en el carro de Antonio de Prado en la fiesta de Corpus de Sevilla de 1639. La *loa* es doble: al Santísimo Sacramento y a Sevilla.

#### Pedro Calderón de la Barca

- 27) Herrero Garcia, Miguel, ed. *Loa en metáfora de la piadosa hermandad del refugio discurrendo por calles y templos de Madrid*, RBAM, vol. 2 (1925), pp. 110-40.

Estudio y edición del texto, con documentadas notas.

- 28) Aguilar Mora, Jorge. *Nota sobre la loa « A fieras afemina amor »*, NRFH, vol. 23, núm. 1 (1974), pp. 111-15.

Se estudia la astrología en esta obra poco conocida de Calderón.

- 29) Wilson, E. M. *Una obra menor de Don Pedro Calderón*, en SHHL, I (1974), pp. 597-608.

Publicación del texto y estudio del contenido a *Loa y baile al Santísimo Sacramento*, mss 12974 de la Biblioteca Nacional de Madrid.

- 30) Flasche, Hans. *Die Struktur der Hof-Laudatio in Loas der Autos Calderóns*, en su *Über Calderón. Studien aus den Jahren 1958-1980*. Wiesbaden, Franz Steiner, 1980, pp. 678-86.

Se estudia el tema de la alabanza a la corte presente en muchas *loas* calderonianas a sus autos sacramentales.

#### C) Cervantes

- 31) Marín, Nicolás. *La piedra y la mano en el prólogo del « Quijote » apócrifo*, en HGG (1974), pp. 253-88.

« El autor del prólogo, pretendiendo aplastar al pobre Cervantes bajo el mérito, el peso, el valor y el nombre de Lope, parece un sumiso *alter ego* del *Fénix* », como lo fueron Tomé de Burguillos, López de Aguilar, Belardo, Don Luis de la Carrera y tantos otros que sirvieron de disfraz literario al dramaturgo y poeta.

- 32) Socrate, Mario. *Prologhi al « Don Chisciotte »*. Venezia-Padova, Edit. Marsilio, 1974, 139 pp. (Saggi Marsilio, 32).

Se trata de dos ensayos de conjunto sobre la lengua del *Quijote*. El segundo ensayo, dedicado exclusivamente a las páginas del *Prólogo*, es «... un análisis in concreto d'una scrittura e di procedimenti che, dalla sede d'un sottogenere (prologo) letterario istituzionalizzato qual era il prologo, avviano, su manomessi modelli canonici del discorso 'oratorio' un 'controdiscorso' delle più varie direzioni e delle più fitte implicazioni». (p. 1).

- 33) Avalle Arce, Juan Bautista. *I. Directrices del prólogo de 1605. II. Directrices del prólogo de 1615*, en su *Don Quijote como forma de vida*. Madrid, Castalia, 1976, pp. 13-59.

Opina que el prólogo a la *Primera Parte* (1605), al contrario del prólogo a la *Segunda Parte* (1605), representa las últimas conclusiones de Cervantes, sobre la *Primera Parte*. Comparado con el contenido del prólogo a la *Segunda Parte*, el primero sirve más de epílogo que de prólogo a la novela de 1605.

- 34) Bianchi, Letizia. *Un preliminare cervantino: La dedica delle « Novelas ejemplares » al Conte di Lemos*», en *SI*, III (1977), pp. 45-59.

Se pone de relieve en este estudio que el « destinatario » de la dedicatoria proemial es un « lector culto » y no un mecenas o poderoso protector, como en el *Quijote* de 1605. Se trata de un brillantísimo y original estudio.

- 35) Canavaggio, Jean. *Cervantes en primera persona*, *JHPH*, vol. 2, núm. 1 (1977), pp. 35-44.

Se estudia la originalidad de los prólogos cervantinos, con buen manejo de reciente bibliografía.

- 36) Endress, Heinz-Peter. *Der Prolog zum ersten Teil des « Don Quijote » im Lichte der Gesamtbedeutung des Werkes*, *RJ*, vol. 29 (1978), pp. 254-70.

Profundo y brillante trabajo, muy extenso, con buen conocimiento de la bibliografía sobre el tema. Personales y sugerentes pistas indagatorias sobre el famoso prólogo cervantino.

- 37) McSpadden, George E. *« Don Quijote » and the Spanish Prologues. Glimpses of the Genius of Cervantes at Work*. 2 vols. Madrid, José Porrúa Turanzas, S.A., 1978-79.

Disparatado estudio, sin pies ni cabeza. Véase la reseña de Alberto Sánchez en *Anales Cervantinos*, t. XIX (1981), pp. 251-52.

- 38) Shea, Catherine M. *La cita prologal cervantina referente a las obras de Hebreo y Fonseca, ¿burla o elogio?*, *AC*, t. XVII (1978), pp. 67-73.

Al contrario de otros críticos, pone de relieve el elogio de Cervantes a las obras de León Hebreo y Fonseca, a saber: los *Dialoghi d'amore* y el *Tratado*...

- 39) Orozco Díaz, Emilio. *Sobre el prólogo del « Quijote » del 1605 y su complejidad intencional (notas para una clase)*, *Insula*, 35, núms. 400-401 (1980), pp. 7, 32-33.

Cervantes, al escribir su prólogo al *Quijote I*, además de aludir a *El peregrino en su patria* (1604) de Lope de Vega se refería también a la carta del propio Lope de 4 de agosto del mismo año. *La Arcadia* no sería el motivo principal, por tanto, de los ataques cervantinos.

- 40) Porqueras-Mayo, Alberto. *En torno a los prólogos de Cervantes*, *ACIC* 1 (1981), pp. 75-84.

Se publica el trabajo que fue objeto de una sesión plenaria en el congreso cervantino. Se estudian todos los prólogos cervantinos, especialmente el prólogo a *Quijote I*. Se destacan junto a las posturas originales de Cervantes, la honda influencia de los prólogos anteriores de otros autores, especialmente de Mateo Alemán.

#### D) Edad de Oro. Miscelánea

Pedro Manuel Ximénez de Urrea

- 41) Boase, Roger. *Poetic Theory in the Dedicatory Epistle of Pedro Manuel Ximénez de Urrea (1486-c1530)*, *BHS*, vol. 54, núm. 2 (1977), pp. 101-06.

Se estudia la teoría poética de Ximénez de Urrea en la epístola dedicatoria de su *Cancionero*..., impreso en Logroño, en 1513, por Arnao Brocar.

Francisco de Enzinas,

- 42) Bataillon, Marcel. *El hispanismo y los problemas de la espiritualidad española*. Madrid, Fundación Universitaria Española, 1977. 101 pp.

Estudio sobre el prólogo protestante de Francisco de Enzinas, publicado bajo el seudónimo de Francisco de Elao. Cf. Jean Peeters-Fontainas. *Bibliographie...*, t. I. Nieuwkoop, 1965, pp. 201-02, núm. 379.

Cristóbal Pérez de Herrera

- 43) David-Peyre, Yvonne. *La alegoría del cuerpo humano en el prólogo al memorial de Cristóbal Pérez de Herrera* (1610), ACIH 5, vol. I, (1977), pp. 311-17.

Se pone de relieve el vocabulario morfo-semántico en el prólogo al *Memorial...*, no para divulgar la ciencia anatómica, sino para convencer al Rey (Felipe III), «... de un modo más certero, de la urgencia de ciertas reformas económicas y sociales, tan difíciles de aceptar por parte de los ricos y ociosos como lo son las purgas y otras medicinas por parte del enfermo de gravedad.» (p. 312).

El autor promete un futuro estudio más amplio titulado: «La Alegoría del cuerpo humano en la península ibérica del siglo de oro».

Luis de Góngora y Argote

- 44) Caldera, Ermanno. *En torno a las tres primeras estrofas del «Polifemo»*, ACIH 2 (1967), pp. 227-33.

Se estudia la relativa autonomía introductiva a las tres primeras estrofas de este poema.

Francisco de Quevedo y Villegas

- 45) Meyer, Doris L. *Quevedo and Diego López: A Curious Case of Prologue Duplication*, HR, vol. 43 (1975), pp. 199-204.

Estudio sobre la duplicidad estilística y conceptual entre el prólogo a las *Capitulaciones de la vida de Corte*, de Quevedo, y el de la traducción española de las *Obras de Virgilio*, por Diego López.

E) Siglo XIX

Fernán Caballero

- 46) Castillo, Rafael. *Los prólogos a las novelas de Fernán Caballero y los problemas del realismo*, LdD, núm. 15 (1978), pp. 185-93.

Estudio de las ideas y técnica realista de sus novelas, presentes en estos preliminares a las novelas de Cecilia Böhl de Faber.

Emilia Pardo Bazán

- 47) Hartman, Richard. *Double Perception: A Key to the Prologue of «Los Pazos de Ulloa»*, LF, vol. 2, núm. 2 (1976), pp. 23-33.

El tema unificante de este prólogo es la llegada de Julián a los pazos. La llave del prólogo sería la recolección de romances medievales que facilitan el acceso a los mitos célticos de Galicia.

Benito Pérez Galdós

- 48) Ullman, Pierce L. *The Exordium on «Torquemada en la hoguera»*, MLN, vol. 80, no. 2 (1965), pp. 258-60.

Estudio del estilo y del contenido temático entre el *exordium* de *Torquemada* y el proemio a la tragedia *Romance de ciego*.

F) Siglo XX

Miguel de Unamuno

- 49) Díez, Ricardo. *La teoría estética en la novela de Unamuno: Los prólogos*, PSA, 81, núm. 242 (1976), pp. 129-53.

Se pone de relieve que Unamuno formuló una teoría estética de la novela principalmente en los prólogos que empezó a publicar en 1903 (p. 29).

Ramón del Valle-Inclán

- 50) Lavaud, Èliane. *Un prologue et un article oubliés: Valle-Inclán théoricien du modernisme*, BH, t. 76, núms. 3-4 (1974), pp. 353-75.

Se reproduce el prólogo a la edición de *Corte de amor, florilegio de honestas y nobles damas*, aparecido primeramente en forma de artículo, bajo el título «Modernismo», y publicado, por primera vez, en la revista *la Ilustración española y americana*, del 22 de febrero de 1902.

Notas marginales sobre la estética de Valle-Inclán.

## Jacinto Grau

- 51) García Lorenzo, Luciano. *Los prólogos de Jacinto Grau*, CH, no 75 (1968), pp. 622-31.

Pone de relieve el subjetivismo profesional en los prólogos de Grau (i.e. « disculpas, quejas, » etc.).

## II. LITERATURA CATALANA

## A) Generalidades

- 52) Zimmerman, M.-C. *Protocoles et préambules dans les documents catalans du Xe au XIIe siècles*, MCV, vol. 10 (1974), pp. 41-76.

Se estudia la evolución diplomática y el significado ético-espiritual de estos preámbulos catalanes.

## B) Autores específicos

## Ramon Llull

- 53) Rubió, Jordi. *Els prólegs dels llibres lullians*, RdLI, vol. 2 (1926), pp. 94-110.

Se coleccionan varios prólogos lulianos, acompañados de algunas observaciones.

## J. V. Foix

- 54) Sansone, Giuseppe. *Nota sui preamboli poetici di J. V. Foix*, SIB (1974), pp. 257-67.

Reimpresión de su artículo previo publicado en *Annali del Istituto Universitario Orientale-Sezione Romanza*, vol. 13, núm. 2 (1971), pp. 199-207.

## III. LITERATURA HISPANOAMERICANA

## Ruben Darío

- 55) Cozad, Mary Lee. *Los prólogos de Rubén Darío: Estudio bibliográfico*, *Thesaurus*, vol. 29 (1974), pp. 457-88.

De los cuarenta y tres preliminares de Rubén Darío que encabezan libros de otros escritores, solo veinticuatro de ellos, según Cozad, fueron destinados por Darío a la función de prólogo. De los restantes algunos son reimpresiones de un prólogo escrito para otro libro del mismo Darío.

- 56) Crovetto, Pier Luigi. *Attraverso i «Prólogos»: caratteri e problemi della letteratura gauchesca*, SLIA 6 (1975), pp. 5-26.

## Sobre Martín Fierro

## IV. ABREVIATURAS

- AC = *Anales Cervantinos*. Madrid.  
 ACIC 1 = *Actas del Primer Congreso Internacional sobre Cervantes*. Madrid, EDI-6, 1981.  
 ACIH 2 = *Actas del Segundo Congreso Internacional de Hispanistas*. Nijmegen, Holland, Instituto Español de la Universidad de Nijmegen, 1967.  
 ACIH 5 = *Actas del Quinto Congreso Internacional de Hispanistas*, vol. I. Bordeaux, Universidad de Bordeaux, 1977.  
 BdC = *Bulletin of the Comediantes*. Tucson, Arizona.  
 BH = *Bulletin Hispanique*. Bordeaux.  
 BHS = *Bulletin of Hispanic Studies*. Liverpool.  
 CH = *Cuadernos Hispanoamericanos*. Madrid.  
 CN = *Cultura Neolatina*. Roma.  
 DAI = *Dissertation Abstracts International. A Guide to Dissertations and Monographs Available in Microfilms*. Ann Arbor, Michigan, University Microfilms.  
 Estudios = *Estudios*. Madrid.  
 HGG = *Homenaje a Guillermo Guastavino*. Madrid, Asociación Nacional de Archiveros, Bibliotecarios y Arqueólogos, 1974.  
 HR = *Hispanic Review*. Philadelphia, Pennsylvania.  
 Insula = *Insula*. Madrid.  
 JHPh = *Journal of Hispanic Philology*. Talahassee, Florida.



- KRQ = *Kentucky Romance Quarterly*. Lexington, Kentucky.  
 LdD = *Letras de Deusto*. Bilbao.  
 LF = *Letras Femininas*. Beaumont, Texas.  
 MCV = *Mélanges de la Casa de Velázquez*. Madrid.  
 MLN = *Modern Language Notes*. Baltimore.  
 MLR = *The Modern Language Review*. Cambridge, England.  
 NRFH = *Nueva Revista de Filología Hispánica*. México, D.F.  
 PCLC 9 = *Proceedings of the IXth Congress of the International Comparative Literature Association*. Innsbruck, AMQ, 1981.  
 PJB = *Primeras Jornadas de Bibliografía Celebradas los días 24 al 26 de mayo de 1976 en la Fundación Universitaria Española*. Madrid, Fundación Universitaria Española, 1977.  
 PSA = *Papeles de Son Armandans*. Palma de Mallorca.  
 RBAM = *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos*. Madrid.  
 RdL = *Revista de Literatura*. Madrid.  
 RdLI = *La Revista dels Llibres*. Barcelona.  
 RDTP = *Revista de Dialectología y Tradiciones Populares*. Madrid.  
 RFE = *Revista de Filología Española*. Madrid.  
 RH = *Revue Hispanique*. Paris-New York.  
 RJ = *Romanistisches Jahrbuch*. Hamburg.  
 RN = *Romance Notes*. Chapel Hill, North Carolina.  
 RPh = *Romance Philology*. Berkeley, California.  
 SHHL = *Studia Hispanica in Honorem R. Lapesa*. I. Madrid, Edit. Gredòs, 1974.  
 SI = *Studi Ispanici*. Pisa.  
 Sib = *Saggi Iberici*. Bari, Casa Editrice Adriatica, 1974.  
 SLIA = *Studi di Letteratura Ispano-Americana*, vol. 6. Milano, Cisalpino-Goliardica, 1975.  
*Thesaurus* = *Thesaurus. Boletín del Instituto Caro y Cuervo*. Bogotá.

Joseph L. Laurenti

y

Alberto Porqueras-Mayo

LETTERA D'AMORE/AMORE DELLA LETTERA:  
L'AMORE HA ESSENZA DI DISCORSO \*

« L'amour a essence de tromperie »  
(Lacan)

1976: Foucault, *La volonté de savoir* — 1977: Barthes, *Fragments d'un discours amoureux*. Il discorso sulla (della) sessualità — il discorso sull' (dell') amore: la contiguità cronologica rimanda a ingranaggi separati ma intimamente comunicanti di una complessa macchina discorsiva. Entrambi apparati di sapere e di potere edificati sui corpi, esprimono la loro volontà di sapienza e di potenza in quanto estesissime e ramificate figure di stornamento che esorcizzano mediante il dire l'indicibilità — anche nella sua accezione storicamente determinata: l'inespresso, l'inesprimibile — del godimento femminile (e la messa in scena dell'assenza drammatizza la femminilizzazione dell'innamorato!) <sup>1</sup>.

\* Lezione introduttiva al corso (« Il discorso amoroso occidentale, dai trovatori a Barthes ») tenuto negli anni accademici 1978-1979 e 1979-1980 presso l'Istituto Universitario Orientale di Napoli.

<sup>1</sup> R. Barthes, *Fragments d'un discours amoureux*, Paris, Editions du Seuil, 1977, p. 20: « Historiquement, le discours de l'absence est tenu par la Femme: la Femme est sédentaire, l'Homme est chasseur, voyageur; la Femme est fidèle (elle attend), l'homme est coureur (il navigue, il drague). C'est la Femme qui donne forme à l'absence, en élabore la fiction, car elle en a le temps; elle tisse et elle chante; les Fileuses, les Chansons de toile disent à la fois l'immobilité (par le ronron du Rouet) et l'absence (au loin, des rythmes de voyage, houles marines, chevauchées). Il s'ensuit que dans tout homme qui parle l'absence de l'autre, du féminin se déclare: cet homme qui attend et qui en souffre, est miraculeusement féminisé ».

L'amore cortese fonda il discorso amoroso occidentale nello stesso tempo come assoggettamento del « soggetto » maschile e come accesso (ed eccesso, *excessus*) dell'io maschile, che si costituisce e si corrobora — mimetizzandosi sotto le forme-formule dello smarrimento, della perdita — nella relazione con l'Altra, alla direzione dell'immaginario erotico (e pornografico). La donna, oggetto dell'enunciazione e soggetto solo apparente (*domina*, ispiratrice) dell'enunciato, descrive la curva di un corpo integralmente amoroso: « car li amors de le femme est en son oeul et en son le cation de sa mamele et en son l'orteil del pié »<sup>2</sup>. Corpo silenzioso, parlato dell'amante eloquente locutore, metaforizzato, metonimizzato, iperbolizzato, eufemizzato, ..., imbrigliato tramite l'apposizione di una solida griglia retorica, la donna assume su di sé la maschera impostale dallo sguardo maschile, assiste allo spettacolo di espropriazione che si recita nel circolo vizioso e virtuoso delle brame non sue. Attraverso un simultaneo gioco speculare, il detentore del discorso e dello sguardo si trova di fronte ai segni da lui stesso depositati, lungo le linee significanti della carne femminile, morbida macchina semiotica, ne spia le tracce inquietanti, indecifrabili, smarrisce le certezze acquisite di un sapere regolatore della differenza. Il desiderio si proietta così verso l'inattingibile, l'inconoscibile: « j'accède à la connaissance de l'inconnaissance »<sup>3</sup>.

L'amore, nella sua struttura mi(s)tica, diventa l'altro nome della religione: « Ibn Arabi diceva: dopo il possesso della donna bisogna lavarsi, perché c'è stata immersione in Dio »<sup>4</sup>. E il vocabolario religioso migra nel rituale libertino: *autel* (« La nature de la femme, où nous venons, prêtres fervents, officier chaque jour, culotte bas et pine en main »)<sup>5</sup>, *bénitier*, *chapelle*, *tabernacle*, *temple*, ... stanno a designare il sesso della donna, sacro e santificato ulteriormente dall'aspersione benefica del fallo *goupillon*. È l'officiante della religione d'amore a incidere sul corpo del suo idolo i geroglifici e a intraprendere il viaggio, l'interminabile *quête* attraverso la foresta dei significanti verso un'impossibile ricomposizione del senso. La carta del tenero narra l'utopia e l'atopia di una spazializzazione del discorso amoroso, svolgendo in

<sup>2</sup> Aucassin et Nicolette, XIV.

<sup>3</sup> R. Barthes, *op. cit.*, p. 162.

<sup>4</sup> G. Ceronetti, *Il silenzio del corpo*, Milano, Adelphi, 1979, p. 169.

<sup>5</sup> A. Delvau, *Dictionnaire érotique moderne*, 1864, s.v..

leghe misurabili il percorso metonimico del desiderio che bracca *manu militari* il vuoto inespugnabile dell'alterità che lo sostiene.

« L'idée que la passion postule une union plus parfaite que celle des corps a été complètement étrangère aux Grecs et aux Latins »<sup>6</sup>: l'erotica che fonda il discorso amoroso occidentale introduce un elemento dirompente nel ritmo pendolare pulsione-soddisfacimento che sembra regolare il contatto dei corpi nel mondo greco-latino, un *plus-de-jouir* connesso al differimento. L'attesa e la lontananza sono le figure chiave nel tempo e nello spazio di una « insaziabilità », di una « voracità » non estinguibile mediante la trasparenza monetaria del bordello. Nella mitologia cortese, il flusso *intarisabile* di parola che, nella buona e nella cattiva sorte, sgorga dalla bocca del soggetto supposto amare si blocca nell'iperbolica discrezione di un silenzio, beninteso auscultabile in quanto verbalizzato nella trama di un *récit*, che costituisce la metafora storica (accanto al balbettio dell'innamorato timido) dell'afasia attorno a cui prolifera l'immaginario della comunicazione amorosa: la « donna dello schermo » non è solo garante del segreto, ma anche supporto di un dialogo prodotto da una radicale mancanza di relazione « reale ». Intanto, alla domanda se sia possibile amare senza vedere, enfatizzata nella *quaestio* « può un cieco innamorarsi? », replica il supplemento della parola, la voce della fama che accende a distanza il circuito dello sguardo e sopperisce al deficit estremo di « reale » accumulando nel sembiante dell'Altra le linee di irradiazione della pratica significante che dis-corre attraverso il vuoto di realtà.

Il discorso amoroso oscilla perpetuamente tra due bordi: quello del *bavardage* solitario, della *parole* timidamente emessa verso la notte in cui il senso è tenebroso e l'interpretazione è sospesa (l'alfabeto stellare che costella le notti dell'innamorato mima questo *éclatement* del sistema dei segni, questa sua dispersione e disseminazione nell'oscurità di una lingua incomunicante), e quello della *langue* socializzata, trasmessa all'interno di un contesto organizzato, in cui i frammenti del discorso amoroso, i suoi effetti di linguaggio, lessicalizzati, vengono ancorati all'ordine sintattico e il codice che ne risulta annette l'amante, solitario e asociale, insofferente a qualunque intimità non gli provenga

<sup>6</sup> R. Nelli, *L'érotique des troubadours*, Paris, Union Générale d'Éditions (10/18), 1974, I, p. 145.

come freccia dal dio bendato, al controllo della Legge. Che l'amore supplisca al rapporto sessuale in quanto inesistente (Lacan) sembra voler rimarginare la ferita inferta al corpo simbolico della comunicazione, il perversimento della lingua, postulando un luogo di verità nello stesso tempo esterno al suo dire e garante di un possibile linguaggio. In questo modo, l'amore è all'origine della riproduzione dei significanti e della riproduzione dei corpi. Ed è a partire da questa doppia *méprise* che si delinea la finzione di un comunicare (il verbo si fa carne) e sul fantasma di una mi(s)tica fusione oltre la morte (e la *petite mort*) si edifica il castello del sociale e al suo interno quotidianamente si svolge il mercato degli scambi e si recita la commedia del con-senso.

Il discorso amoroso è intrecciato strettamente alla questione della lingua. La lirica amorosa di stile elevato sta alla base del volgare illustre: l'« amoris accensio » rappresenta uno dei tre argomenti privilegiati da trattare con il livello più elevato della lingua letteraria (*De vulgari eloquentia*). Il discorso amoroso motiva così, oltre il restringimento referenziale della « matera » (*Vita Nuova*, XXV, 6), la struttura stessa del lavoro della (e sulla) lingua operato dalla « dittatura » d'Amore. Il « furore dell'esercizio » che qualifica il « travaglio esplorativo » di Dante (Contini) postula dunque la *Commedia* in quanto « traversata della scrittura » (Sollers), opera(zione) simbolica che congiunge in maniera inscindibile l'esperienza amorosa assoluta ad un progetto di *maîtrise* del linguaggio, al di là dello scenario rassicurante che deferisce al soggetto maschile il primato originario: « Sed quanquam mulier in Scripturis prius inveniatur locuta, rationabilius tamen est ut hominem prius locutum fuisse credamus; et inconvenienter putatur tam egregium humani generis actum non prius a viro quam a femina profluxisse. Rationabiliter ergo credimus ipsi Ade prius datum fuisse loqui ab eo qui statim ipsum plasmaverat » (*De vulgari eloquentia*, I IV 3).

L'intreccio fra discorso amoroso e questione della lingua attraversa l'immaginario linguistico, confrontandosi con l'ordine simbolico, scontrandosi con la Legge che regola l'economia del discorso e della lingua, proiettando verso lo spazio organico della comunicabilità in cui si svolge la politica concentrazione dei segni e si attua il controllo dei corpi, l'ipotesi di un sabotaggio della lettera, di una dissidenza non sopprimibile. Al di là delle forme di razionalizzazione esercitate intorno al fatto letterario, il discorso amoroso introduce una fenditura nella quotidianità circolare dello scambio e permette, rilancian-

ciando la verità della differenza, il *frottement* dei significanti e delle epidermidi. Nello stesso tempo esso svolge — si pensi p. e. alla tradizione della poesia cortese ed ai canzonieri — un ruolo continuo, istituzionale, di raffinamento e controllo della parola: il soggetto sé-dicente innamorato costruisce, decostruisce e brucia nel gioco dell'alterità il suo sapere sulla lingua e sul corpo.

La « tencione o tacita o espressa » che struttura il rapporto scritto d'amore in quanto formula(zione) di una *petitio*, esperienza della richiesta contrastata o comunque contrastiva, sta alla base del tentativo di Brunetto Latini<sup>7</sup> di omologazione teorica della pratica discorsiva, di legittimare integrandolo al discorso universitario — che Lacan intima di scrivere *uni-vers-Cythère* — il discorso amoroso nell'istanza (epistolare) della lettera<sup>8</sup>.

« *je, toujours présent, ne se constitue qu'en face de toi, sans cesse absent* »<sup>9</sup>: il soggetto amoroso si costituisce nel vuoto provocato dall'assenza dell'Altro. la solitudine immaginaria dell'innamorato è appena consolata dalla presenza reale del suo oggetto. Così, la follia del progetto esclusivo di Alceste consiste nel tentativo di cumulare in un unico tempo e in un unico luogo la perdita della propria identità socialmente riconosciuta, la morte del sociale, e la sottrazione del narcisismo di Célimène, al centro della relazione amorosa in quanto immersa nel sociale, per giungere ad una situazione di conoscibilità che, invece di realizzarsi nel ritiro desertico — metafora di una suprema specularità e di un arresto miracoloso del ritmo spossessamento/impossessamento che governa il flusso amoroso —, si spegne nella constatazione di un rifiuto in cui l'Altra ripropone la *factio* d'amore come sintomo di una mancanza, di un buco nel reale (l'assenza del rapporto sessuale) che permette il *glissement* del soggetto lungo la catena signi-

<sup>7</sup> Cfr. P. Sgrilli, *Retorica e società. Tensioni anticlassiche nella « Rettorica » di Brunetto Latini*, in « Medioevo romanzo », III, 3, 1976, pp. 380-393.

