

ISTITUTO UNIVERSITARIO ORIENTALE — NAPOLI

Dipartimento di studi letterari e linguistici del settore
occidentale medievale e moderno

ANNALI
SEZIONE ROMANZA

Direttore: Raffaele Sirri

Comitato direttivo: Giovanni Battista De Cesare - Enrico Guaraldo -
Raffaele Sirri

Redazione: Roberto Barchiesi - Pasquale Buonincontro - Teresa Ci-
rillo - Giovanni Battista De Cesare - Giuseppe Grilli - Enrico Gua-
raldo - Mariantonia Liborio - Gian Carlo Menichelli - Vincenzo Pla-
cella - Raffaele Sirri - Cristina Vallini

Segretario: Gerardo Grossi - Segretario Aggiunto: Claudio Bagnati

XXVII, 1

Gennaio 1985

INDICE

Articoli:

	P.
Gheorghe Carageani, <i>Osservazioni sull'analisi del comico nell'ope- ra di I. L. Caragiale</i>	5
Mariantonia Liborio, <i>L'« effictio ad vituperium »: le funzioni del 'brutto'</i>	39
Alberto Varvaro, <i>Forme di intertestualità. La narrativa spagnola medievale tra Oriente e Occidente</i>	49

Contributi e Rassegne:

Claudio Bagnati, <i>Ipotesi di una ricerca: l'infanzia di Jorge Amado tra mito e realtà</i>	67
Annette Bossut Ticchioni, <i>« La vie profonde de Saint François d'Assis » de Henri Ghéon: un myte renouvelé pour Gide?</i>	77
José da Costa Miranda, <i>Itália nas páginas de Ramalho Ortigão. Breves apontamentos</i>	89
Valeria De Gregorio Cirillo, <i>L'io negato: Huysmans e l'autobio- grafia</i>	99
Giuseppe Grilli, <i>Gabriel Ferrater lettore di Carles Riba</i>	117
Annamaria Pagliaro, <i>Per un'analisi delle novelle di Júlio Dinis</i>	131
Encarnación Sánchez García, <i>Una comedia de transformación de los Alvarez Quintero: « Don Juan, Buena Persona »</i>	169
Manuela Vanella, <i>Per una rilettura di 'Thallusa'</i>	193

Recensioni:

AA.VV., <i>Estudios sobre Miguel Delibes</i> , Universidad Complutense, Madrid 1983 (Maria Grazia Scelfo)	223
--	-----

Gli studiosi che intendano proporre scritti per l'eventuale pubblica-
zione sono pregati di chiedere preventivamente le Norme per i colla-
boratori. I dattiloscritti devono essere presentati nella redazione de-
finitiva; se non pubblicati non si restituiscono. I collaboratori ricevono
50 estratti del proprio lavoro (15 se si tratta di recensioni).

ISSN: 0547-2121

ISTITUTO UNIVERSITARIO ORIENTALE



ANNALI

SEZIONE ROMANZA

XXVII, 1

55463

ISTITUTO UNIVERSITARIO ORIENTALE



ANNALI

SEZIONE ROMANZA

XXVII, 1

IST. UNIV. ORIENTALE

N. Inv. 55163

Dipartimento di Studi letterari
e linguistici dell'Occidente.

NAPOLI 1985



ANNALE

SEZIONE ROMANA

XXVII, 1

MAHOLI 1982

OSSERVAZIONI SULL'ANALISI DEL COMICO
NELL'OPERA DI I. L. CARAGIALE

0.1. Prima di elencare o di presentare i principali giudizi espressi sull'opera di Caragiale, nonché le analisi più pertinenti che riguardano il suo comico, va rilevata la complessità dello scrittore e della sua opera.

Ciò ha permesso, in proposito, opinioni spesso contrastanti, formulate dagli amici di Caragiale o dalla critica: così, per esempio, per Vlahuță Caragiale era un irrequieto, per Eminescu un cinico, mentre Caragiale stesso amava definirsi un sentimentale¹. Con il suo temperamento incostante e con il carattere mutevole che lo caratterizzava, Caragiale non ha fatto altro che alimentare queste opinioni contraddittorie, compiacendosi pure, secondo il suo umore volubile, di parlare dei personaggi da lui stesso plasmati in termini talvolta decisamente contrapposti: « io li odio » confessava ad Ibrăileanu per poi sconcertarci con l'asserzione « ecco quanto sono carucci »².

A proposito del carattere, che egli denomina plurivalente, dell'opera caragialiana, B. Elvin sottolinea la pertinenza di tesi differenti: « Ecco perché è parimenti giustificata sia l'affermazione di Tudor Vianu che il mondo degli 'istantanei' »³ suggerisce talvolta un'impressione di soddisfa-

¹ Cfr. B. Elvin, *Modernitatea clasicului I. L. Caragiale*, E.P.L., București 1967, p. 17.