<sup>8</sup> Scrive Ibn Hazm de Córdoba (*Il collare della Colomba*. Trattato sull'amore e sugli amanti, Milano, Martello, 1959): « Ho sentito perfino di un tale, depravato e di bassi istinti, il quale si poneva sul membro la lettera dell'amata: malo esempio di bassa concupiscenza e incontinenza » (Cap. X, *Della corrispondenza epistolare*). Quale miglior illustrazione di un'istanza della lettera che localizza il segreto della lettura nel fantasma di una relazione insostenibile? Perversione incalcolabile quella di accostare, di ancorare il simbolico alle radici reali del fallo!

<sup>9</sup> R. Barthes, *op. cit.*, p. 19.

ficante e l'articolazione di un linguaggio (in cui, quasi *in limine*, si iscrive il sonetto di Oronte).

L'Orgia sadiana rovescia, sessualizzandolo nella combinatoria ordinata dei corpi, nel sogno di una saturazione dei vuoti e di un'integrale occlusione degli orifizi, il problema di un possibile linguaggio e mima insieme il fantasma di un'impossibile società, invitandoci a riflettere sul filo segreto che collega il discorso amoroso al politico e alla pornografia.

Giampiero Posani

#### LA « VERITÀ » SU D. SEBASTIAO RE DI PORTOGALLO

Dei tre « continuatori del Manzoni » — per usare la terminologia di Claudio Cesare Secchi in un lontano articolo de « L'Osservatore Romano » (11 febbraio 1960) —, Luigi Gualtieri, Antonio Balbiani, M. Giovannetti (citati dal Secchi nell'ordine cronologico dell'inizio delle rispettive attività letterarie), il primo, il Gualtieri, nato nel 1825 a Saludecio in Romagna e morto nel 1901 a San Remo, con una buona parte della vita trascorsa a Milano ma con frequenti viaggi attraverso l'Italia con la moglie, la nota attrice Giacinta Pezzana, è stato il più fecondo: autore, com'è, di ben sette romanzi esplicitamente collegati fra di loro nei sottotitoli o in precisazioni aggiunte ai titoli stessi, prima ancora che negli avvenimenti narrati. Sono romanzi per i quali, non meno che per altri aspetti della prolificità del loro autore, documentata anche da opere di altro genere, lavori storici, traduzioni, tentativi teatrali (fra i quali un *La signora di Monza*, in quattro atti, del 1882), il Gualtieri fu di tanto popolare negli ultimi decenni dell'Ottocento di quanto poi dimenticato, senza che ciò possa sorprendere, sciatta e dimessa com'è la sua prosa, monotona in realtà la narrazione, per l'effettivo ripetersi delle modalità e dei motivi di fantasticherie intesute anche su personaggi storici.

È nello spirito di tali fantasticherie che va inquadrato il fatto, sorprendente a prima vista ma comprensibile, che il Gualtieri, partito, col titolo e con l'argomento del primo romanzo, *L'Innominato* (1866), dal riecheggiamento diretto del modello manzoniano, se ne allontana poi progressivamente nei sei romanzi che succedono al primo nel giro di un ventennio<sup>1</sup>, per ridursi progressivamente a non più che a rapidi richiami al punto di partenza, nella sostituzione del protagonista manzoniano con tutt'altri personaggi, alcuni dei quali si rivelano di inaspettato interesse per chi si occupa di ben altri temi storici e letterari: personaggi che saranno appunto l'argomento della presente esposizione.

<sup>1</sup> Si tratta — come si vedrà — di: *Dio e l'uomo*, *I Piombi di Venezia*, *Ma-lebranche*, *Pape Satan*, *La città del sole*, *I bevitori di sangue*.

E del tema del primo romanzo si dà qui la notizia che appare opportuna per tale esposizione: un'esposizione, vien fatto di precisare in partenza, che intende indulgere a una certa abbondanza di riferimenti diretti e di citazioni dall'autore, per ricordare e non tradire le sue caratteristiche di creatore di narrazioni a serie, fra i romanzi d'appendice e i libri gialli...

In *L'Innominato* la nascita di Bernardino — che ne *I Promessi Sposi* sarebbe appunto divenuto l'Innominato —, da Valentina di Vimercate, avviene mentre il padre, il conte Eriberto Visconti (Visconte nel romanzo), è da sei mesi nelle Fiandre a lottare contro gli spagnoli che odia, di un odio particolarmente feroce contro il duca d'Alba governatore di Milano, che gli ha sedotta la moglie ricattandola con la minaccia di morte per il marito imprigionato a torto. A Bernardino quando è cresciuto il padre rivela l'affronto subito dalla madre, e lo nomina « ministro della comune vendetta » contro gli spagnoli: il giovane cresce in modo scapestrato, ha fra i compagni un avventuriero le cui vicende andranno proseguendo lungo tutti gli altri romanzi, aggrovigliandosi in modo determinante con quelle dei personaggi che ci interessano: si chiama Cesare Zavattino, nome che però compare non più che un paio di volte, sostituito come risulta, nella narrazione, dallo pseudonimo di Malebranche. È un nome, questo, datosi dal personaggio stesso, dopo una delle sue innumerevoli imprese: quella con cui si è impossessato, derubandone il Governatore e l'Inquisitore spagnoli di Milano, del denaro sufficiente per uno stemma di « due zampe indorate ».

E da costui il giovane Bernardino riceve presto l'aiuto necessario per la vendetta che prepara contro gli spagnoli, alla luce della legge del taglione. Margherita Padilla — figlia del nuovo Governatore di Milano Sancho Padilla —, alla quale quand'era bimba era capitato di offrire un mazzo di fiori al giovinetto Bernardino ospite di un collegio a Pavia insieme al fratello di lei Federico, è fidanzata con Enrico di Toledo figlio del duca d'Alba. Ritrovatisi in piena giovinezza Margherita e Bernardino si innamorano, ma per Bernardino questo amore è sentito anche come il mezzo per vendicarsi degli spagnoli: egli incoraggia Margherita al matrimonio, e a nozze non ancora consumate si dispone, una notte, a infliggere alla giovane sposa di Enrico l'oltraggio che il padre di costui aveva inflitto a sua madre (Margherita, succube del sentimento, è pronta a cedere, non intende però fuggire col seduttore): ma vengono sorpresi dallo sposo, che di Bernardino era diventato amico.

Nel duello che segue — non prima che Bernardino abbia spiegato ad Enrico il motivo per cui ne ha tradita l'amicizia — Enrico soccombe: col trascorrere del tempo il rancore di Bernardino per il rifiuto di Margherita a fuggire con lui cede di nuovo all'amore.

E qui si fa avanti nella narrazione il personaggio Malebranche: con Bernardino assale la barca dove Margherita sul lago di Como è in viaggio diretta a un convento, ripesca la donna buttata in acqua per sfuggire con la morte alla cattura, la porta (e qui l'azione è già nel secondo romanzo, *Dio e l'uomo*, « racconto del sec. XVII — séguito dell'INNOMINATO del medesimo autore, 1881 ») al castello dei Visconti a Brignano presso Treviglio, fra l'Adda e il Serio. Un giorno Bernardino rivela alla donna il proprio passato e il motivo del proprio comportamento con lei: è di nuovo un incontro-scontro, al quale farà séguito un ultimo colloquio drammatico, di Bernardino con Margherita morente dopo di essersi confessata nientemeno che da Fra' Paolo Sarpi: una donna morente che con implacabilità « spagnolesca » rifiuta il perdono all'uomo che glielo chiede ma rifiuta anche di essere rimandata ai suoi, per i quali è una disonorata. Bernardino, che se avesse ottenuto il perdono della donna amata (la cui morte è definita dall'autore « il corollario del nostro racconto antecedente ») « poteva divenire un santo, divenne invece lo spirito delle tenebre », dà a Fra Paolo Sarpi in procinto di tornare a Venezia l'incarico di informare la « Serenissima Repubblica che il diavolo è al suo servizio, ed essa che si compiace delle opere tenebrose, di lui si prevalga, che non v'ha chi possa servirla in miglior modo ».

Il ricordo di Margherita si ripete nella sequela intricata di fatti e di persone dei romanzi successivi, in apparizioni della donna a Bernardino, ora per incutergli terrore ora per dargli conforto (e sono apparizioni di cui si vale l'autore, nelle vesti di Bernardino, per confermare « che l'esistenza degli spiriti e il ritorno dell'anima dei trapassati non ripugna alle leggi della natura »): un Bernardino la cui figura si andrà allontanando nelle vicende della narrazione senza però scomparire agli effetti dell'argomento che qui interessa, e che diviene del resto uno dei più importanti della narrazione stessa.

\* \* \*

È il tema di uno dei due miti notoriamente più suggestivi e popolari della storia portoghese, quello di re Sebastião scomparso il 4 ago-

sto 1578 sulla costa settentrionale atlantica d'Africa ad Alkacer-Quibir nella battaglia perduta e nella distruzione delle sue truppe da parte degli arabi, scomparsa-punto di partenza del sebastianismo, l'attesa messianica del ritorno di un re che non è morto (« O Desejado », « O Encoberto »): destinato com'è, tale mito, ad aggiungersi a quello trecentesco di Inês de Castro, per fare del Portogallo — come ha detto qualcuno — « il regno della Regina morta e del Re domani ».

Il Gualtieri ci vuol far sapere di essere bene al corrente di quanto riguarda quel giovane re, e di ben conoscere quello che si sa su uno dei primi episodi conseguenti alla sua asserita scomparsa sul campo della sconfitta; ma gli preme di aggiungere che intende assumersi lui il compito di svelarci che cosa realmente accadde dopo Alkacer-Quibir al re Sebastiano, fino alla morte, nonché ad altre persone a lui legate. E incomincia appoggiandosi, ci dice, a uno storico, il Daru, del quale riporta quanto segue: « Don Sebastiano re di Portogallo tranellato da un mal inteso zelo, aveva portato le sue armi nell'Africa ed affermarsi che sia perito nella giornata di Alcaser. Lui morto gli Spagnuoli s'impadronirono del suo regno. Nel 1598 un uomo andò al senato di Venezia facendosi conoscere pel re don Sebastiano. Narrava essere sopravvissuto alla battaglia; accolto da alcuni arabi essere andato lungamente ramingo. Le sue avventure commovevano, ed ispirava confidenza il conoscenza di alcune trattative segrete intervenute nel passato tra il Portogallo e Venezia ». E concludendo la citazione con « Questa istoria non è stata mai abbastanza chiarita »<sup>2</sup>, aggiunge: « Ed è quello che appunto mi accingo a fare io » ...

<sup>2</sup> Precisa di averla presa dal libro XXVIII della *Storia della repubblica di Venezia*, cioè evidentemente della *Histoire de la Republique de Venise* (Paris 1819 voll. VIII) di Pierre-Antoine-Noel Daru (1767-1829), un fedelissimo di Napoleone, che comandò gli ultimi movimenti dell'esercito francese in ritirata sul fronte russo (lo ebbe come suo superiore in Russia e al Ministero della Guerra Stendhal), sospettato di poco chiare manovre di trasmissione di documenti allo straniero: anche quella sua *Storia di Venezia* diede luogo a violente polemiche. La citazione del Gualtieri non risulta né al libro XXVIII né al XXVII né al XXXIX, che riguardano gli avvenimenti italiani, del complesso della *Storia del Daru*, almeno nella traduzione italiana di Bianchi Giovini (Capolago 1832): la stesura della citazione, nello stile coerente con quella della narrativa del Gualtieri, fa pensare d'altra parte che la traduzione sia sua, sempre che sia fedele all'originale. Si può comunque pensare che ci si riferisca a uno dei quattro avventurieri che tra il 1584 e il 1598 si fecero passare per il re scomparso, il calabrese Tullio Catizzone, ospite

L'avvio del Gualtieri al « chiarimento » della storia del re Sebastiano avviene (al capitolo IV di *Dio e l'uomo*) col presentarsi di un uomo male in arnese, con una bimba, in un'oscura notte di tempesta di neve, al castello della Rocca a Monselice, al patrizio veneto Jacobo Duodo antico ambasciatore della Repubblica di Venezia a Lisbona. Dopo un attimo di sbalordimento il vecchio nobile riconosce, in colui che gli ha chiesto rifugio sotto il nome di un Giovanni Menes da Lisbona, il re Sebastiano, « oppresso dagli anni e dalle sciagure, che viene come un mendico, a chiedergli ospizio e protezione ». E qui il romanziere si indugia in una diecina di pagine a narrarci quelle che sarebbero state le vicende di Sebastiano, dall'infanzia trascorsa sotto l'incubo dell'insegnamento esclusivo delle sacre scritture e dei libri di pietà « compilati a bella posta per lui dallo zio cardinale Enrico », fino al desiderio sorto nel giovane per reazione, e accentuato da « tenebrosi disegni » degli Ordini religiosi in Portogallo in combutta coi « freddi e calcolatori ministri della corte spagnola », di andare in Africa, arrischiandosi « per una causa [che gli appariva] ingiusta », « a far ridondare a ruina la fiamma guerresca del nobile cuore », via via fino alla battaglia e al disastro, nel quale « don Sebastiano trovato fra i feriti fu trasportato dagli arabi nelle montagne dell'Atlante ».

È una presentazione dell'impresa africana di re Sebastiano — da lui compiuta invece, si sa, anche per spinta religiosa, e sconsigliata inutilmente da Filippo II — che conferma, oltre alla disinvoltura del narratore agli effetti della storia, la duplice feroce avversione che motiva tutta la sua opera, l'avversione alla Chiesa e alla Spagna.

Il « suo » Sebastiano viene amorevolmente curato dalla figlia di Abdel-Meleck, capo mussulmano ucciso nella battaglia di Alkacer-Quibir, Kedy — l'unica che parla portoghese nel campo arabo —, la quale ha tenuta nascosta ai suoi l'identità del prigioniero: il re portoghese se ne innamora, corrisposto. Dai due nasce una bimba; morta improvvisamente Kedy, Sebastiano, appresa la notizia dell'invasione spagnola del Portogallo, riesce a imbarcarsi a Tunisi, con la bimba di sette mesi, su una nave mercantile che reca il vessillo di San Marco:

appunto come falso Sebastiano della Repubblica di Venezia, poi processato e giustiziato a Napoli a Castel dell'Ovo dagli spagnoli (gli altri sono — si sa — il « re » di Penamacor e il « re » di Ericeira in Portogallo, e il « Pastelero de Madrigal » in Spagna).

ed eccolo a chiedere aiuto al Duodo, che «avevalo già voluto distornare dalla malaugurata impresa» e che al momento dell'imbarco in Lisbona per l'Africa si era presa cura della sua «povera nonna Caterina» (evidentemente la regina vedova di Giovanni III), che disperatamente attaccata alle ginocchia del nipote l'aveva invano supplicato di rinunciare a quella disgraziata impresa».

Postosi in viaggio da Monselice per Padova su suggerimento del Duodo, per mettersi sotto la tutela di Venezia alla quale ha chiesto aiuto per il suo Portogallo contro la Spagna, Sebastiano è fatto prigioniero da Bernardino Visconti su incarico della Repubblica, che non ritiene ancora giunto il momento di far guerra alla Spagna. Ma i due uomini si affiatano immediatamente, nel comune odio alla Spagna: la bimba di Sebastiano, alla quale è dato il nome di Margherita, è affidata da Bernardino alla sorella Ida, abbadessa del convento benedettino a Lecco (e presto nascerà una simpatia di fanciulli fra Margherita ed Ermes — che nella narrazione diventerà poi Ermete —, il figlioletto dell'amica d'infanzia di Ida, Bianca — figlia di un fedele servitore di Bernardino —, e di un giovane architetto del mondo che vive attorno ai Visconti, Andrea). L'esule re, rassegnatosi al dolore del distacco da lei pur di accingersi all'impresa di riconquistare l'indipendenza alla Patria o almeno di morire per essa, è affidato da Bernardino — che Venezia ora ha incaricato di farlo fuggire — all'avventuriero Malebranche, perché lo conduca a Lisbona. Ma partiti da Livorno i due cadono in mano agli spagnoli; e mentre Malebranche riesce a scampare, Sebastiano è condotto in Spagna, torturato, arso vivo in un gruppo di ottocento fra eretici, ebrei, mussulmani, zingari di cui gli spagnoli intendono liberarsi (l'autore si dilunga nella descrizione dell'interrogatorio e delle torture di Sebastiano).

Malebranche, nella tortura a cui era stato sottoposto dagli spagnoli prima di riuscire a svignarsela — facendo fuori fra l'altro un vescovo<sup>3</sup> —,

<sup>3</sup> Dell'accentuarsi dell'odio feroce nei riguardi della Spagna Malebranche darà un'ennesima conferma lanciando un giorno — folle d'ira — in faccia al governatore spagnolo di Milano, che in una delle più spericolate imprese di Bernardino è caduto nelle loro mani, le seguenti parole: «Io qual mi vedete, signore, accompagnai don Sebastiano nell'esiglio... Io vidi spirare sotto i tormenti quel nobile re vittima della cupidigia e dell'ambizione della Spagna... per due volte le mie membra furono slogate dai vostri sicari, per cui ho giurato un odio eterno alla Spagna ed a' suoi ministri».

si era lasciata sfuggire la notizia dell'esistenza di una figlia di re Sebastiano: sorge per gli spagnoli la necessità di liquidarla. E una sera d'inverno la fanciulla, che in una delle visite del protettore Bernardino al convento della sorella ha da lui appresa la morte del padre («Consolatevi, cara fanciulla; vostro padre è morto combattendo per una santa causa; ed un giorno la luce si farà»), è rapita da una guarnigione spagnola, portata a Milano, condannata dall'Inquisizione a morire sul rogo come strega: nel momento in cui il suo carro incede verso il luogo del supplizio scoppia un caotico tumulto, organizzato da Bernardino e da Malebranche (e qui le vicende anche di Margherita sono inserite dal Gualtieri in uno dei tanti episodi storici della vita della Milano spagnola da lui ricostruita, a questo riguardo, facendo bella mostra di conoscere le *Cronache milanesi* del Tanzi, che cita dalle pagine 111-112 del volume II), che permette a Ermete di liberare la fanciulla. Riportata al castello dei Visconti a Brignano, essa si sente dire da Bernardino in partenza per Terrazzano: «Cara fanciullina, ho caro di averti salvato; ed ora preparati a godere... tu non sai quante grate sorprese io ti prepari. Ermete, falle buona compagnia, al mio ritorno si faran gli sponsali».

A morte avvenuta dell'abbadessa Ida troviamo Bernardino, Ermete e Margherita a Venezia, dove insieme alla sensazione suscitata dalla presenza del Visconti protagonista di tante famose avventure «il tema di tutte le conversazioni è il matrimonio del conte di Lecco [Ermete] e di donna Margherita», eco dell'interesse suscitato dagli avvenimenti milanesi. Tra i vari ambienti che se li contendono i giovani sposi preferiscono quello di Giorgio Duodo, il cui nonno aveva accolto re Sebastiano a Monselice: ma questo Duodo non perde tempo a insidiare Margherita, riducendo abilmente a schiavo del gioco d'azzardo Ermete di cui si finge amico, per poterlo ricattare. Margherita terrorizzata si confida con Fra' Paolo Sarpi<sup>4</sup>, che nel ricordo del padre di lei le promette tutto l'aiuto possibile; le promette anche di aiutarla a ricercarne, con Ermete, la tomba. Nell'incalzare degli eventi si accentua la minaccia del Duodo, che divenuto decemviro promette (sic!) un incarico

<sup>4</sup> E qui il narratore cade in una delle sue sviste molto frequenti: ci racconta che Fra' Paolo Sarpi informa Margherita della morte di suo padre, informazione da lei già avuta da Bernardino.

importante a Ermete fuori Venezia...: Margherita angosciata scrive anche a Bernardino.

\* \* \*

Il terzo romanzo, *I Piombi di Venezia*, si inizia con l'arresto di Ermete da parte degli uomini del Duodo, per avere egli rifiutato l'incarico datogli per la Dalmazia. Anche Bernardino, giunto a Venezia, finisce ai Piombi, per aver osato definire il Duodo, al Convegno dei Dieci, « uomo indegno di sedere fra voi » per le « voglie libertine presso una moglie virtuosa che lo respinge », e che lo respinge ancora una volta da un nuovo assalto notturno nel palazzo Orseolo — dove l'ha accolta la dogaressa Anna Orseolo Donato — con queste parole: « Voi, signore, parlate ad una sposa onesta, ad una gentildonna che vanta nelle sue vene il sangue di don Sebastiano, del misero re del Portogallo ». A questo punto Margherita è aiutata... dal narratore: il Duodo è colpito da un colpo di fulmine per una nipote della dogaressa, Costanza, la quale all'innamorato chiede aiuto per il marito di Margherita, in carcere — come sappiamo —. Intanto ai Piombi Bernardino ed Ermete riescono a parlarsi, e il giovane (sul quale pende anche il sospetto di connivenza con un avventuriero francese, Pierce, che gli ha promesso di aprirgli « la strada al trono di Portogallo; mi affermò di essere i portoghesi stanchi del giogo straniero, desiderare essi la figlia di don Sebastiano, per loro regina: a tal uopo egli mi domandava uomini e danaro ») apprende le intenzioni del « buon amico » Giorgio Duodo. Evasi dal carcere i due ritrovano Margherita a Murano, al palazzo Orseolo, con la propria bimba (alla quale ha dato il nome della madre del protettore Bernardino, Valentina): nell'angosciato colloquio fra i due sposi, per l'immotivato dubbio di Ermete di essere disonorato, Margherita sviene<sup>5</sup>. Ba Brignano, dove i due uomini sono riusciti a fuggire, Ermete è indotto da Bernardino a scrivere a Margherita: « Vostro marito è salvo. Se siete degna di lui, vi aspetta; se colpevole, sarete come morta per lui; restate ». La donna si decide ad accogliere l'invito: si presenta, assicura Ermete della propria fe-

<sup>5</sup> Sono le situazioni patetiche di cui l'autore palesemente si compiace: c'è stato il dubbio di Eriberto, padre di Bernardino, a proposito della moglie Valentina; c'è stata la vicenda altrettanto drammatica, anche se per un diverso motivo, Bernardino-Margherita; siamo ora a quella Ermete-Margherita; avverrà un caso analogo nella generazione successiva, come si vedrà.

deltà, e presa con un pretesto la pistola del marito si uccide. Ermete sconvolto fugge nottetempo da Brignano raccomandando con un biglietto la bimba a Bernardino e ringraziandolo di tutto « fuor che d'avergli salvata la vita »: sei mesi dopo a Venezia uccide Giorgio Duodo sposo da poco di Costanza Orseolo.

Di questo... 'genere' di re Sebastiano i registri veneziani non dicono se si seppe sottrarre ai Dieci: « Ci consta solamente che alla difesa di Roccaforte morisse valorosamente un capitano Ermes di Lecce [sic!], che noi abbiamo tutto il diritto di presupporre fosse il nostro ». Ma questo è un discorso che si riferisce a un momento non immediato nel tempo, dato che di lui riparla l'autore nei romanzi che seguono.

\* \* \*

All'apertura di *Malebranche* la figlia di Ermete, Margherita (dunque non si chiama più Valentina...: distrazione, o sostituzione voluta del nome, in ricordo della madre, già erede a sua volta del nome della sposa infelice del protettore Bernardino?), è quindicenne: ha ricevuto di lontano la benedizione del padre, che non ha più visto, prigioniero dell'Inquisizione; è « la cara figliuola che abbelliva gli ultimi anni della vita » di Bernardino (a Brignano), ormai vecchio<sup>6</sup>. Fra le persone in servizio al Castello è, nella qualità di intendente della casa, un giovane taciturno, misterioso, che si fa chiamare Oldrado: nascono timidi contatti di sentimento fra i due. E quando Bernardino accoglie l'invito per un solenne torneo a Milano, in occasione della venuta del principe cardinale Ferdinando fratello di re Filippo IV di Spagna, per desiderio di Margherita al gruppo si aggiunge Oldrado, trasformato per l'occasione nel « Cavaliere nero » (chi sia questo « Cavaliere nero » che stravince in modo clamoroso al torneo lo rivela il cardinal Mazzarino, presente: è Alberto, figlio di Augusto duca di Merano e principe di Trento, del Sacro Romano Impero. E la giovane donna, tenuta all'oscuro dell'identità del « Cavaliere nero », da lui vincitore al torneo proclamata regina del torneo stesso, gli consegna un anello; è l'anello grazie al quale, dopo un lungo processo di fantasmagoriche vicende e di un gioco alterno imbarazzato di sentimenti su cui l'autore si diverte

<sup>6</sup> L'Innominato è ormai convertito, è l'uomo « che nessuno aveva potuto umiliare, e che s'era umiliato da sé... cristiano a suo modo », dedito ad accogliere nel proprio castello « i profughi e i raminghi ».



a suo modo con la sua psicologia primitiva, Margherita — alla quale Bernardino ha potuto assicurare che Venezia ha concesso indulto a suo padre — diviene duchessa di Merano, contessa di Multasche (altro errore grafico del Gualtieri, che intende evidentemente riferirsi ai Maultasch), principessa di Trento. Siamo nel 1631: questa figlia della figlia di re Sebastiano, diciottenne, ha sposato Alberto ventunenne.

E questo Alberto diventa il punto di incontro fra l'Unione Protestante e la Lega Cattolica ostile all'asse Spagna-Austria<sup>7</sup>: all'atto di muovere con la truppa verso il Nord via Brennero, con Malebranche come luogotenente, egli lascia Margherita e la sua corte a Merano, dove la sposa, subito benivolata da tutti, diventa « sovrana » di tutta la regione: « onorata della riverenza ed adorazione de' suoi nuovi vassalli, sapeva destreggiarsi mirabilmente coll'istinto di donna per diminuire le difficoltà che potevano insorgere alle spalle del consorte... e giunse a formare un corpo di riserva di 3000 fanti e 700 cavalieri, tutti in assetto di guerra, e soldati a tutta prova ». Ma la sconfitta, nella battaglia presso il villaggio austriaco di Frank-San, del principe Alberto (al quale poco serve avere ucciso di propria mano il Collalto « temuto campione dell'intolleranza religiosa »)<sup>8</sup> da parte dell'impe-

<sup>7</sup> Si tratta dunque di personaggi le cui vicende si inseriscono in quelle della Guerra dei Trent'Anni. Il Wallenstein ha vinto e ucciso in battaglia Augusto ne ha fatta prigioniera la moglie Ida di Maultasch (Multasche, nella consueta grafia del Gualtieri), della quale si è innamorato: alla morte di lei ha portato il giovane Alberto — a cui fa da padre adottivo — alla corte dell'imperatore Ferdinando, ma qui il giovane, all'apprendere che cosa è avvenuto ai suoi genitori, passa ai protestanti. Fatto prigioniero — ferito — ancora dal Wallenstein alla battaglia di Wiesloch, è da lui curato e fatto fuggire in Svizzera, per sottrarlo alla decapitazione comminatagli dall'imperatore: ma il giovane, non volendo tornare a dipendere dal suo salvatore, si eclissa sotto falso nome, finché Pietro Cattaneo, il capo dei Riformati, lo fa arrivare a Bernardino Visconti, dove lo abbiamo incontrato.

L'autore non trascurava occasione di sottolineare che non c'è contraddizione nell'operato di Bernardino Visconti, fra la sua avvenuta conversione e l'aiuto ai nemici dell'asse cattolico Spagna-Austria, essendosi egli convertito dal male a bene e non ai « fanatismi » della Chiesa cattolica...

<sup>8</sup> Ma anche qui il Gualtieri si diverte con la interpretazione della storia: a parte il fatto che non risulta esserci in Austria un villaggio di tale nome, né di nomi che comunque travisati possano far pensare ad esso, durante la Guerra dei Trent'Anni in Austria ci furono non più che scaramucce di scarsa importanza, in nessuna delle quali risulta essere stato ucciso il Collalto.

ratore Ferdinando, provoca il fallimento dell'azione intrapresa contro i cattolici: e l'autore ne scrive a lungo, chiudendo poi questo romanzo con la morte di Bernardino Visconti, al quale moribondo è apparsa — apparsa in realtà non in sogno..., ancora una volta — la sua Margherita (preme dunque al Gualtieri risottolineare la convinzione del Seicento, sulla frequente riapparizione effettiva dei morti).

\* \* \*

Il Prologo del quarto romanzo, *Pape Satan*, ripresenta l'avventuriero Malebranche prigioniero, al convento domenicano di Toblach, dei cattolici vittoriosi a Erding in Baviera, in ansia per il principe di Merano, riapparso dopo alcun tempo « sulle native montagne », e di lì riparato in Svizzera con la consorte. Malebranche è vecchio e stanco, ma le sue imprese sono tutt'altro che finite: approfittando dello scompiglio prodottosi nel campo dei prigionieri a causa di un'epidemia di vaiolo che ha colpito anche i guardiani, e in combutta con l'altro capo superstite dell'impresa fallita l'Aldovrandi, uccide il legato di Madrid e nunzio pontificio cardinal Giovanni Battista Pamphili, ne fa sparire il cadavere e ne indossa le vesti, sostituendoglisi nel viaggio verso Roma; giuntovi — attraverso le più fantasmagoriche vicende — proprio alla morte di Urbano VIII Barberini, si fa eleggere Papa, Innocenzo X..., prendendosi per caudatario l'Aldovrandi, nelle vesti di un Frate Ermolao. Si tratta di più di 500 pagine di narrazione, dopo le quali appare in scena il « nipote » di Gastone Pamphili, che annuncia allo « zio » Innocenzo X l'arrivo a Roma di una coppia di cui è divenuto amico durante un viaggio di ritorno in città: Alberto e Margherita, che hanno comprato il palazzo « più ricco e stupendo di Roma », quello dei Colonnese (sic!): un principe, racconta il « nipote », che « possiede due miliardi di scudi », insomma « una ricchezza favolosa, che non si può calcolare ».

A Malebranche-Innocenzo X tornano « davanti agli occhi come le avesse presenti le immagini de' suoi cari figlioli [Margherita e Alberto] con la nobile figura di D. Bernardino »; e fattasi premura di ammetterli alla propria presenza (e i due gli si presentano « col vecchio [padre di Margherita] Ermete! »), al momento in cui se li vede inginocchiati davanti si fa riconoscere: « Fra le mie braccia, figli miei ». È

la chiusa di questo romanzo, con l'annuncio che il racconto continuerà in *La città del sole*, a narrare fra l'altro « la tragedia del duca di Trento ».

\* \* \*

All'aprirsi di *La città del sole*<sup>9</sup> « volgeva al suo termine l'anno di disgrazia 1642 » e « Margherita ed il principe di Merano menavano vita assai ritirata, imposta loro dal recente lutto [è morto da poco il padre di Margherita] e dalla necessità di quiete »: Malebranche-Innocenzo X li visita in gran segreto nottetempo nel loro palazzo, nel sollievo che essi gli arrecano in quanto suoi unici confidenti<sup>10</sup>. Riapparso in società i due giovani, alla festa di carnevale del 1644, nel palazzo di Olimpia Pamphili Moidalchini, cognata dell'autentico — e scomparso — cardinal Pamphili, già amante e ora nemica feroce del cardinal Antonio Barberini, questa donna, la più desiderata dalla Roma del tempo, propina al principe Alberto un filtro, l'ochis orientale, mentre il duca di Guisa — cugino di Alberto — insidia Margherita sconvolta dalla profezia di una zingara (è Olimpia camuffata): « Tu sei la sposa di un Principe, ma tu sarai l'amante di un re... Avrai grandi vicende; veggio io nella tua esistenza grandi torbidi... una tragedia », nella quale avrà parte, « una ben triste parte », il Principe..., e qualcuno morirà, cioè « il protagonista » (e le profetizza anche che avrà una bimba fra tre anni). Invaghita com'è di Alberto e risentita per le perplessità di lui (l'unico straniero « che abbia avuto l'audacia di sfidarmi »), Olimpia riesce a farlo cadere, provocando in Innocenzo X amarezza per il comportamento del giovane, fino a decidersi di allontanarlo da Roma: in un lungo colloquio con Salvator Rosa, che è a contatto continuo con

<sup>9</sup> Vale forse la pena di rileggere le parole con cui l'autore dedica questo *La città del sole*, « romanzo storico del secolo XVII continuazione dell'*Innominato*, *Dio e l'uomo*, *I piombi di Venezia*, *Malebranche e Pape Satan* », datato il 10 ottobre 1885 da San Remo definita appunto « città del sole », alla moglie Giacinta Pezzana Gualtieri, « perché con te solamente ho il coraggio delle audacie che ho perpetrato in questi volumi. Continua pure quella vita errante che si confà col tuo genio e l'irrequietezza di una cittadina del sole. Perdona il traslato, ma siamo in pieno gongorismo ».

<sup>10</sup> E vale forse ancora la pena di una parentesi di spassosa distrazione: tra i favori che Margherita ottiene dal « Papa » è l'autorizzazione alla donna che egli, quando era Malebranche, aveva sposato nel Nord, Gilda Nicolosi, a sposare un altro, dato che ha perso di vista il primo marito: il quale in un'udienza ora consensuale in quanto « Papa » le si fa affettuosamente riconoscere.

lui nel comune odio alla Spagna, assegna la direzione e il comando dell'impresa che si sta preparando contro la Spagna a Napoli ad Alberto « che fece tremare un tempo con pochi schiere fino l'impero di Vienna »<sup>11</sup>.

E a Napoli l'operato di Alberto (siamo nel 1647, nel giugno c'è un'eruzione del Vesuvio) si fonde e confonde con le iniziative di Masaniello<sup>12</sup>, nel gioco diplomatico che va dall'intenzione — apparente — di ristabilire buoni rapporti fra Napoli e la Spagna alla preparazione — effettiva — della rivolta antispagnola, ulteriormente inasprita dal desiderio di vendetta del vicerè e, più ancora, di suo genero, Vittadino conte di Córdoba. Inés contessa di Segovia sua moglie, disgustata dalla ferocia del marito, si sente attratta da Alberto al primo vederlo, durante la visita che egli fa al vicerè per annunciargli la fine della missione affidatagli dal papa: è la necessità di un sentimento che la compensi dell'abbandono in cui l'hanno lasciata i suoi perché non ne condivide i sentimenti di odio contro gli italiani. E l'avvio di un'altra donna d'onore verso l'irreparabile, trattenuta per il momento dalla presenza della propria bimba, è il fattore che si aggiunge agli altri già esposti dall'autore nel dare la chiusa di questo romanzo: « E Margherita ed Inés ambedue in grande pericolo; il dramma del principe di Merano; le sette forze d'Ercole, che son le ultime vicende di Strumer [un capitano di ventura tedesco che aveva fatto a suo tempo tante e tante imprese con Malebranche, il quale lo ha chiamato a sé anche ora]; e Malebranche vive! E vive ancora, ecc. ». È un rinvio esplicito al romanzo successivo per chi attenda l'epilogo di tutte le vicende: « Più ci inoltriamo, più la leggenda s'ingrandisce, si biforca per frastagliarsi e ri-

<sup>11</sup> Per tale decisione Malebranche-Innocenzo X ha avuto l'incoraggiamento dello « spirito » di Bernardino Visconti, il quale, attraverso Tommaso Campanella a cui Malebranche ha chiesto aiuto, gli ha detto: « Che tu sia benedetto... perché ti ricordasti di me... più che amico, fratello mio... salva Margherita... invia lungi da Roma il suo sposo, perché non divenga preda di una vile sirena. Difendi la mia diletta figliuola contro un pericolo che la minaccia... Brignano è la tomba di un'altra Margherita ».

<sup>12</sup> Nel tumulto di avvenimenti e di personaggi rievocati o inventati dal romanziere mette magari conto, a mo' di ulteriore distrazione, prendere nota dell'esistenza di un'abbadessa del convento di Santa Chiara, « una portoghese di sangue principesco, perché queste suore sono tutte di eccelsi natali. Essa, non potendo regnare in un ducato, spadroneggia in un chiostro ». E il Gualtieri la fa descrivere dal confessore del convento come una tigre, una megera, che flagella, terrorizza e tortura le sue suore.

farsi, come la vita reale. E verrà il giorno in cui ad esempio del Petrarca, Dio mi perdoni l'attitudine del paragone, mi si troverà addormentato per sempre sul mio scrittoio! In quel giorno, vi assicuro, avrò scritto l'ultimo mio capitolo ».

\* \* \*

L'ultimo « capitolo » che il Gualtieri è riuscito a scrivere su tutte le vicende con le quali si è sbizzarrito — e fra esse quella che qui ci ha interessato — è dunque il settimo romanzo della serie da lui scrupolosamente additata prima ancora che sviluppata già nei rispettivi sottotitoli: *I bevitori di sangue*. In esso procede infatti anche la storia di Margherita e Alberto, aggrovigliata per bene, come sempre, con quelle degli altri personaggi. Ci si presenta una Margherita sempre più angosciatamente ondeggiante fra la propria indole di bontà e di rettitudine e lo stimolo a prendersi vendetta della donna che le ha stregato Alberto: ma ecco che il duca di Guisa riesce a farla sua, in casa di Olimpia Pamphili, dopo di averle annebbiata la mente con una pozione miracolosa, un vino vecchio di duecento anni. Nel frattempo si sviluppa a Napoli anche la vicenda di Alberto con Inés contessa di Segovia, alla quale, drammaticamente costretta dalla madre a seguirla sotto l'incubo di vedersi privata della propria bimba, riesce di incaricare Salvator Rosa di supplicare Alberto che le perdoni l'abbandono. Alberto, che tale abbandono ha intuito prima ancora di esserne edotto, cerca invano la morte nei tumulti di Napoli: rientrato a Roma, il complesso di colpa degli errori compiuti lo pone in imbarazzo al cospetto di Margherita, la quale a sua volta gli rivela quanto le è accaduto senza sua colpa, dichiarandosi ignara di chi l'abbia posseduta. Non gli rivela che attende un bambino, nella speranza di morire, speranza-desiderio che Alberto intuisce; pur nello sdegno da cui è preso prega Margherita che non ripeta il gesto già compiuto dalla propria madre. Col consenso di Malebranche-Innocenzo X si decide che Alberto soddisfi la preghiera di Margherita, di essere portata, nel ricordo della protezione di Bernardino Visconti, alla Brignano della sua adolescenza, da dove Alberto ritornerà a Roma: un ritorno che la rivelazione della futura maternità di Margherita, rivelata dalla visita di un medico, avviene con uno sdegnato congedo definitivo dalla donna: « Tutti i feroci istinti del gran condottiero germanico, di cui portava il sangue, svegliaronsi in lui ».

E a una partita di caccia a Valmontone, alla quale è presente anche il Papa, Alberto, pronto a cadere « di errore in errore » ora che ha

perso Margherita, fa sua la ritrovata Inés il cui marito è stato ucciso a Napoli da Masaniello; si vendica di Olimpia sfigurandole il volto e parte del corpo col vetriolo, — e la donna che ha dominato per lungo tempo Roma con la sua bellezza e la sua perfidia scompare di circolazione —; sfida a duello il duca di Guisa che lo ferisce gravemente ed evita la pena di morte, promulgata dal Papa per i duellanti, fuggendo in Francia: Alberto è curato da Inés e da Malebranche-Innocenzo X che per l'occasione — e per le altre nelle quali non vuole essere riconosciuto — si presenta nelle vesti di un « capitano Barabba », e al quale ancora una volta compare « l'ombra grave e austera » di Bernardino Visconti: « Alberto vivrà ancora per lungo tempo per essere infelice e per rendere infelici gli altri! » « E Margherita? » « L'ho separata da lui per sempre... ho separato colui per sempre dalla mia figliuola di cui egli si rese indegno ».

E il romanzo si chiude mentre un drappello di cavalieri marcia verso Porto d'Anzio con alla testa un altro dei compagni di Alberto nelle sue vicende, il duca di Monteleone<sup>13</sup> che alla domanda dello Strumer: « Tove ci conduce V. Em.za? », risponde: « Non ti esca più tal nome dalla strozza; io torno soldato di ventura con voi, e vi conduco in Spagna, di là al Messico in cerca d'avventure; colà ci aspetta il nostro amico Alberto ».

\* \* \*

Il Gualtieri ha dunque mantenuto l'impegno preso nelle righe conclusive di *La città del sole*, di farsi trovare « addormentato per sempre sul suo scrittoio! »: non ha però mantenuto quello di avere, in quel giorno, « scritto l'ultimo suo capitolo », almeno per quanto riguarda i personaggi che ci hanno interessato. È morto infatti senza riuscire a far morire la figlia della figlia di re Sebastiano e suo marito, e senza confermarci che sia nata la bimba profetata dalla « zingara », a ulteriore continuazione della stirpe. Che qualche altro romanziere prenda oggi o domani lo spunto da quest'opera incompiuta, per proseguirla e portarla alla fine, in nome della « serietà della ricerca storica »?

Giuseppe Carlo Rossi

<sup>13</sup> È ora morto — si vorrebbe dire: finalmente! — Malebranche-Innocenzo X, avvelenato col vino della messa durante il rito, non prima però di avere avuto il tempo di fare arrestare e impiccare il Generale dei gesuiti Caraffa; prima peraltro di riuscire ad abolire tale Ordine, come si proponeva.

## CRÉATION-IMITATION

Un essai sur la poétique de Louise Labé

Le principe d'imitation qui pour Quintilien<sup>1</sup> n'intervenait que partiellement dans la formation de l'oeuvre d'art, représenta pour les théoriciens du XVI<sup>e</sup> siècle l'essence génétique nécessaire de la création littéraire et la mesure discriminante indispensable du jugement esthétique. Dans son opuscule *De imitatione*, Pietro Bembo était parvenu à dessiner les raisons profondes de l'imitation et en avait révélé les nécessités historiques et spirituelles. Pour l'auteur, l'imitation se présente, dans ses caractéristiques, pour ainsi dire, psychologiques, comme une nécessité presque naturelle, inhérente à l'activité poétique de l'homme, qui finit par s'identifier avec le sens esthétique et créatif du modèle<sup>2</sup>. De cette manière l'imitation acquiert des justifications bien plus profondes que celles qu'une simple pratique littéraire pouvait offrir et, quant à l'opportunité d'exercer l'imitation, la question ne se pose même pas pour Bembo, qui a un sentiment très vif de la tradition<sup>3</sup>.

L'originalité de la pensée de Bembo par rapport aux théoriciens contemporains réside dans la conception de la poésie comme synthèse de tradition et d'inspiration, et de la lecture de la poésie comme point de rencontre de la technique et de l'éducation littéraire avec le goût du sujet chargé de juger<sup>4</sup>.

<sup>1</sup> M. Fabius Quintilianus, *De Institutione Oratoria*, X, 2.

<sup>2</sup> Luigi Baldacci, *Il petrarchismo italiano nel Cinquecento*, Milano, Ricciardi, 1957, p. 18; sur ce sujet voir aussi G. G. Ferrero, *Dante e i grammatici della prima metà del Cinquecento*, in « St. di Lett. It. », CV, 1935, p. 6.

<sup>3</sup> Giorgio Santangelo (a cura di), *Le epistole « De imitatione » di Gianfrancesco Pico della Mirandola e di Pietro Bembo*, Firenze, Olschki, 1954, p. 40: « Imitando enim vim atque sensum, ac aemulatione quadam mixtam cupiditatem, natura omnibus hominibus tribuit; quae sedari et comprimi ratione quidem potest, evelli prorsus extirparique, non potest ».

<sup>4</sup> Luigi Baldacci, *op. cit.*, p. 36.

Mais, au moment où il exprime ses convictions, Bembo soutient le caractère inopportun de tout critère d'anthologie ou d'hétérogénéité dans le principe d'imitation: si le « bien écrire » renferme en soi les caractères d'une réalité idéale, dit-il, pour parvenir à sa réalisation seul le modèle reconnu comme *optimum* doit être considéré vraiment utile, et non *quicumque boni dicuntur esse*, car l'adoption d'un modèle qui ne s'est rapproché que de façon médiocre de l'état optimal est inefficace. Bembo n'hésite donc pas à conclure son oeuvre avec une exhortation à suivre un seul modèle — il choisira Cicéron — établissant ainsi un des points de contraste à ce sujet<sup>5</sup>.

A Pic de la Mirandole, qui avait tant exalté la dignité de l'homme dans lequel il voyait se profiler l'image même de la liberté divine et se concentrer « toutes les formes et toutes les propriétés éparses dans l'univers »<sup>6</sup>, devait répugner l'idée d'imiter un modèle unique, qui serait demeuré trop loin de la vérité et de la beauté de l'idée. L'imitation est, pour Pic, une force innée de l'homme qui s'avance dans la conquête anxieuse de la beauté, ne s'adressant pas à un seul écrivain, mais à tous ceux auxquels une partie de l'idée éternelle s'est révélée.

Les opinions divergent, donc, sur ce point: faut-il exhorter à l'imitation d'un modèle unique ou bien s'adresser à « omnes bonos » en tant que participants de la vérité idéale, en tant qu'ils sont le reflet d'un signe idéal?

Les idées de Pic de la Mirandole invitant à l'émulation de tous ceux qui s'étaient approchés de la vérité, exercèrent dans leur ensemble une fascination particulière sur Charles de Bouelles, le grand inspirateur du *Microcosme* de Maurice Scève et peut-être est-il légitime de penser que même la théorie sur l'imitation de Pic entra par cette voie dans l'Ecole lyonnaise. Ce n'est pas sans raison que le groupe lyonnais n'éprouva jamais l'exigence de codifier et de fixer l'imitation et « l'ab-

<sup>5</sup> Giorgio Santangelo, *Le epistole etc., op. cit.*, p. 41: « An si inter illos quicumque boni dicuntur esse, unus est omnium longe optimus longaque praestantissimus; ut quae singula insunt in caeteris, ea universa in uno illo splendiora etiam ornatioraque conspiciantur: eum unum multum omnium maximum atque summum recte imitati cum fuerimus; nisi illos etiam, qui boni mediocriter habentur, imitabimus, nihil proficiemus? ».

<sup>6</sup> Henri Weber, *La création poétique au XVIème siècle en France*, Paris, Nizet, 1956, p. 21.

sence de théorisation normative apparaît comme un corollaire du fait que l'imitation ne connaît pas de limites »<sup>7</sup>.

Cette situation est très différente de celle qui se développe au sein de la Pléiade qui théorise, fixe, codifie et proclame la nécessité d'« illustrer » la langue française parallèlement au travail accompli par Pétrarque — selon les bembistes — pour la langue italienne<sup>8</sup>. Mais la Pléiade, on le sait, a payé cher la codification de départ qu'elle a faite du pétrarquisme et qui ne pouvait que la conduire à une fixité paralysante<sup>9</sup>: adopté comme nécessité poétique, le pétrarquisme offrait des ressources verbales, des virtuosités de style, mais il empêchait en même temps aux poètes une approche créative et féconde. Même les genres poétiques subirent une classification hiérarchique: Du Bellay recommande l'emploi du sonnet et condamne tous les genres de poésie médiévale.

De ce lieu fixe les poètes de la Pléiade s'évaderont au plus tôt, revendiquant une place pour la création personnelle, pour la « naturelle invention », comme disait Du Bellay<sup>10</sup>, conciliant la thèse de l'imitation avec la recherche de l'originalité, de façon à créer un écart entre la norme et la subjectivité. De telles revendications n'effleurent même pas le groupe de l'Ecole lyonnaise, justement parce que la subjectivité ne s'était jamais séparée du plan de l'enquête générale et « tout texte extérieur apparaît dans le tissu de l'activité poétique entièrement ré-écrit »<sup>11</sup>.

L'oeuvre de Louise Labé nous démontre qu'elle éprouvait vivement le sentiment d'une imitation libre, véritablement humaniste,

<sup>7</sup> Jacqueline Risset, *L'anagramme du désir. Essai sur la Dédie de Maurice Scève*, Rome, Bulzoni, 1971, p. 21.

<sup>8</sup> *Idem*, p. 27.

<sup>9</sup> *Idem*, pp. 29-30: « le pétrarquisme se dessine pour Du Bellay, pour Ronsard, pour Jodelle, comme une sorte de cage, comme lieu fixe... et l'utilisation qu'ils font de son code laisse déjà deviner la direction qu'ils prendront par la suite ». Sur ce sujet voir aussi A. Graf, *Petrarchismo e antipetrarchismo*, in *Attraverso il Cinquecento*, Torino, Loescher, 1888.

<sup>10</sup> Du Bellay, *Olive*, Préface de la seconde édition, in *Oeuvres poétiques*, ed. Chamard, t. I, pp. 19-20: « Encor', diray-je bien que ceux qui ont leu les oeuvres de Virgile, d'Ovide, d'Horace, de Pétrarque, et beaucoup d'autres, que j'ay leuz quelquefois assez negligemment, trouveront qu'en mes escriptz y a beaucoup plus de naturelle invention que d'artificielle ou supersticieuse imitation ».

<sup>11</sup> Jacqueline Risset, *op. cit.*, p. 31.

conçue comme le point de rencontre de deux personnalités (l'une déjà constituée, l'autre en voie de formation), qui donnera un résultat nouveau et autonome. Un échange libre permettant un développement indépendant de la personnalité, une connexion intime et vitale du poète avec la tradition ou avec le modèle élu, qui reste cependant loin de la répétition statique et cristallisée des expériences littéraires.

Un exemple précieux qui rend compte de l'élaboration artistique opérée par Louise Labé nous est offert par la double version française d'un poème de Sannazar, publié la première fois en 1530<sup>12</sup>. Voici d'abord le sonnet de Sannazar:

Interdette speranze e van desio,  
Pensier fallaci, ingorde e cieche voglie,  
Lacrime tristi, e voi sospiri e doglie  
Date omai pace al lasso viver mio.

E s'al mio mal non val forza d'oblio,  
Ne per disdegno il nodo si discioglie;  
Prenda morte di me l'ultime spoglie  
Pur ch'abbia fin mio fato acerbo e rio.

Usin le stelle e 'l ciel tutte lor prove;  
Ch'a quel ch'io sento mi parranno un gioco:  
Da si profonda parte il duol si move.

Gitta, Amor, l'arco, le saette e 'l foco,  
Drizza il tuo ingegno e le tue forze altrove:  
Che nuova piaga in me non ha più loco.

La version d'Olivier de Magny<sup>13</sup>:

Inutile desir, interdite espérance,  
Cauteleuse pensée et vouloir aveuglé,  
Larmes, plainctes, soupirs et tourments dereiglé,  
Donnez ou paix ou tresve à ma longue souffrance.

Et s'au mal le dédain ny l'oubli n'a puissance,  
Et que je doive ainsi sans fin estre comblé:  
De tant en tant d'ennui dans mon âme assemblé,  
Face la mort sur moy sa dure violence:

<sup>12</sup> Jacopo Sannazaro, *Opere volgari*, Bari 1961.

<sup>13</sup> Olivier de Magny, *Soupirs*, Paris, Edition Courbet, 1874, S. LXVI

Ou le ciel promptement me foudroie le chef  
Car je n'ay point de peur de nul mortel meschef,  
Pourveu qu'en trespasant ma peine ne me suive,  
Sus donc, Amour, va-t-en, retire toy, a dieu,  
Ta force en mon endroit demeure ores oisive,  
Puis que nouvelle playe en moy n'a plus de lieu.

et la version de Louise Labé<sup>14</sup>:

O longs desirs! O esperances vaines,  
Tristes soupirs et larmes coutumieres  
A engendre de moy maintes rivieres  
Dont mes deus yeus sont sources et fontaines:  
O cruautéz, o durtez inhumaines,  
Piteus regars des celestes lumieres,  
Du cœur transi o passions premieres,  
Estimez vous croitre encore mes peines?

Qu'encor Amour sur moy son arc essaie,  
Que nouveaux feus me gette et nouveaux dars,  
Qu'il se despise, et pis qu'il pourra face:  
Car je suis tant navree en toutes pars,  
Que plus en moy une nouvelle plaie  
Pour m'empirer ne pourroit trouver place.

Ces trois poèmes représentent un lieu intéressant où évaluer la différence qui se crée entre la traduction à peu près littérale opérée par Olivier de Magny et la véritable re-création de Louise Labé qui manifeste ici toutes ses facultés de pénétration et de re-élaboration du texte. Pour utiliser une expression empruntée à Montaigne on peut dire que la Belle Cordière démontre clairement l'« innutrition » qu'elle a fait de ce poème.

Elle nous donne l'originalité d'une version dont la structure personnelle se révèle dès le début, par la formulation « vocative » ex abrupto de l'incipit, qui sera reprise au cours du poème et qui est moins évidente dans le sonnet de Sannazar aussi bien que dans celui d'Olivier de Magny. Même la répétition, en position d'anaphore, par laquelle Louise Labé construit le premier tercet (Que... que... que) imprimant une forte impulsion au défi lancé contre Amour, correspond à une construction tout à fait personnelle.

<sup>14</sup> Toutes les références des sonnets de L. L. sont données d'après l'anthologie *Poètes du XVIIe siècle*, Paris, Bibl. de la Pléiade, 1969.

Dès le début, un seul mot suffit à modifier complètement l'énoncé introduisant la notion de la durée du temps du désir qui représente pour elle une durée impossible à supporter: O longs desirs! Après ce sont les larmes sur lesquelles elle met très fortement l'accent, en leur consacrant trois vers:

Tristes soupirs et larmes coutumieres  
A engendre de moy maintes rivieres,  
dont mes deus yeus sont sources et fontaines.

Voici une image de l'amour qui produit en elle, par une espèce d'accouchement, les larmes, qui à leur tour sont représentées à la fois comme paysage aquatique, c'est-à-dire comme fontaines, et comme métaphore de la douleur, comme souffrance. Deux processus opposés régissent ces vers: l'un d'intériorisation aigüe à travers lequel les larmes deviennent une émanation psychologique de la douleur, l'autre d'extériorisation qui rapproche les larmes du domaine aquatique du monde extérieur faisant participer le sujet, élément naturel lui aussi, au paysage.

La construction interrogative sur laquelle se conclut le huitain représente aussi une nouveauté par rapport aux deux autres poèmes, mais c'est surtout dans le contenu du sizain que s'opère une sélection: ce n'est pas le ciel ou les étoiles de Sannazar qui sont évoqués (« Usin le stelle e il ciel tutte lor prove »), mais seulement l'Amour, Cupidon, auquel elle adresse son défi hardi:

Qu'encor Amour sur moy son arc essaie.