² P. Zarifopol, *Introdurre* all'edizione I. L. Caragiale, *Opere*, vol. I, Ed. Fundațiilor Regale, București 1930, p. XLII.

³ Il termine « istantanei » traduce, purtroppo in modo solo approssimativo ed imperfetto, quello romeno di « momente ». Esso viene però adoperato nella critica italiana (cfr. G. Lupi, *Storia della lettera-*

zione: 'Su tutto passa un'onda di incantesimo, di riconciliazione con la vita' sia la constatazione di Mihail Sadoveanu che negli 'istantanei' ritroviamo 'la gentaglia della società bucarestiana'... 'mossa con un estro satirico straordinario'. Ecco perché siamo concordi con Șerban Cioculescu quando sostiene che nella satira di Caragiale 'le sue parole sferzanti sono modulate sentimentalmente', ma lo siamo pure con Camil Petrescu quando dice: 'La commedia di Caragiale va fino nelle profondità nelle quali il comico si intreccia col tragico'. Ecco perché Silvian Iosifescu ha insistito nella sua monografia sugli aspetti di realismo critico, mentre Pompiliu Constantinescu ha portato numerose prove che, allo stesso modo di Molière, 'Caragiale ha fatto simboli di alcuni personaggi'. Ecco perché G. Călinescu può sostenere senza contraddirsi minimamente che lo scrittore è un ansioso preoccupato di ciò che è determinante in un destino, ma che il suo riso è un riso senza tenebre»⁴.

0.2. Dall'ampio citato che comprende, di fatto, altri citati, si possono delineare esplicitamente od implicitamente alcuni dei temi fondamentali identificati negli approcci sull'opera di Caragiale: a) la natura benigna (mite, tollerante), oppure maligna (pungente, maliziosa) del suo comico; b) il carattere nazionale, eventualmente pure la storicità dell'opera di Caragiale, tesi opposta a quella che sostiene il suo carattere astorico ed atemporale; c) la collocazione dell'opera di Caragiale nella corrente letteraria del realismo e/o del classicismo.

Direttamente o indirettamente connessi ai problemi già enunciati possiamo identificarne altri, parimenti importanti nell'esegesi caragialiana: a) in che misura esistono personaggi nella sua opera e qual'è il loro spessore psicologico:

tura romena, Sansoni, Firenze 1955, p. 214) talvolta accanto a quello di «scenette» (cfr. I. Guția, *Introduzione alla letteratura romena*, Bulzoni, Roma 1971, p. 38).

⁴ B. Elvin, *op. cit.*, pp. 17-18. Per l'analisi di alcune opinioni diametralmente opposte concernenti l'opera di Caragiale cfr. anche V. Cristea, *Satiră și viziune (I. L. Caragiale)*, nel suo volume *Alianțe literare*, Ed. Cartea Românească, [București 1977], p. 9 e segg.

vari tentativi, da parte della critica, di fissare la tipologia dei suoi personaggi⁵; b) l'universo comico nell'opera di Caragiale; c) la presenza di elementi naturalisti e la validità dell'equazione Caragiale = scrittore naturalista; d) la modernità del classico Caragiale, ecc.

0.2.1. L'ultimo tema menzionato, quello della modernità del classico Caragiale, è stato formulato ed argomentato da B. Elvin nel volume con l'omonimo titolo, precedentemente citato. Al di là della tendenza costante di controllare la verità delle idee mediante l'esame dei fatti, considerata da Elvin un primo tratto del modernismo del classico Caragiale, il critico realizza, col suo lavoro «un tentativo di modernizzazione dello scrittore da una prospettiva fenomenologica: la rilettura si fa partendo dai principali procedimenti, motivi e metafore ideologiche della letteratura dell'assurdo identificate in forme potenziali nell'opera del classico»⁶. In modo esplicito Elvin registra nell'opera di Caragiale pure «un altro elemento della letteratura moderna ovvero un brivido di inquietudine»⁷.

0.3. I problemi sopra elencati son ben noti e non costituiscono, d'altronde, l'oggetto della presente ricerca; essi possono risultare però utili per il lettore italiano, intento a stabilire un primo approccio con l'opera di Caragiale. Tenteremo ora di esporre alcune delle ipotesi enunciate e delle analisi effettuate relative al comico nell'opera di Caragiale e precisamente quelle di P. Zarifopol, Ș. Cioculescu, G. Că-

⁵ G. Călinescu affermava in proposito che «i caratteri di Caragiale sono minimi» (*Istoria literaturii române de la origini pînă în prezent*, Ed. Fundațiilor Regale, București 1941, p. 447), opinione anticipata, in un certo senso, da E. Lovinescu e sostenuta oggi, fra gli altri, da B. Elvin, *op. cit.*, p. 173 e segg. Per alcune considerazioni più recenti sulla tipologia dei personaggi caragialiani cfr. I. Constantinescu, *Caragiale și începuturile teatrului european modern*, Ed. Minerva, București 1974 e M. Vodă Căpușan, *Despre Caragiale*, Ed. Dacia, Cluj-Napoca 1982 (specialmente pp. 6-49 e 185-196).