Dans ce sonnet Louise Labé introduit un élément qui nous révèle encore un aspect de sa personnalité: son adhésion violente à la souffrance, considérée comme faisant partie de l'amour. L'ancienne équation amour-amer, devenue d'importance capitale pour toute la dialectique des *Canzonieri* de la Renaissance, revivifiée et re-élaborée par Ficcin, et ici poussée aux limites extrêmes, se transforme par la force d'une passion inapaisée, en « amour-cruel ». Et la nouvelle plaie qui pour Sannazar « non ha più loco », trouve chez Louise Labé, en dépit de tout, une nouvelle place: au delà de toute affirmation, le repliement impromptu vers le conditionnel (*ne pourroit*) en dénonce au fond l'acceptation; même si cette plaie n'a plus le pouvoir de modifier son état de douleur, c'est-à-dire de l'« *empirer* ». Pour cette raison dans son défi Louise Labé ne cherche pas à faire détourner le cible du dieu cruel

vers d'autres objectifs, mais elle expose volontairement son corps aux flèches.

Dès le commencement elle n'a cessé de poser l'accent sur le « moi »: ... de MOI maintes rivières ... MES deux yeus ... MES peines ... sur MOI son arc ... ME jette ... JE suis ... en MOI une nouvelle plaie ... pour M'empirer. A la fin du sonnet il n'y a plus de mots adressés à l'Amour considéré comme une espèce de divinité extérieure et cruelle, mais un repliement total et pourtant plein de fierté, sur la blessure.

Bien sûr, les « desirs », les « larmes », la « plaie » sont des mots repris au modèle, mais Louise Labé s'en sert seulement pour les proposer de nouveau avec un sentiment renouvelé et marqué par le ton de sa sensibilité et de sa passion. La reprise demeure mécaniquement extérieure, la force expressive et le coloris éloignent le modèle: les mots ont transformé le langage, secondant la nouvelle attitude de la pensée.

Ainsi construire un poème correspond à une opération complexe où chaque vers se présente comme le résultat d'une mise-en-sens et d'une mise-en-rythme<sup>15</sup> à travers laquelle il acquiert une double existence: celle qui le situe dans un schéma traditionnel et celle dans laquelle se réalise l'oeuvre individuelle<sup>16</sup>.

Il sera donc intéressant de voir de plus près comment Louise Labé réalise son univers poétique et plie le langage aux exigences de sa *parole*<sup>17</sup> à l'intérieur d'une tradition qui fonde toute production littéraire sur le principe d'imitation.

La nature des vers adoptés par la Belle Cordière favorise l'analyse étant donné que le décasyllabe, par son ancienne nature, tend à contenir la phrase dans les limites du rythme, c'est-à-dire à l'intérieur du vers, ou, tout au plus, dans le couple de vers. La coïncidence de la forme syntaxique avec la forme du vers apparaît dès les plus anciennes chansons composées en décasyllabes et, lorsqu'il s'agit de divisions, la phrase coïncide, le plus souvent, avec l'hémistiche (sauf naturellement dans le cas de subdivisions) étant donné que le décasyllabe est un vers à la dichotomie accentuée où chaque hémistiche est traité, selon une ancienne tradition, comme un vers en soi, jusqu'à admettre après la

<sup>15</sup> Paul Zumthor, *La strutturazione poetica*, in *La Metrica*, a cura di R. Cre-mante e M. Pazzaglia, Bologna, Il Mulino, 1973, pp. 200-210.

<sup>16</sup> *Idem*.

<sup>17</sup> Selon la distinction saussurienne de *Langue et Parole*.

quatrième syllabe, une atone surnuméraire qui était exclue du compte total des syllabes. Ainsi, les structures syntaxiques, contraintes de se conformer à la brève mesure des deux hémistiches, tendent à réduire l'énoncé à ses termes essentiels: réduction du lexique qui conduit directement à une cristallisation en syntagmes élémentaires, comme par exemple, le nom suivi d'un adjectif.

La concentration verbale entre les limites du rythme favorise donc la mise en vedette soit des combinaisons syntagmatiques possibles, soit de la nature des mots utilisés qu'on peut, malgré l'apparente hétérogénéité de la sémantique poétique, réduire à un nombre assez limité de variations.

L'impression immédiate que l'on reçoit à la lecture des sonnets de Louise Labé, est celle d'un langage fondé, pour sa plus grande part, sur des substantifs, tantôt associés en séquences à travers la conjonction « *et* », tantôt — et peut-être le plus souvent — groupés en asyndète:

O ris, ô front, cheveux, bras, mains et doigts	
O lut pleintif, viole, archet et vois	(S. I)
Arbre et rocs: quand je te vois, orné	(S. IX)
Que ja tempeste, Euripe, ne Courant	(S. XII)
Après qu'un tems la gresle et le tonnerre	(S. XV)
Masques, tournois, jeu me sont ennuieus	(S. XVI)
Quelle grosseur? quel poil? quelle couleur?	(S. XX)

quelquefois c'est le verbe, au début du vers, qui régit toute une séquence de substantifs:

Je fuis la vile, et temples et tous lieux	(S. XVI)
Estant outree et de despit et d'ire	(S. XXII)

d'autres fois une série de substantifs commence le vers qui s'achève sur le verbe, comme dans ce cas:

Et du sommeil l'eau et la terre esveille	(S. XIV)
------------------------------------------	----------

Voici une autre combinaison où le substantif est suivi de prédicats dont la formulation est réalisée à travers des substantifs:

Dont mes deus yeus sont sources et fontaines	(S. II)
----------------------------------------------	---------

Deux substantifs peuvent se rapporter à un seul adjectif, ou bien l'adjectif s'accorde avec un seul des deux substantifs:

O cruauté, o durtez inhumaines	(S. II)
Quelque menasse et procheine ruine	(S. III)
Leur harmonie et ordre irrevocable	(S. XXI)

le premier substantif peut être formulé au génitif et suivi par un autre substantif et un adjectif qui s'accorde avec le dernier substantif:

De mes soupirs témoin irreprochable	
De mes ennuis controlleur veritable	(S. XI)

parfois une série de substantifs constitue le vers:

Lut, compagnon de ma calamité	(S. XI)
-------------------------------	---------

Ainsi une disposition à fonder le langage sur des substantifs vient d'être confirmée par le nombre remarquable de vers qui manquent totalement d'épithètes: nous ne citons que quelques exemples choisis au hasard, mais le plus éclatant apparaît au sonnet XXII dans lequel douze vers sur quatorze manquent d'épithètes<sup>18</sup>:

Tant que mes yeus pourront larmes espandre	
Et qu'aus sanglots et soupirs resister	
Pourra ma voix, et un peu faire entendre	(S. XIII)
Pour le retour du Soleil honorer	(S. XIV)
Diane estant en l'espesseur d'un bois	(S. XVIII)
Las! que me sert que si parfaitement	(S. XXII)

A ces cas de priorité marquée de substantifs dans les vers, s'ajoutent les syntagmes les plus communs formés par l'addition du substantif et de l'adjectif:

O cœur felon, o rude cruauté	(S. X)
O longs desirs! O esperances vaines	
Tristes soupirs et larmes coutumieres	(S. II)
Son long travail et souci ennuieus	(S. IV)

<sup>18</sup> Une donnée statistique: sur 322 vers considérés, 181, plus de la moitié, manquent d'épithètes.



et les variantes avec un substantif complément de nom:

Piteus regards des celestes lumieres	(S. II)
Plaisant repos plein de tranquillité	(S. VIII)
O dous regards, o yeus pleins de beauté	(S. X)

Par contre, ce n'est que très rarement que l'adjectif est doublé:

O beaux yeus bruns, ô regards destournez	(S. I)
Petits jardins pleins de fleurs amoureuses	(S. X)

A l'analyse des combinaisons les plus fréquentes qui se réalisent à l'intérieur du vers, et même dans l'espace encore plus limité d'un hémistiche, la quantité de substantifs se révèle supérieure à celle des épithètes. Cependant, une telle constatation se limiterait à fournir une donnée purement statistique et d'importance médiocre pour apprécier la composition poétique, si elle n'était pas mise en relation avec d'autres phénomènes qui, au contraire, concernent de très près l'opération poétique et révèlent une tendance particulière à privilégier certains moyens d'expression. Il apparaît donc opportun de rechercher non particulièrement les cas où les substantifs se manifestent en abondance, mais plutôt les rapports qui se tissent entre ces substantifs et les épithètes qui les accompagnent.

Les vers dichotomiques, comme nous l'avons dit, représentant une concentration de la masse verbale, reproduisent très souvent le syntagme substantif+adjectif. Examinons-le sur la base de ces exemples:

1) O beaux yeus bruns // ô regards destournez	(S. I)
2) O dous regards // o yeus pleins de beauté	(S. X)

dans ces vers que nous avons choisis exprès à cause de leur ressemblance, deux opérations synonymiques s'effectuent entre *yeus* et *regards*. Les épithètes, au contraire, ne secondent pas la figure de ressemblance; en effet, si dans notre exemple 2) on peut retrouver une certaine affinité entre *dous* et *pleins de beauté* (notons toutefois la forte ambiguïté de l'expression, car un regard plein de beauté pourrait aussi bien être froid et sévère), dans l'exemple 1) nul rapport ne court entre *beaux-bruns* et *destournez*, ni ressemblance, ni opposition. Dans les vers:

O noires nuits vainement atendues	
O jours luisans vainement retournez	

une opération antithétique s'accomplit entre *jours* et *nuits*, et la même opposition semble exister, à première vue, entre les adjectifs *noires* et *luisans*, sauf que luisant n'est pas le contraire de noir et rien n'empêche que le noir soit luisant. La situation de l'adjectif consiste à être strictement lié à son substantif et, dans le cas particulier, à en exprimer une qualité spécifique. S'il y a une opération, ici, qui est confiée aux adjectifs, mais aussi aux substantifs, elle consiste à créer un jeu de chiasme:



Voyons maintenant un couple antithétique réalisé dans un seul vers:

O tristes pleins / ô desirs obstinez

à la relation d'opposition qui s'instaure entre les substantifs ne s'ajoute aucune opposition des adjectifs, lesquels sont liés aux substantifs dont ils soulignent une image spécifique.

Encore un couple synonymique:

O mile morts en mile rets tendues  
O pires maus contre moy destinez

même dans ce cas, entre les substantifs *morts* et *maus* il existe un rapport de ressemblance qui est totalement absent des adjectifs *mile* et *pires*, le premier désignant la quantité, le deuxième la qualité.

La confrontation du couple substantif + adjectif, dans les opérations synonymiques et antithétiques démontre que la grande pertinence poétique semble appartenir aux substantifs et que l'adjectif apparaît comme un support solide, contribuant à la signification, mais qui n'est pas impliqué dans le jeu rhétorique.

Si l'on considère maintenant le rapport qui s'instaure entre le substantif et son adjectif, on se rend compte que ce dernier, le plus souvent, renforce et souligne une des caractéristiques essentielles déjà contenues dans le substantif auquel il se réfère. Dans les syntagmes comme, par exemple: *tristes pleins / vertu louable / rude cruauté / durtez inhumaines / désiré heur*, on peut remarquer une connexion très intime entre le substantif et l'adjectif, qui touche presque à la tautologie.

L'adjectif apparaît, en quelque sorte, comme entraîné par le substantif sans jamais assumer une force propre qui le mettrait, par exemple, en contraste avec le substantif. Un accord intime caractérise donc le rapport entre le substantif et son adjectif, rapport toujours linéaire qui laisse l'adjectif loin de toute figure rhétorique.

Les membres du discours semblent parcourir, dans les vers de Louise Labé, un chemin parallèle, en quelque sorte, alors que le jeu rhétorique entre le substantif et l'adjectif a représenté une des plus grandes ressources du répertoire verbal de Pétrarque et des pétrarquistes, moment magique à l'origine de nouvelles formules et d'images inusitées, dans l'espace le plus limité.

A cet égard les citations d'exemples seraient infinies; c'est pourquoi nous n'en reproduisons qu'un seul, d'après le *Canzoniere* de Pétrarque, qui nous semble significatif:

Dolci ire, dolci sdegni et dolci paci  
dolce mal, dolce affanno et dolce peso  
dolce parlar, et dolcemente inteso,  
or di dolce ora, or di dolci faci:

alma non ti lagnar, ma soffra et taci,  
et temprà il dolce amaro, che n'ha offeso  
col dolce honor che d'amar quella ài preso  
a cui io dissi: Tu sola mi piaci. (S. CCV)

A l'antithèse abrupte entre le substantif et l'adjectif, chez Pétrarque, s'ajoute l'indifférence absolue à confier au substantif ou à l'adjectif le rôle d'effectuer l'opération rhétorique:

*Pace non trovo, et non ò da far guerra* (CXXXIV)

ou bien:

*Solo et pensoso i più deserti campi  
vo mesurando a passi tardi e lenti* (XXXV)

toute synonymie et toute antithèse est réalisée par des adjectifs dans ces vers:

o passi *sparsi*, o pensier *vaghi* et *pronti*  
o *tenace* memoria, o *fero* ardore  
o *possente* desire, o *debil* core (S. CLXI)

car, dans le langage poétique de Pétrarque la valeur des adjectifs ne diffère pas de celle des substantifs, les deux étant assumés sur le même plan, en ce qui concerne les opérations poétiques<sup>19</sup>.

Chez Louise Labé, au contraire, on sent qu'il y a une distance entre le substantif et l'adjectif, chacun ayant son rôle bien défini et surtout elle n'est pas, semble-t-il, attirée par le jeu — sur lequel pourtant se fonde une tradition longue et consolidée — qui consiste à créer, à travers un contraste, de nouvelles images.

Revoyons, à cet égard, quelques vers du sonnet X:

O dous regards, o yeus pleins de beauté,  
Petits jardins pleins de fleurs amoureuses,  
Où sont d'Amour les flesches dangereuses,  
Tant à vous voir mon œil s'est arrêté!  
O cœur felon, o rude cruauté,  
Tant tu me tiens de façons rigoureuses,  
Tant j'ay coulé de larmes langoureuses,  
Sentant l'ardeur de mon cœur tourmenté!

à côté du couple synonymique réalisé par les substantifs du premier vers (*regards/yeus*), on peut remarquer dans le domaine des adjectifs, que nulle antithèse verbale ne les sépare du terme auquel ils se réfèrent et c'est ainsi que les *fleurs* (sont) *amoureuses*, les *flesches* (sont) *dangeuses*, la *cruauté* (est) *dure*.

Ainsi l'adjectif — étant utilisé pour renforcer ou souligner le substantif avec lequel il évite tout contraste — revêt une fonction limitée dans le langage poétique de la Belle Cordière, en ce sens qu'il n'est pas le réceptacle d'une force intense d'expression.

Mais il y a une autre manifestation dans le sonnet cité ci-dessus qui pourrait confirmer notre hypothèse sur la valeur relative confiée à l'adjectif: la répétition du même adjectif dans deux vers successifs:

O dous regards, o yeus *pleins* de beauté  
Petits jardins *pleins* de fleurs amoureuses

<sup>19</sup> Gianfranco Contini, *Preliminari sulla lingua del Petrarca*, Introduction au *Canzoniere* de Pétrarque, Torino, Einaudi, 1964, p. XXII: « Gli aggettivi non hanno valore dissimile dai sostantivi ».

D'autre part, le choix verbal des adjectifs ne semble pas être non plus la principale préoccupation de notre poétesse puisqu'ils se répètent, qu'elle les associe au même substantif dans des différents sonnets :

tristes pleins	(S. I)	tems perdu	(S. I)
triste plainte	(S. XI)	tems perdu	(S. V)
mon lit mol	(S. V)		
le mol lit	(S. VII)		

ou qu'elle les unisse à des substantifs différents :

tristes soupirs	nouveaux feus
triste aventure	nouveaux dars
triste esprit	nouvelle plaie

Parfois, le schéma syntaxique formé par l'adjectif + substantif, donne lieu à de véritables chaînes sémantiques où, à un même substantif (ou à son synonyme) s'attachent des adjectifs dont la signification est plus ou moins analogue :

dous repos	desirs obstinez
plaisant repos	longs desirs
repos désiré	
dous sommeil	

et même quand la signification varie, comme par exemple :

*larmes spendues* / *larmes coutumieres* / *larmes langoureuses*

on remarque, à côté de l'absence d'antithèse entre les deux termes, que l'acception dans laquelle on prend le substantif est constamment réaffirmée par l'adjectif. Une fois que le substantif a reçu une connotation positive, il la maintient (*dous* peut devenir *plaisant*, *désiré* etc.) de même que si la connotation est négative (les *larmes* étant la manifestation de la douleur sont *tristes*, *langoureuses* etc.).

La fonction limitée de l'adjectif, le fait qu'il n'assume jamais de valeur autonome très nette, servant de renforcement ou de complément à la signification du substantif — opinion confirmée même du fait qu'il ne prend jamais la valeur de substantif<sup>20</sup> — pourrait aussi nous indiquer que son rôle principal réside ailleurs.

<sup>20</sup> Giovanni Tracconaglia, *Une page de l'histoire de l'italianisme à Lyon à travers le Canzoniere de Louise Labé*, Lodi, C. Dell'Avo, 1915-1917, p. 101 : « nous ne retrouvons aucune des affectations... comme par exemple, l'adjectif ou l'infinitif prenant la valeur de substantif ».

Une seule fois Louise Labé nous présente un épithète jouant un rôle différent de celui que nous venons de décrire dans le sonnet XI, en effet, elle conclut le poème par ce vers :

Et d'un dous mal douce fin esperer

mais nous ne sommes pas embarrassés par cette expression, bien pétrarquiste, car elle a perdu toute force d'opposition; le *dous-mal* n'est au fond que la nouvelle formulation de l'« amour », où la contradiction a déjà fondu dans l'attribution à la forme de substantif unique; elle reste, en tous cas, une manifestation isolée.

Avant de conclure cet examen sur l'utilisation de l'adjectif et du substantif chez Louise Labé, nous sommes tentés de proposer une explication de l'emploi particulier qu'elle fait de son langage poétique. Après avoir constaté la priorité du rôle du substantif et, par conséquent, l'importance relative de l'adjectif, que confirme également la recherche limitée des variations, on pourrait avancer l'hypothèse que, chez notre poétesse, les adjectifs sont en définitive des *epitheta ornantia*.

En outre, à cause de la discrétion, c'est-à-dire de la modestie sémantique de l'épithète, déterminée surtout par la répétition qui en amortit la vigueur, tout laisse penser, au moins à l'analyse des résultats, que son rôle prépondérant consiste à occuper une position rythmique-syntaxique.

La valeur de l'adjectif ne serait donc pas inférieure, mais plutôt fondamentalement différente, par rapport aux schémas traditionnels; schémas qui, en l'occurrence, devaient se plier sous l'impulsion créatrice d'une femme qui était aussi une musicienne.

Toutefois, pour éviter tout malentendu, nous précisons que qualifier d'*ornamentum* ou de modestie sémantique les épithètes ne signifie pas, pour nous, méconnaître leur caractère poétique, puisque le discours poétique doit être apprécié à travers l'évaluation intégrale de toutes ses composantes et il ne consiste surtout pas dans la seule adjonction d'éléments rhétoriques.

La reconstitution des relations de certains éléments linguistiques et de leurs fonctions dans le cadre stylistique de Louise Labé nous révèle donc, aussi par d'autres voies, un aspect de sa personnalité. Le style individuel de la Belle Cordière, considéré comme un système accompli de moyens verbaux suivant sa propre organisation esthétique, nous amène maintenant à prendre en considération la fonction du verbe.

Il n'est pas trop hasardé d'affirmer que la plus grande énergie expressive, dans la poésie de Louise Labé, se concentre sur le verbe qui apparaît, de prime abord, comme le moyen linguistique privilégié. Le verbe représente, en effet, un organisme complexe capable non seulement d'exprimer un état ou une action, mais aussi de cimenter l'action ou l'état décrit et les circonstances qui l'entourent<sup>21</sup>.

Nous avons l'occasion de voir le rôle important joué par le verbe dans le sonnet VII, consacré entièrement à l'antithèse, où à côté des verbes qui ne requièrent aucun complément et dont l'action n'intéresse que le sujet (je vis, je meurs, je ris, je larmoye, je sèche, je verdoye), Louise Labé utilise des verbes réfléchis (je me brûle, je me noie). L'implication du sujet qui se manifeste chez elle est la conséquence directe de l'utilisation du verbe dans une forme fortement active, comme le présent de l'indicatif.

Même sous cet aspect il sera utile de faire une confrontation très rapide avec le langage poétique de Pétrarque où les verbes, de façon diamétralement opposée à ce qui se vérifie chez Louise Labé, ont une portée métaphorique, comme il apparaît à la lecture de ces vers<sup>22</sup>:

Onde tolse Amor l'oro, et di qual vena,  
per far due trecce bionde? e 'n quali spine  
colse le rose, e 'n qual piaggia le brine  
tenere e fresche, et die' lor polso et lena?  
onde le perle, in ch'ei frange et affrena  
dolci parole, honestate et pellegrine?

(S. CCXX)

où l'on retrouve soulignée, dans les verbes *tolse* / *colse* / *die'*, ainsi que dans le binôme *frange* / *affrena*, une valeur non proprement active. Dépouillés d'activité, les verbes, chez Pétrarque, sont utilisés comme des expressions très générales, non actualisées et projetées vers le virtuel<sup>23</sup>. Par là s'explique aussi le large emploi, chez le poète arétin, d'infinitifs substantivés: des formes comme « il vivere e il morir », « il cantar novo e 'l pianger delli augelli », « e 'l mormorar de' liquidi

<sup>21</sup> Marcel Cressot, *Le style et ses techniques*, Paris, P.U.F., p. 152.

<sup>22</sup> Nous reproduisons l'exemple cité par Gianfranco Contini, Introduction au *Canzoniere*, ed. cit., p. XXII.

<sup>23</sup> Gianfranco Contini, Introduction au *Canzoniere*, op. cit., p. XXIII: « I verbi, a loro volta, hanno portata metaforica, non già propriamente attiva ».

crystallin »<sup>24</sup>, sont des exemples parmi les plus célèbres et les plus symptomatiques.

Louise Labé, au contraire, utilisant le présent de l'indicatif revêt activement un fait passé, le rend actuel et le lance vers le futur car « l'indicatif est le mode qui indique que le fait a lieu, a eu lieu, aura lieu »<sup>25</sup>.

A côté de la manifestation très apparente de l'opération poétique confiée aux verbes dans le sonnet VII, d'autres, non moins importantes, se rencontrent chez notre poétesse. Certains sonnets présentent une remarquable concentration des verbes dans des positions privilégiées, comme par exemple, dans le vers final, celui qui est censé fixer la dernière image avec laquelle le sizain balance, pour ainsi dire, le poids du huitain secondant un idéal d'équilibre. Voici quelques exemples:

Pour m'empirer ne pourroit trouver place	(S. II)
Crier me faut mon mal toute la nuit	(S. IV)
Sentant mon œil estre à mon cœur contraire	(S. X)
Bien je mourrois, plus que vivante, heureuse	(S. XII)
Prirey la Mort noircir mon plus cler jour	(S. XIII)
Ou fais encor que loin sois en séjour	(S. XVI)
Ne me sauroient acroitre mon desir	(S. SX)

Il arrive parfois que l'équilibre est obtenu à travers la force qu'on donne au vers final en l'introduisant par « Et... » conclusif<sup>26</sup> auquel, chez Louise Labé, succèdent des verbes:

Et tu verras s'il ne me rend plus belle	(S. XIV)
Et es plus froit qu'estre je ne soulois	(S. XV)
Et les tirant, me fit cent et cent bresches	(S. XVIII)
Et gardez vous d'estre plus malheureuses	(S. XXIII)

Le verbe peut être le mot sur lequel le sonnet se termine:

Mais pour plus fort contre les fors paroître	(S. III)
De mon amour doucement t'enflamer?	(S. IX)
Et d'un dous mal douce fin esperer	(S. XI)
Et es plus froit qu'estre je ne soulois	(S. XV)

<sup>24</sup> *Canzoniere*, S. CCXIX.

<sup>25</sup> Pierre Guiraud, *La syntaxe du français*, Paris, P.U.F. 1974, p. 43.

<sup>26</sup> Sur les clausules du sonnet voir Claudio Marazzini, *Appunti sul sonetto del novecento*, in *Metrica II*, Milano-Napoli, Ricciardi, 1981, p. 192.

L'incipit constitue une position également privilégiée dans un poème, et Louise Labé en profite pour y concentrer la force expressive sur le verbe:

On voit mourir toute chose animée	(S. VI)
Je vis, je meurs: je me brûle et me noie	(S. VII)
Oh, si j'étais en ce beau sein ravie	(S. XII)
Je fuis la vile, et temples et tous lieux	(S. XVI)
Predit me fut, que devoit fermement	(S. XIX)
Ne reprenez, Dames, si j'ay aymé	(S. XXIII)

Elle parvient même à exalter la force expressive au moyen d'une répétition des verbes, toujours sur le vers inaugural du sonnet:

Baise m'encor, rebaise moy et baise	(S. XVII)
-------------------------------------	-----------

Le verbe occupe donc, très souvent, une position de relief dans l'élaboration poétique de notre poétesse et il est intéressant de noter son utilisation dans le mot à la rime.

Négligeant les formes au participe passé qui demanderaient un inventaire trop long (le sonnet I reproduit à lui seul les premiers 8 vers sur cette forme du verbe), on retrouve, dans le sonnet III, toutes les rimes en A du huitain, formées par des verbes: *empoisonna-abandonna // donna-estonna*; suivis par deux infinitifs qui font rimer le distique: *assaillir-recueillir*. Dans le sonnet IV ce sont les rimes en B des quatrains qui retentissent sur la forme du futur: *chantera-luira // getera-baignera*. Le sonnet VIII présente toutes les rimes en A, c'est-à-dire les rimes embrassantes, à l'infinitif: *prendre-rendre // tendre-fendre*. Dans le sonnet suivant la position change encore et ce sont les rimes en B, c'est-à-dire les rimes embrassées, qui se modèlent sur l'infinitif: *pleindre-contreindre // atteindre-esteindre*. Dans le sonnet XII, ce sont toujours des verbes qui forment les rimes en B mais, cette fois une rime fait défaut, car un nom vient remplacer le verbe: *mourant-demeurant // assurant-Courant*; par contre, les deux vers qui suivent (rimes en EE) se façonnent de nouveau sur le verbe: *baiseroit-fuiroit*. L'élaboration du verbe à la rime apparaît très évidente dans le sonnet XIII où les dix premiers vers sont tous des infinitifs: *espandre | regretter-resister | entendre; tendre | chanter-contenter | comprendre*.

Ces formules se répètent dans d'autres sonnets, parfois les combinaisons alternent dans le but d'exploiter toutes les possibilités. C'est

ainsi que le sonnet XIV, par exemple, nous offre, dans le premier quatrain, quatre verbes à la rime mais, dans le deuxième quatrain seules les rimes en A maintiennent cette forme: *honorer | apareille-esveille | murmurer; parer ... moderer*. Dans le sonnet XVI, dont les rimes en B résonnent toutes sur des infinitifs, le distique alterne un verbe avec un adjectif: *pleindre-contreindre | peindre-esteindre // distraire-solitaire*. Un véritable échange entre le verbe et le substantif caractérise les rimes en A du sonnet XVII: *baise-braise | apaise-aïse*; mais dans le distique en CC deux futurs se font écho: *suivra-vivra*.

Le fait d'assigner au verbe une position privilégiée signifie qu'il renferme une énergie expressive remarquable et par là Louise Labé nous révèle un de ses plus séduisants « secrets de fabrication ». Les concepts les plus profonds et les plus pénétrants, les opérations rhétoriques, sont réalisés à travers l'emploi du verbe et, quant à l'efficacité expressive du moyen utilisé, nous citons un de ses plus beaux vers:

Prirey la Mort noircir mon plus cler jour

Le déplacement des moyens d'expression avec lesquels Louise Labé réalise les opérations rhétoriques (dans le vers cité ci-dessus, l'antithèse s'effectue entre le verbe *noircir* et le syntagme substantif + épithète *cler jour*) constitue un des traits les plus intéressants et les plus perçants de son style. Dans le vers:

Tousjours suis mal, vivant discrettement

c'est l'adverbe *discrettement* qui focalise l'antithèse avec le syntagme *suis mal*.

Ainsi la technique de l'opposition ne devient jamais lassante mais elle s'éclaire, chaque fois, de la nouvelle lumière donnée par la variété des procédés d'expression mis en action.

Louise Labé ne forge pas de nouvelles formules mais elle en augmente la puissance, elle accumule et en même temps elle épure: c'est une façon toute particulière de récupérer les formes traditionnelles.

Même dans les vers où la poétesse veut souligner, non pas le contraste mais la ressemblance, c'est à travers le verbe que la formule se renouvelle:

Tousjours brulay de sa fureur divine  
Qui un seul jour mon cœur n'abandonna (S. III)

Les expressions désormais stéréotypées du vocabulaire amoureux de la tradition pétrarquiste se réaniment et prennent vie, elles acquièrent une dignité et un statut nouveaux chez Louise Labé qui transfère au verbe la signification prégnante. Au vers célèbre de Pétrarque :

Dolce veneno Amor (S. CLII)

auquel Maurice Scève répond sur le même ton :

Ton doux venin (dizain III)

Louise Labé réagit avec une transformation radicale qui voit encore le verbe en action :

Depuis qu'amour cruel *empoisonna* (S. III)

ce qui lui permet de rester fidèle à sa vocation personnelle, évitant toute antithèse sur l'adjectif à travers la substitution de *doux* avec *cruel*, qui qualifie, dès le début, de quel type d'amour il s'agit, et anticipe l'image grave qui se consolide sur le verbe.

Un autre vers de Pétrarque qui exerça une grande fascination chez les poètes qui le suivirent :

Oi occhi miei, occhi non già ma fonti! (S. CLXI)

et qu'Olivier de Magny traduit presque littéralement :

O vous mes yeux, non plus yeus mais fontaines (*Soupirs*, LV)

devient chez Louise Labé une recreation totale :

A engendre de moy maintes rivieres  
Dont mes deus yeus sont sources et fontaines (S. II).

Il n'y a plus d'opposition (*occhi non / non plus yeux*) mais l'identification réalisée à travers le verbe : les yeux *sont* source, ils *sont* fontaines.

Ainsi le fait d'avoir essayé de dégager les éléments sur lesquels repose l'opération poétique de la Belle Cordière, nous a permis de toucher de près les transformations qu'elle opère sur le langage pour y imprimer son propre style et de voir l'activité généreuse et constante

de cette femme qui ne reprend rien à personne sans l'avoir d'abord élaboré à nouveau profondément, sans l'avoir réécrit, mais surtout sans l'avoir revécu.

Le rapport que notre poétesse établit avec les modèles élus est exactement le même que Pétrarque souhaitait lorsqu'il écrivait à Jean de Certaldo :

« ut scribamus scilicet sicut apes mellificant, non servatis floribus sed in favos versis, ut ex multis et variis unum fiat, idque aliud et melius ».

Ce fut bien longtemps après qu'on apprit le sens de cette leçon et l'imitation libre s'imposa de façon de plus en plus nette quand le moment historique de l'imitation cicéronienne allait être dépassé ou quand, plus tard, par un écho extrême, le concept d'imitation apparut dans une perspective lointaine.

Cet aspect de l'oeuvre de Louise Labé qui, selon nous, n'a pas été jusqu'ici suffisamment étudié, contribue à faire augmenter la valeur de sa production lyrique, dans laquelle « multa et varia » devinrent « unum » ; et s'il ne nous revient pas de juger si cet « unum » fut « melius », il fut et est certainement cet « aliud » qui renferme aujourd'hui encore, après tant de siècles, le secret de son oeuvre.

Chiara Sibona

Ian Maclean, *The Renaissance Notion of Woman: a study in the fortunes of scholasticism and medical science in European intellectual life*, Cambridge University Press, 1980, pp. 119.

Al centro di un quadro di Andrea Mantegna, il *Sansone e Dalila* della National Gallery di Londra, appare il motto: « Foemina diabolo tribus assibus est mala peior ».

La premessa non sembri inopportuna. Per chi al concetto di Rinascimento collega soprattutto il fervente dibattito intorno alla *dignitas hominis* o per chi incautamente vi ricercasse il trionfo della donna — forse più per sottili suggestioni pittoriche o per inconsce reminiscenze burckhardtiane — il libro di Maclean richiama più che ad una rettifica, ad una sorta di constatazione di fallimento di questa teorizzazione della dignità umana quando si riferisce alla donna. Esce infatti da questa indagine un agghiacciante quadro della misoginia del Rinascimento, a livello teorico e ideologico, la cui granitica compatezza non sembra venir incrinata né dalle nuove proposte dell'umanesimo né dal processo di trasformazione della società né dalla straordinaria audacia di chi osò mettere in questione la tradizione e le formulazioni neoscolastiche. Quello che Maclean si è proposto qui attraverso l'analisi dei *loci communes* sulla donna, dei *topoi* più frequentemente discussi, è di delineare lo status teorico della donna durante il Rinascimento, i *patterns of thought* con cui teologi, medici, giuristi e moralisti spiegano la differenza tra uomo e donna. Tra le *quaestiones* prese in esame, citiamo le più importanti: la donna è un essere umano? È fatta ad immagine di Dio? Sotto quale forma resusciterà? Qual è la sua responsabilità rispetto all'uomo nel peccato e nella maledizione? Qual è l'origine del seme? Cosa determina il sesso? La donna è una versione imperfetta del maschio? Produce seme? L'utero è capace di movimento? Ha il senso dell'odorato? Quali effetti ha sulla mente e sull'immaginazione? La donna è capace di virtù morale? In che cosa consiste la sua incapacità giuridica? e così via.

La struttura concettuale che sta alla base di questi interrogativi e che ha segnato una mentalità lungo l'arco di due secoli in Europa è una realtà in gran parte ancora da esplorare, che richiede non solo uno sforzo di sintesi tra pensiero filosofico, teologia, medicina e pensiero morale, ma anche un'attenta analisi della sopravvivenza e del declino di una *forma mentis* medievale.

Contributo importante, dunque, quello di Maclean, strumento indispensabile e ricco di spunti per ogni studioso del Rinascimento, anche per la varietà del materiale raccolto.

L'autore dichiara più volte che lo scopo della sua indagine è limitato e che egli intende definire solo il *what she is said to be* — le sue conclusioni non ci dicono dunque niente di sicuro sulla realtà effettiva dei rapporti uomo-donna. Non ci dicono neppure se lo statuto giuridico della donna si è deteriorato o è invece migliorato nelle diverse città e nei vari ceti sociali. L'Autore è consapevole di poter raggiungere solo un'immagine frammentaria, ricavata da testi lontani come data e luogo di pubblicazione. Egli si avvale soprattutto di commenti a testi autorevoli: Aristotele e Galeno, la Genesi e le epistole di San Paolo, il *De regulis juris antiqui* e il *Digestum* ecc. Nella impressionante bibliografia intorno alla donna, egli analizza essenzialmente una produzione (soprattutto latina) legata spesso all'insegnamento nelle università.

Questa opzione metodologica nonché la scelta del *corpus* fanno sorgere alcuni interrogativi. Lo statuto eccezionale del commento nel Rinascimento — di cui godono anche le compilazioni di luoghi comuni — ne fanno un elemento fondamentale nella trasmissione del sapere: il ricorso a queste fonti è quindi senza dubbio importantissimo e indispensabile. Ma è anche vero che è un ricorso a fonti spesso tradizionaliste, nate in organismi tradizionalisti e che danno una rappresentazione deformata della donna. Se è vero che il contributo di questa analisi è fondamentale, è anche vero che resta da approfondire il rapporto tra queste formulazioni teoriche e di derivazione scolastica e la sensibilità collettiva, la mentalità degli uomini e delle donne del XVI e del XVII secolo. Altre fonti, diversi atteggiamenti nei confronti dell'*auctoritas* potranno chiarire molte incertezze e ambiguità di questi testi (Maclean sottolinea come gli autori siano impegnati a volte in veri e propri *tours de force* per rimuovere opinioni contrastanti nei testi trasmessi dall'Antichità). Anche se la citazione degli Antichi è spesso messa al servizio di idee nuove e di un nuovo universo concettuale, è forse vano ricercare la « nozione donna » unicamente nei com-

menti e nelle compilazioni di citazioni e non anche, per esempio, nelle pagine del Sadoletto e nelle lettere di Guarino a Isotta Nogarola, nei tanti testi in volgare, nelle pagine del Piccolomini, nelle predicazioni, nelle vite esemplari delle « clare donne » di cui si fa l'elogio ma di cui si comincia anche a tracciare una storia.

Maclean afferma di proposito che non intende iscrivere le sue conclusioni nella realtà o confrontarle con altri, diversi livelli di indagine. Giustissimo delineare un ambito di ricerca, ma è una scelta metodologica che suscita una certa perplessità. Così come egli li analizza, gli schemi concettuali, a se stanti, con i loro silenzi e la loro prolissità, rischiano di apparire come motivi ideali un po' astratti. Va distinto ciò che in questo discorso sulla donna è ingiunzione, razionalizzazione (o esorcismo), influenza operante della realtà, inquietudine nei confronti della femminilità, preoccupazione contingente. Nelle giustificazioni fornite all'inferiorità della donna, qui lucidamente elencate nella loro complessa interdipendenza, si può distinguere, certo, la descrizione (e la legittimazione) di molte figure femminili del Rinascimento: la cortigiana, la prostituta, la strega, la madre di famiglia, la mistica, la donna borghese e la donna aristocratica. Di fatto l'inesorabile coesione della sintesi scolastica, indicata da Maclean come uno dei fattori principali di immobilismo (e che verrà attaccata nel suo insieme solo nella prima metà del Seicento), non impedisce che venga a mancare comunque la validità universale di una sola definizione: non c'è più un'unica verità sulla donna. Nonostante la proclamata *fragilitas, imbecillitas o inconstantia mentis*, ci sono figure come le figlie di Tommaso Moro, Margherita di Navarra, le pittrici, le scrittrici, le 'sante vive', donne tipografe come Girolama Cartolari, regine come Bona Sforza e Caterina dei Medici, c'è una Isabella Andreini 'comica'...

Sarà dunque utile accertarsi da una parte della reale dimensione e portata di certe definizioni, ma andrebbe anche attentamente analizzato perché fu fatto *questo* discorso sulla donna — nei termini indicati da Foucault, di una produzione discorsiva cioè che è 'volontà di sapere' ma anche strumento di potere.

Che richieda molta prudenza misurare l'influenza di forze sociali, di pressioni religiose, di fattori politici ed economici sul dibattito intorno alla posizione e al ruolo della donna, come sostiene Maclean, è stato ribadito dalla più recente storiografia ed è premessa metodologica di molte indagini di storia letteraria. Se da un lato sembra avere ben



poco effetto sulla nozione donna il fatto che alcune donne assumevano importanti ruoli politici, dall'altro Maclean ammette che « the most interesting demographic and anthropological categories of womanhood do not coincide with those which are discussed by scholars in the Renaissance » (p. 88). *Accident méthodologique?*

Bisognerà però fare i conti con ciò che viene escluso da questo « sistema » e chiedersi perché ne resta fuori: perché la storia intellettuale non è riconducibile a puro moto delle idee, eventi estemporanei, i cui mutamenti o la cui inerzia sono così resi incomprensibili. Giusto che occorra considerare, come fa l'autore, un periodo sufficientemente lungo per registrare mutamenti e contraddizioni: ciò non può significare però ignorare le trasformazioni della società civile e religiosa che dettavano di volta in volta risposte diverse. E neanche prescindere dalla distinzione fra ciò che è disputa sterile e atteggiamento di compromesso o dal fatto editoriale stesso, dal consumo, dai livelli di diffusione, dall'aumento delle traduzioni in volgare, dal come circolavano le idee nel mondo intellettuale europeo del XVI e XVII secolo. Quanto alle scansioni temporali, si può fare qui un accenno solo per l'Italia: sottovalutare l'evoluzione dell'ambiente fiorentino, dall'umanesimo « civile » alla trattatistica della Controriforma, la differenza tra la società mercantile dell'Alberti e l'orientamento delle famiglie patrizie veneziane, la rifeudalizzazione della società sul finire del Cinquecento, significa isolare la discussione sulla « nozione donna » e il matrimonio da ogni aggancio con il suo fondamento politico e sociale, dai gruppi sociali interessati a promuovere questa o quella immagine della donna. Le conclusioni di Maclean sulla importanza dell'istituto matrimoniale (la cui funzione oppressiva contribuisce a mantenere lo statu quo) evidenziano da sole come il valore riconosciuto o negato alla donna lo è anche in base a imperativi economici e politici cui i modelli culturali di continuo rimandano. Capovolgendo le sue conclusioni ci si potrebbe chiedere per quale interesse, per quali ragioni, in funzione di quale società e di quale struttura familiare esista questa resistenza del sapere tradizionale, questo « desire to foster and preserve the scholastic synthesis » (p. 82) che viene indicata come forza frenante ad ogni cambiamento al di fuori di qualche concessione, in fondo, minore e che non mette certo in imbarazzo teologi, giuristi e medici convinti comunque della superiorità dell'uomo. Esempio del mutare delle circostanze, del diverso impatto dei testi sono tre opere fondamentali sulla tematica matrimoniale citate da Maclean: la *Sancti matrimonii institutio* (1526)

di Erasmo, la *De sacramento matrimonii declamatio* (1526) di Henricus Cornelius Agrippa e la *De institutione foeminae Christianae* (1523) di Juan Luis Vives. Significato diverso assumono il testo erasmiano, preceduto da un *Encomium Matrimonii* le cui posizioni radicali avevano provocato la condanna della Facoltà di Teologia di Lovanio e le censure della Sorbona, e invece la donna cristiana del Vives, testo molto divulgato dopo la Controriforma.

Una delle barriere che ostacolano cambiamenti fondamentali nella definizione della condizione femminile durante il Rinascimento, la cui influenza conservatrice viene qui indicata persino nel pensiero utopico, è il matrimonio e l'istituzione familiare — conclude Maclean — che per legge divina, naturale e sociale sancisce la subordinazione della donna. Con il rifiuto della tradizione antimatrimoniale e satirica del Medioevo e della giustificazione « riluttante » del matrimonio come « male necessario » e rimedio alla concupiscenza si poneva in maniera nuova il problema dei rapporti coniugali, e ciò sembrava giocare a favore di una nuova dignità femminile — ma, e ciò andrebbe approfondito, si definiva anche una regolamentazione della sessualità. Da « janua diaboli » dei Padri della Chiesa la donna è diventata ciò che Maclean sintetizza in « mulier oeconomica »: esclusa dalla *res publica*, il suo ruolo (sessuale e economico) si svolge interamente all'interno della casa.

Emerge anche con forza la straordinaria concordanza di punti di vista del pensiero ebraico-cristiano e di quello antico sulla sua inferiorità all'uomo (come anche la convergenza fra teologi cattolici e riformati): la diffusione di nuovi testi nel *corpus* delle opere aristoteliche come la pseudo-aristotelica *Oeconomica* (tradotta da Leonardo Bruni) non fa che confermare il commento di S. Paolo alla Genesi o i Proverbi di Salomone. I *loci* spesso commentati dell'*Etica Nicomachea* sulla naturale autorità dell'uomo, l'appello costante ai *Conjugalia praecepta* di Plutarco erano in realtà conformi a molti luoghi comuni sulla creazione di Eva. Questo parallelismo fra presunta legge naturale e esegesi biblica è di fondamentale importanza per capire l'insistenza così massiccia sul tema della subordinazione femminile. Traspare continuamente da questa indagine che attraverso i valori investiti nella donna — donna asservita, madre e sposa, solerte e silenziosa massaia — è in gioco non solo la difesa della sintesi scolastica di Aristotele e della Genesi quanto soprattutto il mantenimento dell'ordine sociale e la sua perennità attraverso la difesa dell'istituzione familiare. A spiegare la straordi-

naria resistenza di certi schemi concettuali c'è sì l'insegnamento della filosofia aristotelica nelle università, legato a quello della medicina. Ma d'altra parte viene da chiedersi perché la polemica contro la logica e la metodologia medievale non sembra aver avuto effetti sulla « nozione donna », perché lo storicismo che trasforma lo studio della legge nel XVI secolo ha pochissima influenza nel dibattito sullo status giuridico femminile e perché ci fu, soprattutto dopo il Concilio di Trento, un ritrincerarsi su posizioni scolastiche, perché allora fu vincente « the chaste, modest, silent, submissive, hardworking, soberly dressed, pious and longsuffering wife » del Vives, una logica familiare perfino più repressiva che non i testi pagani su questo tema.

Un punto sul quale Maclean insiste, a proposito di ciò che impedì, ritardò o rese difficile ogni cambiamento è che mettere in questione il ruolo della donna significava rimettere tutto in questione, mettere a soqquadro tutta la tradizione linguistica e filosofica (pp. 22-23). I pensatori che abbandonarono i binari della scolastica andarono verso un autentico conflitto intellettuale, come Paracelso o Guillaume Postel — a cui Maclean aveva dedicato pagine interessanti nel suo precedente lavoro, *Woman Triumphant: feminism in French Literature, 1610-1652* (Oxford, 1977).

Colpisce come nelle discussioni del Rinascimento intorno alla donna venga di rado menzionata la stregoneria: « curious omission », commenta Maclean (p. 88). Il raccordo e il confronto con i trattati di demonologia, qui non utilizzati (ma il dialogo di Giovanfrancesco Pico, *Strix*, o la *Quaestio de strigibus* di Bartolomeo Spina non sono poi testi così eterogenei rispetto al *corpus* qui esaminato), potrebbe invece offrire spunti interessanti per capire il perché di una accettazione così massiccia del fenomeno oltre che rappresentare un ulteriore elemento nelle complesse articolazioni della « nozione donna ». Che non ci sia stata una confutazione convincente e efficace alla credenza nella stregoneria è stato da più parti rilevato: che le polemiche dichiarazioni sulla dignità femminile e le prime tematiche femministe, del resto fondamentalmente ambigue, non fossero in grado di intaccare sostanzialmente le teorie degli inquisitori e la misoginia del *Malleus*, lo confermano semmai indirettamente gli stessi scritti qui esaminati, che in realtà offrono — fra congetture, contraddizioni, caute novità e atroci repressioni — una infrastruttura al sistema costruito dagli inquisitori, teologi scolastici. Così, fra i *topoi* discussi, c'è anche la definizione dell'utero come « animal avidum generandi », che porterà al suo parossismo l'im-

maginazione di Institor e Sprenger, e fra le conclusioni, citate da Maclean, derivanti dalla frigidità della donna c'è anche che la sua carne brucia meglio (p. 35). Il rinnovato concetto del ruolo specifico dei due sessi nella riproduzione (generalmente accettato a partire dal 1600), revisione dovuta anche agli sviluppi dell'embriologia e dell'anatomia — e che induce Maclean a parlare di un « movimento femminista in certi settori della medicina » (p. 72) — lasciò comunque inalterata la credenza negli effetti psicologici derivanti dagli umori. Ciò significava, per la donna: instabilità, passività, credulità, mancanza di giudizio, debolezza mentale, emotività. Ma che una confutazione della stregoneria come « malattia melancolica » venne da un medico, Johann Weyer, anche se fu immediatamente respinta, andava forse sottolineata.

L'impianto logico-argomentativo dei trattati di demonologia andrebbe riferito non solo a quello dei testi qui presi in esame ma anche all'agiografia. Se paragonate contrastivamente, invasione mistica e possessione diabolica riconducono agli stessi *loci communes* sulla donna. La santità femminile, osserva Maclean, appare paradossale rispetto a questi luoghi comuni. È modello di perfezione femminile, certo: ma sia la stregoneria che l'esperienza estatica fanno perno su virtù e vizi considerati come tipicamente femminili.

Sono del 1561 le fondamentali *Observationes anatomicae* di Gabriele Falloppio. Anche se in ambiente medico si andava affacciando l'idea di una effettiva parità di uomo e donna nella riproduzione, resistenze di varia natura ritarderanno un effettivo cambiamento nella rappresentazione della donna. Resistenze che per Maclean furono in larga misura dovute all'autorità incontestata degli Antichi anche nel campo della medicina: ma forse non va sottovalutata l'incidenza della problematica cristiana circa l'infusione dell'anima. Ma pregiudizi, tabù e resistenze (che sono poi anche resistenze dell'immaginario) non mancheranno di accompagnare, ancora nel Settecento, la scoperta dell'ovulazione: si pensi solo alle ironie di Voltaire su *la femme-poule*.

Attraversato da profondi dualismi, il discorso sulla donna appare stranamente imprigionato in strutture archetipiche che per l'autore risalgono al pensiero aristotelico e che erano implicite anche negli scritti medici dell'Antichità. All'opposizione uomo/donna fa così riscontro, in medicina come nel pensiero morale, l'opposizione destra/sinistra, attivo/passivo, caldo/freddo, puro/impuro ecc. Riconducibili per Maclean ai dualismi pitagorici, il sistema di rappresentazione della

donna nel Rinascimento non fa dunque che ripetere a tutti i livelli la supremazia del maschio, attivo, caldo, puro.

*Aberratio naturae* o salvezza dell'umanità, santa e castratrice, uguale all'uomo solo come criminale, vergine sopraffatta dal serpente, temibile *virago* ma anche simile al debole di mente: e per quanto bisbetica, sempre domata.

La soluzione, dice Maclean, era già tutta (e lo rimase) in San Tommaso d'Aquino.

Francine Daenens

Giuseppe Bellini, *De tiranos, héroes y brujos. Estudios sobre la obra de Miguel Angel Asturias*, Roma, Bulzoni, 1982.

Sono frequenti gli studiosi che trovano in un autore la materia che diventa oggetto di molteplici loro ricerche. Le preferenze tematiche di Giuseppe Bellini ci sembrano rivolte da vari anni al 'realismo mágico' e trovano forse nell'opera di Asturias la cifra esatta che riassume le multiformi facce di tale fenomeno e tutti quegli aspetti più profondamente radicati nella cultura precolombiana. Ci sembra anche di capire che per Bellini il 'realismo mágico' sia, nel panorama del romanzo latino-americano contemporaneo, la forma narrativa più carica di immaginazione americana e quella più idonea a dare voce universale alla memoria di una civiltà e di una cultura. In tal senso l'opera di Asturias viene ad assumere una posizione di assoluta centralità nelle lettere ispano-americane del nostro tempo. A conferma di ciò si pone *De tiranos, héroes y brujos* e si aggiunge ai molti studi che Bellini ha dedicato all'opera di Asturias. Il libro è composto da tre saggi i quali, benché redatti in tempi diversi, costituiscono un discorso organico articolato su tre romanzi che rappresentano tre momenti fondamentali dell'itinerario artistico dello scrittore guatemalteco.

Il primo saggio è non tanto uno studio su *El señor Presidente* quanto piuttosto una ricognizione sulla narrativa ispano-americana contemporanea legata dal tema del dittatore. Il tiranno come materiale letterario, come personaggio, come simbolo politico e storico, come mito antropologico è visto in una decina di romanzi a partire da *Tirano Banderas* di Valle Inclán, unico precedente del romanzo di Asturias, fino a *El otoño del patriarca* di García Márquez. Il procedimento analitico adottato dal critico non è di tipo puramente comparativo o storico: esso tende a cogliere nei caratteri evolutivi della trattazione del tema del tiranno un minimo comun denominatore che sarebbe costituito, appunto, da *El señor Presidente*. Nel processo del romanzo ispano-americano il dittatore di Asturias è, per Bellini, ben altro che un personaggio o un materiale ai quali gli scrittori posteriori attin-

gono, ed è molto più che il capostipite di un ciclo tematico tra i più trattati: *El señor Presidente* è una forma letteraria che diventa patrimonio di linguaggio per le generazioni successive, e, in quanto tale, questa forma è presente nei singoli fenomeni scritturali, pur essendo questi completamente differenziati tra loro e distanziati dal romanzo di Asturias.

Il secondo saggio tratta di *Mulata de tal*, forse il romanzo più insolito e sorprendente di Asturias. Bellini avverte che la ricchezza dei materiali e la complessità dei significati di questo romanzo sono dovuti alla rappresentazione di un caos; un caos 'ordinato' non razionalmente ma da leggi che regolano un complesso gioco magico-religioso. L'analisi si introduce, quindi, nel caos, il quale risulta un sistema costituito dalle trame che fanno e disfano maghi, stregoni e demoni. Il termine 'realismo mágico' è qui giustificato come non mai: *Mulata de tal* è il luogo d'incontro di tutti i miti e di tutte le magie del mondo mesoamericano che si confrontano con la magia e la religione cristiane. Dalla lettura di Bellini *Mulata de tal* appare come la più felice rappresentazione di un amalgama di elementi eterogenei e contrastanti, fusi in una entità unica che darà origine alla cultura ispano-americana: cultura nella quale le componenti resteranno sempre riconoscibili perché riflettenti due diverse concezioni dell'universo. Anche sul piano formale Bellini interpreta la scrittura di Asturias in questo romanzo come il risultato di un confronto tra un 'barroco intensamente indio' e il barocco spagnolo di un Quevedo, che lo scrittore guatemalteco ha assimilato anche attraverso la lezione surrealista. Merito del saggio è quello di facilitare la comprensione dei numerosi aspetti del romanzo e di ridurre il rischio di errate interpretazioni o valutazioni del testo.

Il terzo saggio è dedicato a *Maladrón*, il quale viene analizzato in tre aspetti principali che sono anche tre livelli gradualmente: il rapporto tra le due parti dell'opera, quella che tratta del mondo maya-quiché e quella riferita prevalentemente alla conquista spagnola; il rapporto tra questo romanzo e gli altri testi narrativi di Asturias; il rapporto tra la rappresentazione letteraria del mondo maya e la realtà storica. Questi tre livelli non sono trattati separatamente come tre capitoli del saggio, ma sono presenti quasi in ogni pagina. Tale impostazione critica rivela l'interpretazione che Bellini ha della poetica asturiana: la convivenza di materiali e di forme appartenenti al mondo dei maya e a quello dei conquistatori; la ricorrenza di una tematica che, a partire da *Leyendas de Guatemala*, diventa scelta ideologica e destino let-

terario, senza pregiudicare l'originalità della singola opera; la coincidenza tra il realismo magico asturiano e la realtà maya-quiché, che rende sfumato il confine tra fantastico e reale. La lettura di Bellini sembra volersi integrare in questo sistema di convivenze, di ricorrenze e di coincidenze con una corrispondenza della visione del critico con il mondo dello scrittore.

Nel loro insieme i tre saggi costituiscono un viaggio guidato nel complesso mondo che rappresenta l'opera narrativa di Asturias. Viaggio guidato ma non condizionato da una rigida interpretazione. La critica di Bellini è una critica di competenza che, benché destinata a lettori ispanisti o comunque conoscitori dell'opera di Asturias, evita pesantezze accademiche e lascia integra la pluralità dei sensi, nel rispetto assoluto di un'opera che rifiuta schemi interpretativi che ne riducano la portata immaginativa.

Vito Galeota

« Bibliothèque médiévale », série dirigée par Paul Zumthor, ed. 10/18, collection dirigée par Christian Bourgois.

Collane che abbiano ospitato e continuino a ospitare testi medievali per proporli al pubblico non solo di specialisti ce ne sono ormai molte anche in Italia. Basti citare la Nuova Corona di Bompiani, le traduzioni di Guanda, della Garzanti, di Rizzoli... Ma il progetto da cui è nata la « Bibliothèque médiévale » diretta da Zumthor, oltre a precorrere la moda (i primi testi sono della fine degli anni settanta), si vuole organico e ambizioso.

Una scorsa ai volumi già usciti vede allineati, accanto a 'classici' come le lettere di Abelardo e Eloisa (1979, a cura di P. Zumthor) e l'antologia dei trovatori di P. Bec (1979) o come l'antologia *Contes pour rire? Fabliaux des XIIIe et XIVe siècle* a cura di N. Scott (1977, fuori collana, ma parte dello stesso progetto), testi meno conosciuti al di fuori della cerchia degli addetti ai lavori come *Le livre du cuer d'amours espris* di René d'Anjou o le opere poetiche di Pierre Michault.

I fini della collana, nata dall'intelligenza e dall'audacia di Christian Bourgois in seno alla collezione 10/18, sono illustrati da Paul Zumthor come la necessaria risposta a una domanda di cultura e a un ritorno di interesse per il Medio Evo testimoniato anche dal successo di testi di altissima specializzazione ma di fascinosa lettura quali quelli, ben noti anche da noi, degli storici delle *Annales* e dal ricorrere di temi 'medievali' nei mass media. Film come *Lancillotto* e *Ginevra di Bresson* o il *Perceval* di Rohamer hanno forse trovato il grosso pubblico impreparato ma hanno aperto la strada a nuove iniziative, per esempio gli sceneggiati televisivi come il *Marco Polo*, e riproposto il problema di come tradurre per un pubblico di non specialisti esperienze rimaste in gran parte nei sacrari della filologia.

I testi della « Bibliothèque médiévale » offrono una formula che mi sembra riuscitissima: traduzioni con testo a fronte, o con glosse di appoggio (come per la bella *Anthologie des grands rhétoriciens* a cura dell'infaticabile Zumthor, 1978), introduzione e note ai testi

curate dai migliori specialisti, ma in modo agile e senza sfoggi di erudizione accademica. Il risultato è la leggibilità, sia che si tratti dei *Poèmes héroïques vieil-anglais*, a cura di A. Crépin (1981) o del più noto, ma non certo più letto, *Roman de Renart*, a cura di M. de Combarieu du Grès e di J. Subrenat (1981), sia che si tratti della riedizione della splendida *Chanson de Roland* tradotta da Bédier (1981). La scelta dei testi, spiega l'editore, nel programma della collana « sera dicté par une intention de découverte, par le désir de guider les lecteurs, soit vers des secteurs moins connus mais révélateurs de la civilisation médiévale, soit vers des oeuvres majeures mais qui aujourd'hui encore restent introuvables, faute d'éditions, ou le sont devenues faute de rééditions ».

Il successo di vendite, provato anche dalla tempestività delle pubblicazioni successive, conferma l'intelligenza dell'iniziativa. Il formato tascabile, piacevolissimo anche nelle scelte grafiche, garantisce prezzi controllati e abordabili anche per gli studenti, aprendo interessanti possibilità di adozione nelle scuole e all'università. Questa è una possibilità che da noi è ancora molto ridotta. I testi medievali rappresentano sempre un prodotto raffinato destinato agli *happy few* (o così pensano gli editori, ma se si sbagliassero?), e raramente entrano nelle liste dei tascabili, col risultato di una fruizione molto più limitata e anche meno interessante.

Non resta quindi che augurarci, dopo aver graziosamente arricchito le nostre biblioteche con i bei volumetti della « Bibliothèque médiévale », di poter al più presto affiancare loro una serie di tascabili *made in Italy*, perfetti dal punto di vista filologico e culturale, ma leggibili, non solo perché non soffocati da eccessi di zelo erudito, ma anche perché acquistabili da tutti.

Mariantonia Liborio

Vittorio Sereni, *Il Sabato tedesco*. Milano, Il Saggiatore, 1980.

Vittorio Sereni ne *Il Sabato tedesco* ripropone all'attenzione dei lettori un racconto, *L'opzione*, pubblicato nel '64, accanto ad un nuovo scritto in prosa e in versi, appunto quello che dà titolo al volumetto. I due racconti (ma il termine male aderisce al secondo, diaristico e lirico) appaiono legati tra loro dall'occasione della Fiera del libro di Francoforte, consueto appuntamento autunnale per gli operatori editoriali, italiani e stranieri. Sereni ha certamente voluto costruire un dittico, con richiami e linee tematiche che si intersecano e stringono in unità le prose, la seconda delle quali corrisponde al momento del trasferirsi della realtà vissuta nella dimensione dell'interiorità e dello scavo della memoria. A fare da cerniera ha collocato un componimento, già apparso in *L'opzione e allegati* (Milano, Scheiwiller, 1964) e, successivamente, ne *Gli strumenti umani* (Torino, Einaudi, 1965), che esprime in chiave di grande concentrazione lirica il senso di una coscienza che si interroga (« Solo adesso si comincia a capire »), chiudendo il momento della narrazione-confidenza e anticipando l'introspezione del *Sabato*.

Nell'*Opzione* Sereni sceglie il registro della narrazione simultanea e colloquiale: la voce narrante (un dirigente di una casa editrice italiana) si rivolge ad una interlocutrice riferendo una vicenda in parte trascorsa in parte ancora in sviluppo, come dimostrano gli inserti relativi a pensieri e minimi avvenimenti che si svolgono nel tempo della narrazione. È qui raccontata una realtà in *feri*, da definire e comprendere attraverso gli sparsi indizi che via via essa produce e che si collocano intorno ad un affare proposto in gran segretezza e che non si realizzerà, l'acquisto dei diritti di un ambizioso volume, capace di prevedere e svelare che cosa succederà nel mondo nei dieci anni futuri. Così, attraverso formule interrogative (« Ma perché? », « Ma lo sai? ») e modi che esprimono disagio e desiderio di certezze (« Davvero non capisco », « C'è qualcosa che non capisco », « Mah, che

cosa poi speravo che mi dicesse... », « Voglio darti ancora un'immaginazione, o meglio un'ipotesi », l'autore costruisce un racconto in cui trasalimenti, scarti tra l'attesa e i segni di ciò che si è già prodotto, esitazioni e delusioni suggeriscono il senso di una trasformazione incombente sulle cose e sugli uomini. L'appuntamento annuale fa emergere la difficoltà di rapporti che un tempo erano stati intensi e che ora appaiono limitati a poche immagini (« ...ramble fiorite e canore, nubi gonfie di luce e pioggia sulla città che un po' è Milano e un po' Genova, alcune architetture stralunate... »), mentre si affaccia il pensiero amaro della memoria come rimpianto della giovinezza, delle occasioni perdute.

La coscienza del protagonista appare turbata dall'immersione delle cose in un divenire che trasforma in estraneo il segno sul quale un tempo si era costruito un legame e allontana, ponendoli in una luce crudelmente ironica, sentimenti di comunione affettuosa, di ammirazione partecipe. Resta l'ansia di un'illuminazione, di qualche nesso impreveduto, il quale muti la fredda indifferenza in abbagliante segnale di un progetto, di cui essere parte. Ma lo scrittore, che si affaccia nelle ultime pagine, suscitato dall'immaginazione dell'io narrante o forse doppio dell'io stesso, dolorosamente afferma l'impossibilità a « formare » il presente e, tantomeno, il futuro.

È il tempo il nemico, che manipola e sottrae la realtà, ma nemiche sono soprattutto le incrostazioni, le stasi emotive, quella « ripetizione dell'esistere » infine, che, in sede poetica, Sereni ha indicato come figura della memoria, ma anche della solitudine e dell'inerzia dell'artista: « Ah se bastasse la saldatura di un attimo all'altro, non basta, se devi formare, non basta evitare mufte e collosità, occorre che l'attimo seguente nasca da te, non da quello in cui sei seduto... O almeno, scrivere non basta, lo strumento di cui disponi non è niente se non ha qualche parte, e tu stesso con lui, nella figura dell'attimo successivo... ».

Come l'opera dei dieci anni si rivela una *maquette* bianca (« bianco, nient'altro che bianco, un bianco abbagliante »), simbolo del vuoto, dell'impossibilità di costruire il futuro, così il « *cedere manus* », l'abbandono della pagina da parte dello scrittore, abbandono con cui si chiude il racconto, indica il fallimento di ogni volontà di nuovo, di ogni speranza di intervenire nella storia, di poter legare il lavoro creativo alla realtà viva e mutevole. Sereni, come già aveva dolorosamente rivelato in *Un posto di vacanza* (All'insegna del pesce d'oro, Milano, 1973), avverte con disagio l'inadeguatezza della parola a cogliere il divenire, confessa la frattura tra coscienza individuale e prassi: non si

arresta la corruzione del tempo, quel tempo, permeato di superficialità ed utilitarismo, che cancella sentimenti autentici e ricordi. Questo dicono i versi de *La pietà ingiusta* (« Tra poco sparcchieranno, porteranno/le cartelle per la firma. Si firmerà./ Si firmerà la pace barattandola con la nostra pietà-/ e lui rimesso in sesto, risarcito di vent'anni d'amaro/ bene potus et pransus arbitro dell'affare./ Non si vede più niente. »). Solo la memoria, nutrita di visioni incancellabili, può respingere l'oblio del dolore, denunciare il feroce baratto. Ma a lacerti, a frammenti, come avviene ne *Il Sabato tedesco*, secondo le suggestioni di altri tempi: « La vita, la realtà filtrata nella presenza di noi a noi stessi, mi forniva parole da trascrivere sull'onda di un motivo, inserendovi, che so? qualche tintinno di carillon del passato anteriore, volti che pensavo scomparsi, di fatto rimossi nel mai esistito ».

Nel *Sabato* sono scomparsi il registro colloquiale e l'interlocutrice. Anche Francoforte, trasformata nella semplice F., pare privata dell'identità che il nome esteso arrecava con sé, quasi a togliere spessore di realtà esterna agli spazi della memoria, che non dipana il filo continuo del divenire (« ... si ha un bel cavarne un disegno tutto coerente e chiaro, sarà sempre un disegno in negativo... »), ma, allontanato il ronzio vuoto della vita che « sembrava raccontarsi da sé », fissa alcuni momenti dell'esistere in cui si rintracciano non accordi ed armonie preesistenti, ma pochi « relitti », tracce che, ferendo il volto opaco ed indistinto del reale, porteranno a nuovi incontri, a rinnovate e calde presenze umane.

Ne *Il Sabato tedesco* nasce la poesia: sono i versi, incastonati lungo la prosa, a ricongiungere su un lungo volo di tempo immagini trascorse e nuove situazioni e ad illuminare i sensi profondi, non le vuote apparenze dell'esistenza. Pur rivendicando la propria attenzione alle cose del mondo, l'io narrante difende la solitudine di chi, scavando nella memoria, insegue barlumi di verità, riscopre, con occhi nuovi e vergini, luoghi e volti tante volte conosciuti, si fa « accogliente, accomunante, solidale ». Il tema emerge con evidenza negli inserti di una lettera ad un'immaginaria Nefertiti. Turbato dal pensiero che gli strumenti dell'uomo, la bellezza, l'ironia, l'allegria, la carità, la poesia come la memoria, siano svuotati e negati dal vissuto ripetitivo e consumistico, il poeta, per voce dell'io narrante, si augura che essi possano essere sostituiti da valori in cui la qualità umana appaia integra e la dignità sia recuperata attraverso i ricordi, che, rinvigorendo emozioni primitive ed autentiche, aprano « i cento futuri del passato ».

« Spino molesto » la memoria, ma « fuoco ». Nell'ultimo bellissimo componimento, *Stella variabile*, il poeta ne dice l'intensità ed il lievito profondo, indistruttibile, perché essa non insegue l'accaduto, il finito, ma il « non avuto »: « Non speranze inattuate, progetti delusi, intenzioni andate a vuoto; ma un frusciare di fermentazioni, il fascio di cartelli indicatori divaricante strade percorribili tuttora, diramante itinerari tuttora ignoti. Come se di lì, dal punto arretrato nascosto in noi stessi e riflesso a intermittenze nelle luci della città notturna, in questo o in quel senso o in quell'altro ancora qualcosa dovesse incominciare. Le cento nostre vite possibili ronzanti in questo alveare salutare. Il futuro che non è mai stato. I cento futuri del passato ».

Come già in *Un posto di vacanza*, anche in questa sua ultima opera Sereni sottolinea il valore creativo e conoscitivo della memoria, mentre respinge un'umanità divisa ed estranea, superficialmente rappresentata dal « bavardage » plurilingue e vuoto della Fiera e dalla bianca *maquette* dei dieci anni, comunicandoci il desiderio che, attraverso gli strumenti umani, « le energie oggi profuse e disperse nella tensione illusoria dell'arte saranno recuperate e assorbite nella semplice, non più scissa, non più dimidiata configurazione e dignità umana ». Così si esprimeva Sereni in *Poesia per chi?* (« Rinascita », 15 sett. 1975, n. 37, p. 22), formulando la speranza che la poesia potesse ritrovare la forza di unire, di accumunare. La stessa speranza, pur in forma problematica e sofferta, Sereni esprime nel *Sabato*, proponendo, ad indicare una condizione umana cordiale ed autentica, ma lampeggiante e non duratura, il termine « festa ». Parola luminosa, ma, come la speranza che porta con sé, effimera: « Perché, anche se non coglie nel segno, all'istantaneità che rinfocola la vita unisce la propria precarietà, il presagio della propria fine ».

Gabriella Palli Baroni

LIBRI ED ESTRATTI RICEVUTI

- AA. VV., *A descoberta de Portugal*. Lisboa, Selecções do Reader's Digest, 1982, pp. 552.
- A. VV., *Antología de poesía latina*. Traducciones y notas de Oscar Gerardo Ramos. Bogotá, Instituto Caro y Cuervo, 1981, pp. 151.
- AA. VV., *Atti del Convegno Nazionale su Giuseppe Prezzolini fra i classici di domani*. Roma, Sindacato Libero Scrittori Italiani e Associazione Libera Scrittori Italiani, 1982, pp. 134.
- AA. VV., *IV Centenário do nascimento de Francisco de Quevedo. Ciclo de conferências*. Porto, Fundação Eng. António de Almeida, 1982, pp. 117.
- AA. VV., *Dictionarul Limbii Române (DLR)*. Bucuresti, Ed. Academiei Republicii Socialiste România, 1982, pp. 376.
- AA. VV., *Il darwinismo in Italia*, a cura di Giacomo Giacobini e Gian Luigi Panattoni. Torino, UTET, 1983, pp. 127.
- AA. VV., *Livre et lecture en Espagne et en France sous l'ancien régime*. Paris, Ed. A.D.P.F., 1981, pp. 168.
- AA. VV., *Paesi Mediterranei e America Latina*, a cura di Gaetano Massa. Roma, Centro di Studi Americanistici America in Italia, 1982, pp. 336.
- AA. VV., *Portugal futurista*. Lisboa, Contexto Editora, 2ª ed. facsimilada 1982, pp. XL + 42.
- AA. VV., *Quevedo in Perspective*. Edited by J. Iffland. Newark, Delaware, Juan de la Cuesta, 1982, pp. 270.
- AA. VV., *Romanticismo 1 - Atti del II Congresso sul Romanticismo Spagnolo e Ispanoamericano*. Genova, La Quercia Edizioni, 1982, pp. 135.
- AA. VV., *Sociedades Literarias argentinas (1864-1900)*. La Plata, Universidad Nacional, 1967, pp. 229.
- John Agard, *Man to pan*. La Habana, Casa de las Américas, 1982, pp. 78.
- Pedro Antonio de Alarcón, *Il cappello a tre punte e altri racconti*, introd. di Flaviarosa Rossini Nicoletti, trad. di Camillo Berra e Flaviarosa Rossini Nicoletti. Torino, U.T.E.T., 1981, pp. XI + 253.
- António Franco Alexandre, *Os objectos principais*. Coimbra, Centelha/Poesia, 1979, pp. 46.
- René Andioc, *Sobre Goya y Moratin Hijo*. Estratto da « Hispanic Review », vol. 50, n. 2, Spring 1982, pp. 119-132.
- Carlos Drummond de Andrade, *Antologia poética*, Rio de Janeiro, Livraria José Olympio Editora, 1980<sup>14</sup>, pp. VIII + 264.



- Joaquín Arce, *Eugenio Montale*. Madrid, Ediciones Júcar, 1982, pp. 230.
- E. T. Aylward, *Cervantes: Pioneer and Plagiarist*. London, Tamesis Books, 1983, pp. 96.
- M. Barbieri, *Le poesie di Roy Paez de Ribela*, Pisa, Pacini ed. 1980, pp. 103.
- Baroja, *La busca*, a cura di H. Ramsden. London, Grant and Cutler in association with Tamesis Books Ltd, 1982, pp. 131.
- Alda Bart Rossebastiano, *Itinerari dalla Lombardia alla Francia per il Piemonte*. Estratto dal « Bulletin du Centre d'études franco-italien », Chambéry, 8, 1981, pp. 35-64.
- Id., *Frammenti dei quaresimali fiorentini di S. Bernardino da Siena*. Estratto da « Studi Francescani », 1981, nn. 3-4, pp. 251-305.
- Id., *Palmieri a Venezia nei secoli XIV e XV*. Estratto da: *Actes du Congrès de l'Ateneo Veneto 13-15 octobre 1979 « Viaggiatori Stranieri a Venezia »*, Genève, Slatkine, 1981, pp. 18.
- Id., *Alle fonti del Boiardo: il « fier baisir » nell'Orlando Innamorato*. Estratto da « Studi e problemi di critica testuale », n. 25 (1982), pp. 19-23.
- Salvatore Battaglia, *Grande dizionario della lingua italiana - XI - MOTO-ORAC*. Torino, U.T.E.T., 1981, pp. 1102.
- Sheila M. Bell, *Nathalie Sarraute: a bibliography*. London, Grant and Cutler Ltd, 1982, pp. 91.
- Giuseppe Bellini, *De tiranos héroes y brujos. Estudios sobre la obra de Asturias*. Roma, Bulzoni, 19, 1982, pp. 139.
- Fortunato Benchimol, *Holocausto dos anjos (Antologia ecológica sócio-escolar)*. Apresentação: Prof. Arthur Cezar Ferreira Reis. Rio de Janeiro, Fortunato Benchimol, 1982, pp. 340.
- Rifka Berezin, *As origens do léxico do hebraico moderno*. São Paulo, Universidade, 1980, pp. 245.
- Jaime Bernal Leongómez, *Elementos de gramática generativa*. Bogotá, Instituto Caro y Cuervo, 1982, pp. 197.
- Oscar Bertholdo, *Ave, Árvore & Tempo de Assoalho*. Caxias do Sul - Rio Grande do Sul, EDUCS, 1981, pp. 74.
- Id., *Informes de Oficio e outras Novidades*. Ivi, ivi, ivi, 1982, pp. 108.
- J. Blanquat y J. F. Botrel, *Clarín y sus editores*. Rennes, Université de Haute-Bretagne, 1981, pp. 85.
- Aimée Bleikasten, *ARP Bibliographie I Ecrits/Dichtung*. London, Grant and Cutler Ltd, 1981, pp. 173.
- Francesco Boneschi, *Ora che ve ne siete andati*. Poesie. Roma, Edizione « Noi Pubblicisti », 1982, pp. 59.
- Lavinia Borriero, *Racconti bulgari*, a cura di... Roma, Vincenzo Lo Faro Editore, 1981, pp. 191.
- Ruth Brito Lemos Terra, *A literatura de folhetos nos Fundos Villa - Lobos*. São Paulo, Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade, 1981, pp. 151.

- António Manuel Pires Cabral, *Trirreme*. Coimbra, Centelha/Poesia, 1978, pp. 74.
- José Cadalso, *Calendario manual y guía de forasteros en Chipre (1768)*, sátira atribuida a... Prólogo, edición y notas de Nigel Glendinning. Madrid, C.S.I.C., 1982, pp. 32.
- Guillermo Carnero, *Francisca Ruiz de Larrea de Böhl de Faber y Mary Wollstonecraft*. Estratto da « Hispanic Review », vol. 50, n. 2 (1982), pp. 133-142.
- Id., *Juan Nicolás Böhl de Faber y la polémica dieciochesca sobre el teatro*, in « Anales de la Universidad de Alicante. Historia moderna », n. 2 (1982), pp. 291-317.
- Miguel Antonio Caro, *Notas a la « Ortología u métrica » de don Andrés Bello*. Bogotá, Instituto Caro y Cuervo, 1980, pp. XIV + 212.
- Id., *Escritos sobre don Andrés Bello*. Edición introducción y notas de Carlos Valderrama Andrade. Bogotá, Instituto Caro y Cuervo, 1981, pp. LXXVI + 385.
- João Malaca Casteleiro, *Sintaxe transformacional do adjetivo - regências das construções completivas*. Lisboa, Instituto Nacional de Investigação Científica, 1981, pp. XXVIII + 561.
- Isabel Vilares Cepeda, *Vidas e Paixões dos Apóstolos*. Vol. I. Ed. crítica, e estudo por... Lisboa, Instituto Nacional de Investigação Científica, 1982, pp. 337.
- Josephine Clemesha, *Hispanización y desacriollamiento en Papiamentu*. Utrecht, Universidad, 1981, pp. 74.
- Duílio Colombini, *Almada Negreiros*. São Paulo, Universidade, 1978, pp. 172.
- M. Coke - Enguidanos, *Word and Work in the poetry of Juan Ramón Jiménez*. London, Tamesis Books, 1983, pp. 149.
- Aureli Cortiella i Martret, *Vocabulari de barbarismes*. Barcelona, Caixa d'Estalvis de Catalunya, 1981, pp. XX + 319.
- Bryant L. Creel, *The religious poetry of Jorge de Montemayor*. London, Tamesis Books Ltd, 1982, pp. 270.
- Antonino Cremona, *L'odore della poesia*. Introduzione di Giacinto Spagnoletti-Caltanissetta-Roma, Salvatore Sciscia Eitore, 1980, pp. 211.
- Ángel Crespo, *El aire es de los dioses (1978-1981)*. Zaragoza, Olifante Ediciones de Poesía, 1982, pp. 100.
- Id., *Antología de la poesía Portuguesa contemporánea*. Madrid, Ediciones Júcar, 1982, 2 voll., pp. 353 e 357.
- Rufino José Cuervo, *Notas a la gramática de la lengua castellana de Don Andrés Bello*. Edición, variantes y estudio preliminar por Ignacio Ahumada Lara. Bogotá, Instituto Caro y Cuervo, 1981, pp. 438.
- Id., *Diccionario de Construcción y Régimen de la Lengua Castellana*, continuado y editado por il Instituto Caro y Cuervo. Tomo III, fascículo 12 (escandalizar - esconder) e fascículo 13 (esconder - esencial). Bogotá 1982, pp. 785-856 e 857-916.

- Giovanni de Simoni, *Considerazioni e ipotesi sulla protostoria valchiavennasca*. Estratto da «Clavenna», Chiavenna, XX (1981), pp. 29.
- Costanzo Di Girolamo, *Libru di lu transitu et vita di Misser Sanctu Iheronimu*, a cura di... Palermo, Centro Studi Filologici e Linguistici Siciliani, 1982, pp. 263.
- John Dowling, *Moratin y el arte de las inscripciones*. Estratto da: AA. VV., *Actas del Séptimo Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, Roma, Bulzoni Editore, s.a., pp. 383-390.
- Id., *The Oral Interpretation of Literature in the Spanish Language Classroom*. Estratto da «The Ram's Horn», vol. I (1982), 3 and 4, pp. 107-116.
- Daniel Eisenberg, *Romances of Chivalry in the Spanish Golden Age*. Newark, Delaware, Juan de la Cuesta - Hispanic Monographs, 1982, pp. 182.
- Arturo Farinelli, *Via'as por España y Portugal desde la edad media hasta el siglo XX. Nuevas y antiguas divagaciones bibliográficas*. Tomo IV (Apéndices e Indices). Al cuidado de G. M. Bertini y colaboradores. Roma, Accademia Nazionale dei Lincei, 1979, pp. 217.
- Dario Fernández-Morera, *The lyre and the oaten flute: Garcilaso and the pastoral*. London, Thamesis Books, 1982, pp. 128.
- Franco Fido, *Autografi e scritti rari del Baretti in America*. Estratto da «Lettere Italiane», Firenze, 4 (1980), pp. 515-525.
- Trevor Field, *Maurice Barrès: a bibliography*. London, Grant & Cutler Ltd, 1982, pp. 86.
- Renán Flores Jaramillo, *Letras nuestras*. Selección de Ensayos (1978-1981), Madrid, Ediciones Cultura Hispánica, 1981, pp. 231.
- R. M. Flores, *Sancho Panza Through Three Hundred Seventy-five Years of Continuations, Imitations, and Criticism*. Newark, Delaware, Juan de la Cuesta, 1982, pp. 233.
- Rita Goldberg, *Tonos a lo divino y a lo humano*. Introducción, edición y notas de..., London, Thamesis Books, 1981, pp. 200.
- Carmen Gómez Ojea, *Cantiga de agüero*. Barcelona, Ediciones Destino, 1982, pp. 213.
- Zenaida Gutiérrez-Vega, *Fernando Ortiz en sus cartas a José M. Chacón* (1914-1936, 1956). Madrid, Fundación Universitaria Española, 1982, pp. 163.
- Id., *Estudio bibliográfico de José M<sup>a</sup> Chacón* (1913-1969). Madrid, ivi, 1982, pp. 163.
- Id., *Max Henríquez Ureña. Cartas de un maestro*. Estratto da «Cuadernos Hispanoamericanos», n. 380 (1982), pp. 46.
- Id., *Trayectoria del polígrafo cubano Sernando Ortiz*. Estratto da «Círculo - Revista de Cultura», X (1982), pp. 47-56.
- Aden W. Hayes, *Roberto Arlt: la estrategia de su ficción*. London, Thamesis Books, Ltd., 1982, pp. 80.

- Guillermo Hernández Peñalosa, *Poemas en alabanza de los defensores de Cartagena de Indias en 1741*, recogidos y publicados por Guillermo Hernández de Alba. Edición y anotaciones de... Bogotá, Instituto Caro y Cuervo, 1982, pp. 283.
- Sebastián de Horozco, *Relaciones históricas toledanas*. Introducción y transcripción de Jack Weiner. Toledo, Instituto Provincial de Investigaciones y Estudios Toledanos, 1981, pp. 237.
- Maureen Ihrle, *Skepticism in Cervantes*, London, Thamesis Books, 1?, pp. 122.
- Maria Luisa Indini - Saverio Panunzio, *Modelli e registri nelle traduzioni romanze della «Cárcel de amor»*. Estratto da «Tradurre», Università di Bari, 3<sup>a</sup> serie, I (1980), 2, pp. 85-109.
- José Olivio Jiménez, *Vicente Aleixandre - Una aventura hacia el conocimiento*. Madrid, Ediciones Júcar, 1981, pp. 238.
- Ludmila Kapschutschenko, *El laberinto en la narrativa hispanoamericana contemporánea*. London, Thamesis Books Ltd., 1982, pp. 112.
- Roger Little, *Saint-John Perse. A bibliography for students of his poetry*. London Grant & Cutler Ltd, 1982, pp. 58.
- Mariano José de Larra, *Il poveraccio parlatore e altri scritti*; introd. di Dario Puccini, scelta e trad. di Mario Puccini. Torino, U.T.E.T., 1981, pp. XIII + 251.
- Consuelo Lopez-Morillas, *The Qu'ran in Sixteenth-century Spain: Six Morisco Versions of Sura 79*, London, Thamesis Books, 1983, pp. 102.
- Francisco Lafarga, *Voltaire en España (1734-1835)*. Prólogo de Christopher Todd. Barcelona, Edicions de la Universitat, 1982, pp. 244.
- Joseph L. Laurenti, *Una sconosciuta edizione italiana dei «Sueños» di Francisco de Quevedo: Venezia*, Gasparo Coradici, 1670. Estratto da «La Bibliofilia», Firenze, LXXXIII (1981), Disp. III, pp. 231-236.
- Id., *Bibliografía de la literatura picaresca* (Suplemento) - *A Bibliography of Picaresque Literature* (Supplement), New York, AMS Press, 1981, pp. XXXI + 163.
- Libros Españoles*. Madrid, INLE 1980, pp. 1887.
- José Antonio León Rey, *Juegos infantiles del Oriente cundinamarqués*. Bogotá, Instituto Caro y Cuervo, 1982, pp. 125.
- Llibres en català* 1981. Barcelona, Gremi d'Editors de Catalunya, 1981, pp. 899.
- La pícara Justina* [Francisco López de Ubeda?]. Edición de Bruno Mario Damiani. Madrid, Ediciones José Porrúa Turanzas, S.A., 1982, pp. 498.
- Alvaro Manuel Machado, Daniel-Henri Pageaux, *Literatura portuguesa - Literatura comparada - Teoria da literatura*. Lisboa, Edições 70, 1981, pp. 136.
- Joaquim Manuel Magalhães, *Vestígios*. Coimbra, Centelha/Poesia, 1977, pp. 61.
- Howard Mancing, *The Chivalric World of «Don Quijote» - Style, Structure, and Narrative Technique*. Columbia & London, University of Missouri Press, 1982, pp. IX + 240.

- Juan Manzano Manzano, *Colón y su secreto. El predescubrimiento*. Madrid, Ed. Cultura Hispánica, 1981, pp. 779 e tav. f.t.
- Elizabeth Marinheiro, *Vozes de uma voz*. Rio de Janeiro, Tempo Brasileiro, 1982, pp. 84.
- M. P. Miazzi Chiari, G. Paglia, *Fondi Iberici a stampa nelle Biblioteche del Ducato. I. La Biblioteca Maldotti di Guastalla*, a cura di... Introduzione di G. Chiappini. Parma, Istituto di Lingue e Letterature Romanze. Sezione di Spagnolo della Facoltà di Magistero, 1982, pp. 100.
- António Coimbra Martins, *Esperanças de Abril*. - Criticas, sátiras, discursos e depoimentos. Lisboa, Perspectivas & Realidades, 1981, pp. 525.
- Id., « *Quem na estirpe seu se chama* ». Estratto da « *Arquivos do Centro Cultural Português* », XVI (Paris, 1981), pp. 283-295.
- Gaetano Massa, *Benjamin Franklin e i suoi rapporti con i XL e gli altri scienziati italiani*. Estratto dai Rendiconti della Accademia Nazionale delle Scienze detta dei XL - *Memorie di Matematica e di Scienze Fisiche e Naturali*, vol. VI (1982), fasc. 3, pp. 25-44.
- Vitor Matos e Sá, *Companhia violenta*. Poemas inéditos. Coimbra, Centelha/Poesia, 1980, pp. 239.
- Erlide Melillo Reali, *Narrare da un disegno: gli « Exercícios de imaginação » di alcuni autori brasiliani*. Estratto da « *Romanica Vulgaria* », L'Aquila, Quaderni 4/5 (1982), pp. 145-164.
- Gilberto Mendonça Teles, *Sociologia Goiana*. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira / INL 1982, pp. 153.
- José Molero, *El análisis estructural en economía: ensayos de América Latina y España*. Selección de... México, Madrid, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, e Madrid, Instituto de Cooperación Iberoamericana, 1981, pp. 388.
- Vera Moll, *Teias de aranha*. Rio de Janeiro, Antares Edições, 1981, pp. 145.
- José Raúl Mongui Sánchez, *La lengua kameintzá. Fonética - Fonología - Textos*. Prólogo de Antonio Tovar. Bogotá, Instituto Caro y Cuervo, 1981, pp. XVII + 228.
- José Joaquín Montes Giraldo, *Medicina popular en Colombia. Vegetales y otras sustancias usadas como remedios*. Bogotá, Instituto Caro y Cuervo, 1981, pp. 295.
- Fernando Namora, *O Rio triste*. Lisboa, Livraria Bertrand, 1982, pp. 372.
- Alberto Navarro, *En torno a la exposición del « Libro de Job »*. Estratto da AA. VV., *I. Fray Luis de León*. Salamanca, Academia Literaria Renacentista, Universidad, 1981, pp. 225-244.
- Id., *Comicidad del lenguaje en el teatro de Calderón*. Estratto da « *Iberoromania* », Tübingen, n. 14, Neue Folge, 1981, pp. 116-132.
- Alberto Navarro Gonzalez, *El mar en la literatura medieval castellana*. Tenerife, Universidad de la Laguna, 1962, pp. 496.

- Brian Nelson, *Emile Zola. A selective analytical bibliography*. London, Grant & Cutler, Ltd, 1982, pp. 150.
- C. A. Noronha Rodrigues Galeão, *Os Vespões de Peter Handke. Um romance literal*. São Paulo, Universidade, 1981, pp. 192.
- Natália Nunes, *Memórias da escola antiga*. Lisboa, Didáctica Editora, 1981, pp. 196.
- Maria do Carmo Gaspar de Oliveira, *Caleidoscópio*. Rio de Janeiro, Achiamé, 1983, pp. 47.
- Alexandre O'Neill, *Poesias completas 1951/1981*. Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1982, pp. 504.
- António Osório, *Décima Aurora, 1977-1981*. Lisboa, A Regra do Jogo, Edições, Lda., 1982, pp. 169.
- Alberto Paganini, *Lengua y estilo de Ricardo Güiraldes*. Montevideo, Universidad de la República, 1980, pp. 67.
- Angel Párrido, *Antología de la poesía culterana*. Madrid, Ediciones Júcar, 1980, pp. 241.
- Julio Pazos Barrera, *Levantamientos del país con textos libres*. La Habana, Casa de las Américas, 1982, pp. 91.
- Helder Moura Pereira, *Entre o deserto e a vertigem*. Coimbra, Centelha/Poesia, 1979, pp. 54.
- Benito Pérez Galdós, *Misericordia*. Introduzione di Paolo Pignata, traduzione di Camillo Berra. Torino, U.T.E.T., 1982, pp. XV + 302.
- Ginés Pérez de Hita, *Guerras civiles de Granada* (I parte). Edited by S. M. Bryant. Newark, Delaware, Juan de la Cuesta, 1982, pp. 322.
- Fernando Pessoa, *Livro do desassossego* por Bernardo Soares. Recolha e transcrição dos textos: Maria Aliete Galhoz. Prefácio e organização: Jacinto do Prado Coelho. Lisboa, Atica, 1982, 2 voll., pp. XLVII + 321 e 287.
- Marie-Hélène Piwnik, *Voyage au Portugal de quatre religieux espagnols du tiers-ordre de la pénitence* (1773). Estratto da: « *Bulletin des Etudes Portugaises et Brésiliennes* », Lisboa, Institut Français au Portugal, tt. 39-40 (1978-1979), pp. 25-84.
- José Clemente Pozenato, *Carta de Viagem*. Caxias do Sul, Universidade de Caxias do Sul, 1981, pp. 63.
- Margarete Riemschneider, *Saturnalia*, 1. Trad. di Antonia-Siglinda Rossi Bergonzini. In « *Conoscenza Religiosa* », Firenze, 1981, 4, pp. 358-396 e *Saturnalia*, 2, 1982, 1-2, pp. 191-222.
- José Eustasio Rivera, *La Vorágine*, a cura di Silvia Benso. Torino, U.T.E.T., 1982, pp. XI + 286.
- Jane Roberts, *Il Codice Hammer di Leonardo da Vinci - Le acque, la terra, l'universo*. Comune di Firenze, The Armand Hammer Foundation, con la collaborazione dell'ENI - Ente Nazionale Idrocarburi. Catalogo a cura di ... Introduzione di Carlo Pedretti. Firenze, Palazzo Vecchio, 1982, pp. 128.

- Andrée Rocha, *Uma contradição fundamental d'« Os Lusíadas »*. Estratto da « Arquivos do Centro Cultural Português », Paris, XVI (1981), pp. 119-126.
- Alfredo Rodríguez López-Vásquez, *Andrés de Claramonte Autor de « El Burlador de Sevilla »*. La Coruña, Gráficas Coruñesas, 1982, pp. 30.
- María Luisa Rodríguez de Montes, *Muestra de literatura oral en Leticia, Amazonas*. Bogotá, Instituto Caro y Cuervo, 1981, pp. 262.
- Elena M. Rojas, *Americanismos usados en Tucumán. II*. Tucumán, Universidad Nacional, 1981, pp. 369.
- Mario Germán Romero, *Epistolario de Cecilio Acosta con Miguel Antonio Caro Rufino José Cuervo y otros colombianos*. Edición, introducción y notas de.. Bogotá, Instituto Caro y Cuervo, 1981, pp. LIX + 289.
- Id., *Epistolario de Miguel Antonio Caro y otros colombianos con Joaquín Rubió y Ors y Antonio Rubió y Lluch*. Edición, presentación y notas de... Bogotá, Instituto Caro y Cuervo, 1982, pp. LXXIV + 444.
- Francisco José Romero Rojas, *Anuario bibliográfico colombiano « Rubén Pérez Ortiz » 1980*, compilado por... Bogotá, Instituto Caro y Cuervo, 1982, pp. 459.
- Alessandro Ronconi, *Da Omero a Dante. Scritti di varia filologia*. Urbino, Argalia Ed., 1981, pp. 390.
- Joana Ruas, *Corpo colonial*. Coimbra, Centelha, 1981, pp. 244.
- Luciano G. Rusich, *Un carbonaro molisano nei due mondi*. Napoli, Glauco, Samnium 1981-1982, pp. 124.
- António Salvado, *Antologia da poesia feminina portuguesa*. [Fundão], Edições JF, s.a., pp. 324.
- Id., *Tropos*. Castelo Branco, Edição do Autor, 1975, pp. 97.
- Id., *Interior à luz*. Castelo Branco, Edição do Autor, 1982, pp. 54.
- Angela Sarmento, *A Arvore*. Romance. Lisboa-Porto, Centro do Livro Brasileiro, s.d., pp. 238.
- N. D. Shergold e J. E. Varey, *Representaciones palaciegas: 11603-1699*. London Tamesis Books, 1983, pp. 276.
- María del Carmen Simón Palmer, *Bibliografía de Cataluña*. Tomo II (1766-1820), Madrid, C.S.I.C., 1982, pp. V + 407.
- Manuel Sito Alba, *La teatralità seconda e la struttura radiale nel teatro religioso spagnolo del Medioevo: la « Representación de los Reyes Magos »*. Estratto da: *Atti del V Convegno Internazionale del Centro Studi sul Teatro Medievale e rinascimentale* (22-25 maggio 1980) sul tema *Le laudi drammatiche umbre delle origini*, Viterbo, Amministrazione Provinciale, 1981, pp. 25.
- Id., *Aspectos sociolingüísticos de las estructuras de algunos títulos de obras de teatro en el siglo XVII español*. Estratto da: *Atti del XIV Congresso Internazionale di Linguistica e Filologia romanza*. S.l., Gaetano Macchiaroli Libraio Editore, 1981, pp. 147-161.
- Id., *El mimema, unidad primaria de la teatralidad*. Estratto da: *Actas del Séptimo Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*. Roma, Bulzoni, s.a., pp. 971-978.

- Ana María Snell, *Hacia el verbo: signos y transignificación en la poesía de Quevedo*. London, Tamesis Books Ltd., 1982, pp. 99.
- Enrique Sosa Rodríguez, *Los ñañigos*. La Habana, Casa de las Américas, 1982 pp. 464.
- Constantine C. Stathatos, *A Gil Vicente Bibliography (1940-1975)*. London, Grant & Cutler Ltd., 1980, pp. 132.
- Ida I. Suárez y Esther Sánchez M., *Latinoamericanistas en Europa*, 1981. Registro bio-bibliográfico. Compilado por... Amsterdam, Centro de Estudios y Documentación Latinoamericanos. 1981, pp. 263.
- Rafael Torres Quintero, *Bello en Colombia*. Estudio y selección de... Bogotá, Instituto Caro y Cuervo, 2ª ed. 1981, pp. XLVI + 260.
- Antonio Tovar, *Relatos y diálogos de los Matacos seguidos de una gramática de su lengua*. Madrid, Instituto de Cooperación Iberoamericana, 1981, pp. 256.
- Ary Nicodemos Trentin, *Barcas e Arcas*. Caxias do Sul, Universidade de Caxias do Sul, 1981, pp. 66.
- Alberto J. Vaccaro, *Tratamiento de la personalidad en el teatro de Plauto*. Buenos Aires, Instituto de Teatro de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad, 1982, pp. 33.
- Ramón del Valle-Inclán, *La lampada meravigliosa (Esercizi spirituali)*, a cura di Giovanni Allegra. Lanciano, R. Carabba Editore, 1982, pp. 151.
- Ana Lidia Vega, *Encancaranublado y otros cuentos de naufragio*. La Habana, Casa de las Américas, 1982, pp. 82.
- Lope de Vega, *La madre Teresa de Jesus*. Introduzione, edizione e commento a cura di Elisa Aragone Terni. Messina-Firenze, Casa Editrice D'Anna, 1981 pp. 180.
- Fernando de la Vega, *Evolución de la lírica en Colombia en el siglo XIX*. Edición, preámbulo y notas de Guillermo Hernández Peñalosa. Prólogo de Nicolás del Castillo Mathieu. Bogotá, Instituto Caro y Cuervo, 1981, pp. XXXI + 172.
- J. J. Cesário Verde, *Poesie*. Saggio introduttivo, traduzione e note di Piero Cecucci. Perugia, Umbria Editrice, 1982, pp. LI + 204.
- Henk de Vries, *Simbolo y estructura en la obra del Cartujano*. Utrecht, Universidad, 1981, pp. 56.
- Pier Luigi Zampetti, *Il manifesto della partecipazione*. Roma, Dino Editori, 1982, pp. 54.

## PUBBLICAZIONI PERIODICHE RICEVUTE IN CAMBIO O IN DONO

- « Acta Linguistica Academiae Scientiarum Hungaricae ». Budapest, XXVIII (1978), n. 3-4; XXIX (1979), nn. 1-2, 3-4.
- « Acta Litteraria Academiae Scientiarum Hungaricae ». Budapest, XXII (1980), n. 3-4; XXIII (1981), nn. 1-2, 3-4.
- « Aevum ». Milano, Università Cattolica del Sacro Cuore, LV (1981), n. 3; LVI (1982), nn. 1 e 2.
- « Alfa ». Universidade Estadual Paulista, XXIV (1980); XXV (1981).
- « Analele Universitatii Bucuresti-Istorie ». XXXI (1982).
- « Anales de la Universidad de La Laguna-Facultad de Derecho ». VIII (1970-71).
- « Anales de la Universidad de Murcia - Facultad de Filosofia y Letras ». XXXIX (1980-81).
- « Anuario de Letras ». Universidad Nacional Autónoma de México, Facultad de Filosofia y Letras, XIX (1981); XX (1982).
- « Annali della Fondazione L. Einaudi ». Torino, XIV (1980); XV (1981).
- « Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa ». XI (1981), nn. 3 e 4; XII (1981), n. 1.
- « Annali ». Università di Napoli, Facoltà di Lettere e Filosofia, XXIII (1980-81).
- « Anuario de Estudios Filológicos ». Cáceres, Universidad de Extremadura, IV (1981).
- « Archivum ». Universidad de Oviedo, Facultad de Filosofia y Letras, XXVII-XXVIII (1977-78); XXIX-XXX (1979-80).
- « Boletim de Bibliografia Portuguesa ». Lisboa, Biblioteca Nacional, XLVI (1980), nn. 7 e 8.
- « Boletim de Filologia ». Universidade de Lisboa, Centro de Linguística, XXVI (1980-81).
- « Boletín de la Academia Nacional de la Historia ». Caracas, LXIV (1981), nn. 255-256; LXV (1982), nn. 257-259.
- « Boletín de la Biblioteca de Menéndez Pelayo ». Santander, LVIII (1982).
- « Boletín del Instituto del Teatro ». Buenos Aires, II (1982).
- « Boletín de la Real Academia de Córdoba-Ciencias, Bellas Letras y Nobles Artes ». XLIX (1979); L (1980); LI (1981); LII (1982).
- « Boletín Informativo 1981 ». Madrid, C.S.I.C., Instituto Miguel de Cervantes de Filología Hispánica.

- « Bulletin Hispanique ». Bordeaux, Faculté des Lettres, LXXXIII (1981), nn. 1-2, 3-4; LXXXIV (1982), n. 1-2.
- « Bulletin of Hispanic Studies ». Liverpool University Press, LIX (1982), nn. 1-4; LX (1983), n. 1.
- « Cadernos de Literatura ». Universidade de Coimbra, Instituto Nacional de Investigação Científica, nn. 6-7 (1980); nn. 9-11 (1981); n. 12 (1982).
- « Cahiers d'Etudes Romanes ». Université de Provence, Aix-Marseille, VI (1980); VII (1982).
- « Cahiers du monde hispanique et luso-brésilien (Caravelle) ». Université de Toulouse-Le Mirail, nn. 38-39 (1982).
- « Casa de las Américas ». La Habana, Ministerio de Cultura, XXII (1982), n. 130.
- « Cercetari de Linguistica ». Ed. Academiei Republicii Socialiste România, XXV (1980), n. 2; XXVI (1981), n. 2; XXVII (1982), n. 1.
- « Cervantes », Bulletin of the Cervantes Society of America, I (1981), 1 e 2.
- « Ciência e Filosofia ». Universidade de S. Paulo, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, I (1979).
- « Colóquio-Letras ». Lisboa, Fundação Gulbenkian, nn. 65-70 (1981).
- « Comparative Literature ». Eugene, University of Oregon, XXXIII (1981), n. 4; XXXIV (1982), nn. 1-3.
- « Conoscenza Religiosa », Firenze, 1981, 4.
- « Enfoque-Ciências de Linguagem ». Rio de Janeiro, Academia Brasileira de Filologia, I (1981).
- « Etudes Portugaises et Brésiliennes ». Rennes, Université de Haute Bretagne, XVII (1982).
- « FMR », Milano, nn. 1-9 (1982).
- « Forum for Modern Language Studies ». University of St. Andrews, XVII (1981), n. 4; XVIII (1982), nn. 1-4.
- « Grial ». Vigo, nn. 76-78 (1982).
- « Hispanic Journal ». Indiana, University of Pennsylvania, I 1 (1979); I 2 (1980); II 1 (1980); II 2 (1981); III 1 (1981); III 2 (1982); IV (1982).
- « Ibero-Americana Pragensia ». Praga, Universidade Carolina, XII (1978).
- « Ibero-Romania ». Tübingen, XIV (1981); XV-XVI (1982).
- « Il Lettore di provincia ». Ravenna, XIII (1982, marzo), n. 48.
- « Incipit ». Buenos Aires, Seminario de Edición y Crítica Textual, I (1981).
- « Índice Histórico Español ». Universidad de Barcelona, XXII (1976); XXIII (1977); XXIV (1978).
- « Italian Quarterly ». Rutgers University, New Brunswick, N.J., XXII (1981).
- « Latino América ». Universidad Nacional Autónoma de México, XIV (1981).
- « Latin-American Theatre Review ». Lawrence, University of Kansas, XV, n. 1 (1981); n. 2 (1982).
- « Leba », n. 1-3 (1978-1980), Lisboa, Junta de Investigações Científicas do Ultramar

- « Les Lettres Romanes ». Université Catholique de Louvain, XXXIV (1980), n. 4.
- « Letras de Deusto ». Universidad de Deusto, Facultad de Filosofía y Letras, nn. 23-24 (1982).
- « Letras de hoje ». Porto Alegre, Pontificia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, Centro de Estudos de Língua Portuguesa, nn. 1-46 (1967-1981).
- « Limba Româna ». Ed. Academiei Republicii Socialiste România, Buresti XXIX (1980), n. 6; XXX (1981), nn. 1-6; XXXI (1982), nn. 2-5.
- « Língua e Literatura ». Universidade de S. Paulo, Departamentos de Letras VIII (1979).
- « Lingüística y Literatura ». Universidad de Antioquia, III (1981), n. 4.
- « Manuscripta ». Saint Louis University Library, XXV (1981), n. 3; XXVI (1982) nn. 1-2.
- « Mélanges de la Casa de Velázquez ». Paris, XVII (1981).
- « Montalbán ». Caracas, Universidad Católica Andrés Bello, XI (1981).
- « Neuphilologische Mitteilungen ». Helsinki, LXXXII (1981), n. 4; LXXXIII (1982), nn. 1-3.
- « Nuestra América ». Universidad Nacional Autónoma de México, Año I (1980), Nn. 1-3.
- « Nueva Revista del Pacífico ». Academia Superior de Ciencias Pedagógicas de Valparaíso, XIX-XX (1981).
- « Nyelv-Es Irodalomtudományi Közlemények ». Akadémianak Kiadója, XXV (1981), nn. 1-2; XXVI (1982), n. 1-2.
- « Poetica ». Amsterdam, XIII (1981); XIV (1982).
- « Prospettive Libri ». Roma, nn. 17-20 (1982).
- « Quaderni ibero-americi ». Torino, 53-54 (1979-1980).
- « Quaderni d'Italianistica ». Toronto, Société Canadienne pour les Etudes Italiennes, VII (1981), n. 2.
- « Quaderni di lingue e letterature ». Università degli Studi di Verona, Istituto di Lingue e Letterature Straniere, VI (1981); VII (1982).
- « Quaderni di lingue e letterature straniere ». Università di Palermo, Facoltà di Magistero, III-IV (1978-79).
- « Quaderni di Romanica Vulgaria ». L'Aquila, n. 4/5 (1982).
- « Rassegna Iberistica ». Università di Venezia, Facoltà di Lingue e Letterature Straniere, nn. 11-12 (1981), n. 13 (1982).
- « Reseña de literatura, arte e espectáculos ». Madrid, nn. 136-140 (1982).
- « Revista Camoniana ». Universidade de S. Paulo, III (1980).
- « Revista de Letras ». Universidade Estadual Paulista, XX (1980); XXI (1981)
- « Revista do Instituto de Estudos Brasileiros ». Universidade de S. Paulo, XXIII (1981).

- « Revista Iberoamericana ». University of Pittsburgh, Centro Internacional de Literatura Iberoamericana n. 116-117 (1981); nn. 118-121 (1982); n. 122 (1983).
- « Revista Hispánica Moderna ». New York, Columbia University, XL (1978-79)
- « Revue Romane ». Université de Copenhague, XIV (1979), n. 2; XVII (1982), n. 1.
- « Revue Roumaine de Linguistique ». Bucaresti, Edit. Academiei Republicii Socialiste România, XXVI (1981); XXVII (1982).
- « Revista Universitaria de Letras ». Universidad Nacional de Mar del Plata, I (1979), n. 2; II (1980), nn. 1-2.
- « Rinascimento ». Firenze, Istituto Nazionale di Studi sul Rinascimento, XXI (1982).
- « San Marcos ». Lima, Universidad Nacional Mayor de San Marcos, XIX (1978)
- « Sin Nombre ». San Juan, Puerto Rico, X (1980), n. 4; XII (1981), n. 2.
- « Studi di Letteratura Ispano-americana ». Università di Venezia, XII (1982)
- « Thesaurus ». Bogotá, Instituto Caro y Cuervo, XXXVI (1981), nn. 1-3; XXXVII (1982), n. 1.
- « Trayecto », Utrecht, Universidad Estatal, n. 3 (1980), n. 5 (1981).
- « Universitas Humanistica ». Bogotá, Pontificia Universidad Javeriana, Facultad de Filosofía y Letras, XIII (1980); XIV-XVI (1981).
- « Verba ». Universidad de Santiago de Compostela, VIII (1981).
- « Zona Franca ». Caracas, n. 26 (1981); nn. 27-31 (1982).

INDICI DEI PRIMI VENTICINQUE VOLUMI (1959-1983)  
DEGLI « ANNALI - SEZIONE ROMANZA »  
DELL'ISTITUTO UNIVERSITARIO ORIENTALE DI NAPOLI

---

VOLUME I (1959)

FASCICOLO 1

Saggi e articoli:

pag.

M. García Blanco, <i>Benedetto Croce y Miguel de Unamuno (Historia de una amistad)</i> . . . . .	1
E. von Jan, <i>Die regionalistische Literatur im gegenwärtigen Frankreich</i> . .	31
Y. Le Hir, <i>Directions stylistiques dans l'« Agneau » de François Mauriac</i> . .	43
J. do Prado Coelho, <i>Situação de Fialho na literatura portuguesa</i> . . . . .	49
G. C. Rossi, <i>Il Petrarca e l'Umanesimo italiano nell'opera di Frei Heitor Pinto</i> . . . . .	65

Contributi e rassegne:

J. G. Fucilla, <i>Imitazioni e traduzioni spagnuole di poesie italiane alla fine del Seicento</i> . . . . .	97
R. Ricard, <i>Calamités et évènements notables au Portugal entre 1569 et 1628 d'après une publication récente</i> . . . . .	107

Recensioni:

Dámaso Alonso, <i>De los siglos oscuros al de oro</i> (L. Stegagno Picchio) . . .	113
Ramón Menéndez Pidal, <i>Poesía juglaresca y juglares</i> (G. Tavani) . . . . .	116
Barbosa Lima Sobrinho, <i>A Língua Portuguesa e a Unidade do Brasil</i> (L. Stegagno Picchio) . . . . .	118
Serafim da Silva Neto, <i>História da língua portuguesa</i> (G. Tavani) . . . . .	122

FASCICOLO 2

Saggi e articoli:

S. Battaglia, <i>Gli scritti danteschi di G. Pascoli</i> . . . . .	1
L. Stegagno Picchio, <i>Diavolo e inferno nel teatro di Gil Vicente</i> . . . . .	31
G. Tavani, <i>Appunti sul giudeo-portoghese di Livorno</i> . . . . .	61

	pag.
<i>Contributi e rassegne:</i>	
Y. Le Hir, <i>Lettres inédites de Lamennais a madame yeméniz</i> . . . . .	101
G. C. Rossi, <i>Ancora del petrarchismo iberico</i> . . . . .	173
G. C. Rossi, <i>Un canzoniere portoghese sconosciuto del Cinquecento</i> . . . . .	181

*Recensioni:*

Mário de Andrade, <i>Antologia da poesia negra de expressão portuguesa</i> (Zdenek Hampejs) . . . . .	191
Albin Eduard Beau, <i>D. Carolina Michaelis de Vasconcelos</i> (Zdenek Hampejs) . . . . .	193
<i>Libri ed estratti ricevuti</i> . . . . .	195
<i>Pubblicazioni periodiche ricevute</i> . . . . .	199

## VOLUME II (1960)

## FASCICOLO 1

	pag.
<i>Saggi e articoli:</i>	
Claude-Henri Frèches, <i>Le « Port-Royal » de Montherlant</i> . . . . .	1
E. Glaser, <i>Tirso de Molina's « La mujer que manda en casa »</i> . . . . .	25
A. Nascentes, <i>Lheismo no português do Brasil</i> . . . . .	43
B. Reynolds, <i>Dante's Tale of Ulysses</i> . . . . .	49
G. C. Rossi, <i>Andrés Bello traduttore di poesia italiana</i> . . . . .	67
W. T. Starr, <i>Edgar Quinet and Goethe</i> . . . . .	91

*Recensioni:*

Maria de Lourdes Belchior Pontes, <i>Itinerário Poético de Rodrigues Lobo</i> (Jacinto do Prado Coelho) . . . . .	97
José Leite de Vasconcellos, <i>Lições de filologia portuguesa</i> (Eriilde Reali) . . . . .	102

*Varia:*

Luciana Stegagno Picchio, <i>Il « IV Colóquio Internacional de Estudos Luso-Brasileiros »</i> . . . . .	105
<i>Libri ed estratti ricevuti</i> . . . . .	109
<i>Pubblicazioni periodiche ricevute</i> . . . . .	113

## FASCICOLO 2

*Saggi e articoli:*

Henrique Houwens Post, <i>Machado de Assis et le Mythe de Sisyphe</i> . . . . .	1
---------------------------------------------------------------------------------	---

	pag.
Friedrich Schürr, <i>Miguel de Unamuno, romancier et dramaturge existentialiste</i> . . . . .	17
Luciana Stegagno Picchio, « <i>Arremedilho</i> » . . . . .	31
Giuseppe Tavani, <i>Spunti narrativi e drammatici nel Canzoniere di Joam Nunes Camunês</i> . . . . .	47

*Contributi e rassegne:*

Israel Salvator Révah, <i>J. Cointa, sieur des Boulez exécuté par l'Inquisition de Goa en 1572</i> . . . . .	71
Israel Salvator Révah, <i>Un document sur l'application de l'Index de Paul IV: l'instruction de Février 1555</i> . . . . .	77

*Recensioni:*

Afonso X, o Sábio, <i>Cantigas de Santa Maria</i> editadas por Walter Mettmann (Luciana Stegagno Picchio) . . . . .	83
Serafim da Silva Neto, <i>A língua portuguesa no Brasil</i> (Luciana Stegagno Picchio) . . . . .	85
João de Barros, <i>Diálogo em louvor da nossa linguagem</i> . Lettura critica dell'edizione del 1540 con un'introduzione su <i>La questione della lingua in Portogallo</i> , a cura di Luciana Stegagno Picchio (Giuseppe Tavani) . . . . .	91
<i>Libri ed estratti ricevuti</i> . . . . .	97
<i>Pubblicazioni periodiche ricevute</i> . . . . .	107

## VOLUME III (1961)

FASCICOLO 1 (contiene gli Atti del primo convegno italiano di studi filologici e storici portoghesi e brasiliani: Pisa, 9-10 dicembre 1960)

	pag.
Giuseppe Caraci, <i>L'Italia e il Principe Enrico</i> . . . . .	5
Manuel Pereira de Carvalho, <i>Pacheco e o Dr. Câmara</i> . . . . .	29
Claude-Henri Frèches, <i>Le théâtre du P. Anchieta</i> . . . . .	47
Ruggero Jacobbi, <i>La letteratura drammatica in Brasile</i> . . . . .	71
Alessandro Martinengo, <i>Il genovese Carlo Antonio Paggi e la « Lusíada italiana »</i> . . . . .	79
Murilo Mendes, <i>Conflito de culturas em três poetas brasileiros</i> . . . . .	101



	pag.
Giovan Battista Pellegrini, <i>Sulla nasalizzazione del portoghese e sui parallelismi romanzi e extraromanzi</i> . . . . .	115
Silvio Pellegrini, <i>Pero da Ponte e il provenzalismo di Alfonso X</i> . . . . .	127
Giuseppe Carlo Rossi, <i>I lirici portoghesi del Cinquecento all'esame di un settecentista</i> . . . . .	139
Giuseppe E. Sansone, <i>Il canzoniere amoroso di Joan Garcia de Guilhade</i>	165
Luciana Stegagno Picchio, <i>Il Pater Noster dell'« Auto do Velho da Horta »</i>	191
Giuseppe Tavani, <i>Motivi della canzone d'alba in una cantiga di Nuno Fernandes Torneol</i> . . . . .	199

## FASCICOLO 2

## Saggi e articoli:

Nino Accaputo, <i>Gérard de Nerval a Napoli</i> . . . . .	207
Jacinto do Prado Coelho, <i>La mise-en-relief stylistique de quelques possibilités syntaxiques du portugais</i> . . . . .	247

## Contributi e rassegne:

Antenor Nascentes, <i>Guanabarensis?</i> . . . . .	267
Giuseppe Carlo Rossi, <i>La « Gazeta Literaria » del Padre Francisco Bernardo de Lima, Porto, 1761-1762, Parte I</i> . . . . .	269

## Recensioni:

Joseph G. Fucilla, <i>Estudios sobre el petrarquismo en España</i> (Alessandro Martinengo) . . . . .	309
Dante Alighieri, <i>Paradiso</i> , trad. inglese a cura di Dorothy L. Sayers e Barbara Reynolds (Massimo Puccini) . . . . .	314
<i>Libri ed estratti ricevuti</i> . . . . .	317
<i>Pubblicazioni periodiche ricevute</i> . . . . .	327

## VOLUME IV (1962)

## FASCICOLO 1 (dedicato alla Spagna e all'America Spagnola)

## Saggi e articoli:

	pag.
Félix Fernández Murga, <i>El Conde de Lemos, Virrey-mecenas de Nápoles</i>	5

	pag.
Edward Glaser, <i>Lope de Vega's: « La creación del mundo y primera culpa del hombre »</i> . . . . .	29
Alessandro Martinengo, <i>La cultura letteraria di Juan Rodríguez Freyle. Saggio sulle fonti di una cronaca bogotana del Seicento</i> . . . . .	57
Arnold G. Reichenberger, <i>Competitive Imagery in Spanish Poetry</i> . . . . .	83
Robert Ricard, <i>Les vestiges de la prédication contemporaine dans le « Quijote »</i> . . . . .	99

## Contributi e rassegne:

Giuseppe Carlo Rossi, <i>La « Gazeta Literaria » del Padre Francisco Bernardo de Lima, Porto, 1761-1762, Parte II (inizio)</i> . . . . .	113
------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	-----

## Recensioni:

J. Richard Andrews, <i>Juan del Encina. Prometheus in Search of Prestige</i> (Luciana Stegagno Picchio) . . . . .	135
Ignacio B. Anzoátegui, <i>Manuel Gálvez</i> (Juan Antonio Barrera) . . . . .	139
Carmelo Samonà, <i>Profilo di storia della letteratura spagnola</i> (Giuseppe Tavani) . . . . .	141

## FASCICOLO 2

## Saggi e articoli:

Beatrice Corrigan, <i>Congreve's « Mourning Bride » and Coltellini's « Almeria »</i>	145
Erlide Reali, <i>Il canzoniere di Pedro Eanes Solaz</i> . . . . .	167
Giuseppe Tavani, <i>I versi provenzali attribuiti ad Ayra Nunez</i> . . . . .	197

## Contributi e rassegne:

Luciana Cocito, <i>Ancora sulla « Gaité de la tor »</i> . . . . .	207
Joseph G. Fucilla, <i>Un tema tansilliano nella lirica del Camões</i> . . . . .	213
Robert Ricard, <i>Les affaires d'Afrique et la date de la « Práctica de oito figuras »</i> . . . . .	217
Giuseppe Carlo Rossi, <i>La « Gazeta Literaria » del Padre Francisco Bernardo de Lima, Porto 1761-1762, Parte II (continuazione e fine)</i> . . . . .	221

## Recensioni:

<i>Actas</i> , voll. I e II, del « III Colóquio Internacional de Estudos Luso-Brasileiros » (Erlide Reali) . . . . .	261
----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	-----

	pag.
<i>Libri ed estratti ricevuti</i> . . . . .	265
<i>Pubblicazioni periodiche ricevute</i> . . . . .	271

## VOLUME V (1963)

## FASCICOLO 1

*Saggi e articoli:*

Panos Paul Morphos, <i>The Pictorialism of Lemaire de Belges in « Le Temple d'Honneur et de Vertus »</i> . . . . .	5
Luciana Stegagno Picchio, <i>Il « Pranto de Maria Parda » di Gil Vicente. Introduzione, edizione e commento</i> . . . . .	35

*Contributi e rassegne:*

Nemesio González Caminero, <i>El Ortega póstumo</i> . . . . .	127
Robert Ricard, <i>Trois mots du vocabulaire de Galdós: « cebolla », « araña » et « barbero »</i> . . . . .	173

*Recensioni:*

C. Cunha, <i>Estudos de poética trovadoresca</i> (Giuseppe Tavani) . . . . .	177
------------------------------------------------------------------------------	-----

## FASCICOLO 2

*Saggi e articoli:*

I. Bar-Lewaw, <i>Traces of the Nahuatl Language in Mexican Castilian</i> . . . . .	183
Cecil H. Clough, <i>Yet again Machiavelli's « Prince »</i> . . . . .	201
Erlide Reali, <i>La prima « Grammatica » italo-portoghese</i> . . . . .	227

*Contributi e rassegne:*

Teresa Cirillo, <i>Notizia bibliografica su Don Alvaro de Luna</i> . . . . .	277
Giovan Battista Pellegrini, <i>Zerbino « Stoino » (Nota etimologica)</i> . . . . .	293
Jules Horrent, <i>Cavilaciones bibliograficas sobre las primeras ediciones de la « Celestina »</i> . . . . .	301
<i>Libri ed estratti ricevuti</i> . . . . .	311
<i>Pubblicazioni periodiche ricevute</i> . . . . .	324

## VOLUME VI (1964)

## FASCICOLO 1

*Saggi e articoli:*

	pag.
I. Bar-Lewaw, <i>Las novelas históricas de Arturo Uslar Pietri</i> . . . . .	5
Julio García Morejón, <i>Miguel De Unamuno y Manuel Laranjeira</i> . . . . .	21
Giovanni Pischedda, <i>Lingua e stile dei rimatori civili del '200: I Pisani</i> . . . . .	43

*Contributi e rassegne:*

Giuseppe Carlo Rossi, <i>Metastasio, Goldoni, Alfieri e i Gesuiti spagnoli in Italia</i> . . . . .	71
----------------------------------------------------------------------------------------------------	----

*Recensioni:*

Jorge Manrique, <i>Poesie</i> (Giovanni Meo Zilio) . . . . .	117
Maria Manuela Moreno de Oliveira, <i>Processos de intensificação no português contemporâneo</i> (Erlide Reali) . . . . .	119
Isabel Vilares Cepeda, <i>A linguagem da « Imitação de Cristo »</i> (Erlide Reali) . . . . .	123
Indici dei primi cinque volumi (1959-1963) degli « Annali - Sezione Romanza » . . . . .	127

## FASCICOLO 2

*Saggi e articoli:*

Manuel García Blanco, <i>Unamuno y Papini</i> . . . . .	133
Claudia Liver, <i>Theater auf dem Theater in der italienischen Literatur, besonders bei Goldoni und Pirandello</i> . . . . .	163
Erlide Reali, <i>Le « cantigas » di Juyão Bolseyro</i> . . . . .	237

*Recensioni:*

Eduard von Jan, <i>Französische Literaturgeschichte</i> (Enzo Giudici) . . . . .	337
Giovanni Macchia, <i>Il Paradiso della ragione</i> (Nivea Melani) . . . . .	343
<i>Libri ed estratti ricevuti</i> . . . . .	347
<i>Pubblicazioni periodiche ricevute in cambio o in dono</i> . . . . .	361

## VOLUME VII (1965)

## FASCICOLO 1

	pag.
<i>Saggi e articoli:</i>	
Félix Fernández Murga, <i>Pompeya en la literatura española</i> . . . . .	5
Giovanni Pontiero, <i>Brazilian Modernismo</i> . . . . .	53
<i>Contributi e rassegne:</i>	
Luciana Cocito, <i>Noterella sulla «Quaedam Profetia»</i> . . . . .	75
Anna Maria Gallina, <i>La traiettoria drammatica di Espronceda: dal neo-classicismo al romanticismo</i> . . . . .	79
<i>Recensioni:</i>	
A. Balaci, N. Façon, G. Petronio, <i>Piccolo vocabolario romeno-italiano e italiano-romeno dell'uso moderno</i> (Pasquale Buonincontro) . . . . .	101
François Gribal, <i>Bernard Lamy. Étude biographique et bibliographique</i> (Marcel Françon) . . . . .	105
Ramón Menéndez Pidal, <i>El Padre Las Casas, su doble personalidad</i> (Giuseppe De Gennaro) . . . . .	110
Giuseppe E. Sansone, <i>Studi di filologia catalana</i> (Félix Fernández Murga)	113
Pilar Vázquez Cuesta y María Albertina Mendes de Luz, <i>Gramática portuguesa</i> (Erilde Reali) . . . . .	115
FASCICOLO 2	
<i>Saggi e articoli:</i>	
Willy Bal, <i>Portugais pombeiro 'Commerçant ambulant du «sertão»'</i> . . . . .	123
Joseph G. Fucilla, <i>A Group of Spielberg-Prison Poems by Silvio Pellico</i> . . . . .	163
Herman Iventosch, <i>Garcilaso's sonnet «Oh dulces Prendas»: A Composite of Classical and Medieval Models</i> . . . . .	203
<i>Contributi e rassegne:</i>	
Giuseppe Di Stefano, <i>Una nota su moralismo e didattica nel Libro de la Caza di Pero López de Ayala</i> . . . . .	229
Erilde Reali, <i>«Leonoreta / fin roseta» nel problema dell'«Amadis de Gaula»</i>	237
Fernando Wagner, <i>Perfil del teatro mexicano moderno</i> . . . . .	255
<i>Recensioni:</i>	
«Filologia» ( <i>Homenaje a María Rosa Lida de Malkiel</i> ) (Teresa Cirillo) . . . . .	261

	pag.
<i>Libri ed estratti ricevuti</i> . . . . .	265
<i>Pubblicazioni periodiche ricevute in cambio o in dono</i> . . . . .	285

## VOLUME VIII (1966)

FASCICOLO 1 (contiene gli Atti del secondo convegno italiano di studi filologici e storici portoghesi e brasiliani: Napoli, Istituto Universitario Orientale, 20-21 marzo 1965)

	pag.
<i>Saggi e articoli:</i>	
Giovanna Aita, <i>Il portoghese del Brasile con speciale riguardo al «carioca» e al «paulista»</i> (Schema della comunicazione) . . . . .	5
Míquel Batllori S. I., <i>Alcuni aspetti dell'Umanesimo nella Penisola Iberica: Catalogna - Castiglia - Portogallo</i> (Schema della comunicazione) . . . . .	7
Valeria Bertolucci, <i>Le postille metriche di Angelo Colocci ai canzonieri portoghesi</i> . . . . .	13
Maria Helena Frascione de Almeida Esteves, <i>Dois poemas elegiacos do século XVIII: «Noites Josefinas», de L. R. Soyé, e «Notti Clementine», de A. Bertola</i> . . . . .	31
Claude-Henri Frèches, <i>Frei Francisco de St. Agostinho de Macedo à la cour de France et la représentation d'«Orfeo»</i> (1647) . . . . .	43
Federico G. Peirone, <i>Sac. della Consolata, Il poeta arabo-lusitano Al-Bataliawski e la teoria della «saudade»</i> . . . . .	59
Erilde Reali, <i>Il «meio Albuquerque» di Almeida Garrett</i> . . . . .	71
Giuseppe Carlo Rossi, <i>Un erudito portoghese a Madrid alla fine del Settecento</i> . . . . .	83
Renato de Sá, <i>A língua portuguesa antes e depois das Reformas Pombalinas em Goa</i> . . . . .	105
Jole Scudieri Ruggieri, <i>A proposito della «cantiga» CV 209 = C 607</i> . . . . .	117
Paul Teyssier, <i>La prononciation des voyelles portugaises au XVIe siècle d'après le système orthographique de João de Barros</i> . . . . .	127
Albero Várvaro, <i>Lo scambio di «coplas» fra Juan de Mena e l'infante D. Pedro</i> . . . . .	199
FASCICOLO 2	
<i>Saggi e articoli:</i>	
Georg Rabuse, <i>I corpi celesti, centri di ordinamento dell'immaginazione poetica di Dante</i> . . . . .	215

<i>Contributi e rassegne:</i>	<i>pag.</i>
William Myron Davis, <i>Uma crítica de « Camunhengue » de Valdomiro Silveira</i>	245
Marcel Françon, « Thélème » . . . . .	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 Ayraz 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 I

<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 I

<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 Caeiro: 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 &amp; 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 Drevetière 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> (Osvaldo 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	
<i>Saggi e articoli:</i>	
Silvio Pellegrini, <i>Il canzoniere di D. Lopo Liáns</i> . . . . .	155
Jack Weiner, <i>The Introduction of Spain's Golden Age Theater into Russia (1672-1800)</i> . . . . .	139
<i>Contributi e rassegne:</i>	
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, «Lazarillo de Tormes»: Present state of scholarship	5
Claude-Henri Frèches, Renaissance et italianisme en la «Conceição Velha» de Lisbonne	21
<i>Contributi e rassegne:</i>	
Alphonse Bouvet, Rhétorique, grammaire et poésie (notes sur le sonnet «Le vierge, le vivace...» et «Don du Poème» de Mallarmé)	35
Raffaella Longobardi, Fernando Pessoa: ancora sugli eteronimi	43
Alberto Porqueras-Mayo e Joseph L. Laurenti, Notas para una bibliografía crítica del prólogo en la literatura española	91
<i>Recensioni:</i>	
Erasmus, Declaratio de pueris statim ac liberaliter instituendis. Etude critique, traduction et commentaire par Jean-Claude Margolin (Marcel Françon)	103
Cronaca bibliografica	107
Necrologi	125

## FASCICOLO 2

<i>Saggi e articoli:</i>	
Erilde Melillo Reali, Garrett e i miti del sebastianismo	127
Erich von Richthofen, Dante «apollinian»	147
<i>Contributi e rassegne:</i>	
Alfredo Bonadeo, Appunti sul concetto di conquista e di ambizione nel Machiavelli e sull'antimachiavellismo	245
Teresa Di Scanno, Les contes de fées de Mademoiselle Bernard ou la vérité psychologique	261
Alan Soons, Characteristics of the late mediaeval facetia in «La Tia Fingida»	275
Libri ed estratti ricevuti	281
Pubblicazioni periodiche ricevute in cambio o in dono	295

## VOLUME XIII (1971)

## FASCICOLO 1

<i>Saggi e articoli:</i>	<i>pag.</i>
Richard F. Glenn, The Impact of the Spanish Pastoral Romance on Lope de Vega's Dramatic Art	5
Susan Janet McMullan, The World Picture in Medieval Spanish Literature	27
Zenaida Gutiérrez-Vega, Visión crítica de «La Vorágine» de Rivera	107
Winston A. Reynolds, Capítulos del «Carlo Famoso» de Zapata que se le olvidaron a Medina, tocantes al descubrimiento y conquista del nuevo mundo	117
<i>Contributi e rassegne:</i>	
José Adriano de Carvalho, Notas sobre un tema de Séneca en el Epistolario de Juan de Avila	129
Keith Whinnom, Lucrezia Borgia and a lost Edition of Diego de San Pedro's «Arnalte y Lucenda»	143
<i>Recensioni:</i>	
Victor de Sá, A crise do liberalismo e as primeiras manifestações das ideias socialistas em Portugal (1820-1852) — Joel Serrão, Antologia do pensamento político português 1 Liberalismo, Socialismo, Republicanesimo — António José Saraiva, Maio e a crise da civilização burguesa (Erilde Melillo Reali)	153

## FASCICOLO 2

<i>Saggi e articoli:</i>	
Marcel Françon, De la renaissance littéraire aux IVe et Ve siècles à la Renaissance	157
Erilde Melillo Reali, Jorge Amado nella 'Tenda' della verità	175
Giuseppe E. Sansone, Nota ai preamboli poetici di V. Foix	199
William T. Starr, Romain Rolland and Schiller	209
<i>Contributi e rassegne:</i>	
Maria Luisa Cusati, Note lessicali: terminologia mercantile nella 'Peregrinação' di Fernão Mendes Pinto	227
Nicola Di Landa, Una testimonianza inedita del teatro di Alves Redol	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
Cronaca bibliografica . . . . .	359
Varia . . . . .	375
Libri ed estratti ricevuti . . . . .	377
Pubblicazioni periodiche ricevute in cambio o in dono . . . . .	395

## VOLUME XIV (1972)

## FASCICOLO 1

Saggi e articoli:		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
Contributi e rassegne:		
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
Recensioni:		
A. Machado Pires, <i>D. Sebastião e o Encoberto</i> (Erilde Melillo Reali) . . . . .		169
Cronaca bibliografica (a cura di Claudio Bagnati, Teresa Cirillo, Giuseppe De Gennaro, Gerardo Grossi, Filomena Liberatori, Giuseppe Carlo Rossi) . . . . .		175

## FASCICOLO 2

Saggi e articoli:		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
Contributi e rassegne:		
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
Cronaca bibliografica (a cura di Claudio Bagnati, Gerardo Grossi, Filomena Liberatori, Erilde Melillo Reali) . . . . .		383
Congressi . . . . .		391
Libri ed estratti ricevuti . . . . .		393
Pubblicazioni periodiche ricevute in cambio o in dono . . . . .		411

## VOLUME XV (1973)

## FASCICOLO 1

Saggi e articoli:		pag.
Franz Rauhut, <i>Pirandello's letzte Einsichten</i> . . . . .		5
Patrizio Rossi, <i>Verga e l'Italia nella corrispondenza di D. H. Lawrence</i> . . . . .		25
Justin Vitiello, <i>Lope de Vega's «Rimas humanas y divinas del licenciado Tomé de Burguillos»</i> . . . . .		45
Contributi e rassegne:		
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
Recensioni:		
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. Ricipito, <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 rusas 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 (G. C. Rossi)</i> . . . . .	159
L. Ionescu-Ruxândoiu, <i>Probleme de dialectologie româna (G. Carageani)</i> . . . . .	162
<i>In memoriam Carles Riba (1959-1969) (G. E. Sansone)</i> . . . . .	168
<i>Cronaca bibliografica (a cura di C. Bagnati, A. Pagliaro, G. C. Rossi)</i> . . . . .	175
 FASCICOLO 2	
<i>Saggi e articoli:</i>	
A. De Stefani, « <i>Orpheu</i> »: <i>eclissi di un Movimento</i> . . . . .	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 aromeni 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 Estação e dei « Carmina » del Codice Vallicelliano B 106</i> . . . . .	293
D. Maestri, <i>I « Dialoghi della vita civile » negli « Ecatommiti » di G. B. Giraldo 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

	pag.
<i>Recensioni:</i>	
B. M. Damiani, <i>Francisco Delicado (E. M. Gerli)</i> . . . . .	419
J. L. Laurenti, <i>Bibliografía de la Literatura Picaresca: desde sus Orígenes hasta el Presente (G. Grossi)</i> . . . . .	423
<i>Cronaca bibliografica (a cura di C. De Caprio, E. Giammattei, R. Duarte Ralha Longobardi, G. C. Rossi)</i> . . . . .	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 Arnéz</i> »: <i>due ideologie a confronto</i> . . . . .	137
A. Soons, <i>The Fiction of a Time of Dearth: « Historia de Historias »</i> . . . . .	145
<i>Cronaca bibliografica (a cura di M. Galdenzi Capobianco, E. Giammattei, G. C. Rossi)</i> . . . . .	151

## FASCICOLO 2

*Saggi e articoli:*

A. Morino, « <i>Pantaleó y las visitadoras</i> »: <i>un caso di autoregolazione testuale</i> . . . . .	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 opusculus 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. Merregalli, <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 « Anfitrion » 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 « Costumbri-smo » 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:

- |                                                                                       |             |
|---------------------------------------------------------------------------------------|-------------|
|                                                                                       | <i>pag.</i> |
| 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          |

## Contributi e rassegne:

- |                                                                                                                                                                                  |     |
|----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----|
| 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 Frêches, <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 |

## Recensioni:

- |                                                                                                                                        |     |
|----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----|
| <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>Martín 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  |
| Erida 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»), 1871-1877</i> . . . . .	267
Otello Lottini, <i>Lo scrittore e la scrittura (preludio alle «Sonatas» di Valle-Inclán)</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 Pirandellienes</i> (F. Mangiardi) . . . . .	348
<i>Necrologi</i> (a cura di Erilde Melillo Reali e di Giuseppe Carlo Rossi) . . . . .	353
<i>Congressi</i> . . . . .	355

## FASCICOLO 2

## Contributi e rassegne:

Giovanni Allegra, <i>Ermite 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</i> - III ed. (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 » de 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
Eriilde Melillo Reali, <i>Il romanzo concentrico di Dinis Machado</i> . . . . .	165
<i>Contributi e rassegne:</i>	
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 « Livreria do Convento de Nossa Senhora de Jesus » in Lisbona</i> . . . . .	265
<i>Recensione:</i>	
M. T. Biason, <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. Vázquez Cuesta - M. A. Mendes da Lux, <i>Gramática da Língua Portuguesa</i> (A. Pagliaro Miceli) . . . . .	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 I</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 1

*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 Catrarò</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
« <i>Revista da Biblioteca Nacional</i> », 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 Rebelle</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 lezaminas</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. Díaz-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
<i>Congressi</i>	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
Libri ed estratti ricevuti . . . . .	749
Pubblicazioni periodiche ricevute in cambio o in dono . . . . .	758
Indice dei primi venticinque volumi (1959-1983) degli « Annali - Sezione romanza » dell'Istituto universitario orientale di Napoli . . . . .	763