⁶ M. Popa, *Dicționar de literatură română contemporană*, II edizione riveduta ed arricchita, Ed. Albatros, București 1977, p. 215.

⁷ B. Elvin, *op. cit.*, p. 22.

linescu, S. Iosifescu, B. Elvin, I. Constantinescu, Șt. Cazimir, M. Vodă Căpușan e Fl. Manolescu⁸.

⁸ Va precisato che il presente articolo ha costituito inizialmente l'oggetto della comunicazione presentata in lingua romena al III Congresso Internazionale di Studi Romeni, tenutosi ad Avignone nel settembre del 1983. Tale comunicazione è stata redatta prima dell'apparizione del libro di Fl. Manolescu, di seguito citato. Mentre stavamo terminando la traduzione in italiano del nostro contributo ad Avignone, ci è pervenuto il volume di Fl. Manolescu. Di conseguenza non solo lo abbiamo inserito tra gli autori analizzati, ma abbiamo pure talvolta modificato la nostra versione iniziale, poiché alcune delle nostre riflessioni o proposte erano state formulate nel frattempo con massima chiarezza e competenza da Fl. Manolescu.

Va parimenti precisato che nell'analisi non è stato compreso Scarlat Struțeanu il cui lavoro, *Incercare critică asupra comicului dramatic la Caragiale*, București, FRLA, 1924 non ci è stato accessibile. Per altri aspetti che riguardano, spesso direttamente, il comico nell'opera di Caragiale, cfr. i seguenti contributi, esclusi dalla nostra ricerca soprattutto per ragioni di spazio tipografico: L. e M. Seche, *Procedee grafice pentru realizarea comicului în opera lui I. L. Caragiale*, in «Limba română», III, 1954, 4, pp. 64-70; Iorgu Iordan, *Limba «eroilor» lui I. L. Caragiale*, nel volume che comprende articoli di autori vari *De la Varlaam la Sadoveanu (Studii despre limba și stilul scriitorilor)*, București, ESPLA, 1958, pp. 357-408; J. Byck, *Procedee grafice în umorul lui I. L. Caragiale*, in «Gazeta literară», V, 1958, 9; V. Mîndra, *Fiziologia «moftangiului» în opera lui Caragiale*, in «Viața Românească», XV, 1962, 6, pp. 103-111; P. Cornea, *Risul lui Caragiale*, in «Viața Românească», XV, 1962, 6, pp. 81-87; Al. Husar, *Comicul lui Caragiale*, in «Iașul literar», XIII, 1962, 6; D. Irimia, *Aspecte ale sintaxei frazei în scrierile lui Caragiale*, in «Analele științifice ale Universității 'Al. I. Cuza' (Serie nouă)», Secțiunea III (științe sociale) e. Lingvistică, Iași, XVIII, 1972, pp. 77-91; I. Vartic, *Despre ironie sau despre «viceversa» e Catindatul și doctrina «electricității»*, nel suo volume *Modelul și oglinda*, Ed. Cartea Românească, [București] 1982, pp. 16-29 e 223-235; N. Ciobanu, *I. L. Caragiale: Duh balcanic și satanism - structuri ale fantasticului*, nel suo volume *Intîlnirea cu opera*, Ed. Cartea Românească, [București] 1982, pp. 7-66. Per un approccio stilistico e linguistico dell'opera di Caragiale cfr. M. Mancaș, *Istoria limbii române literare. Perioada modernă (secolul al XIX^{lea})*, București, TUB, 1974, pp. 229-252 (per il comico specialmente pp. 235-238 e 240-247); per alcuni aspetti sempre stilistici e/o linguistici del comico caragialiano cfr. pure M. Mancaș, *Forme de monolog parodiat la Caragiale*, in «Studii și cercetări lingvistice», XXIX, 1978, 5, pp. 563-567, nonché M. Cvasnîi Cătănescu, *Structura*

1.1. Le osservazioni di Paul Zarifopol su questo argomento sono generalmente marginali. La sua analisi viene strutturata, in un certo senso, in funzione dell'asserzione di Caragiale « sento in modo enorme e vedo in modo mostruoso ». Zarifopol afferma che nell'ipostasi grave o ridicola le costruzioni di Caragiale « portano il segno di una fondamentale violenza. Ogni suo carattere è un eccesso, ogni situazione un culmine. Le manie verbali dei personaggi non sono che una delle particolarità tipiche del suo sistema naturale. Così disposto e diretto particolarmente verso il comico, il suo talento è stato inevitabilmente dedicato alla caricatura »⁹. Pertinente per il nostro discorso è pure la seguente affermazione: « la caricatura nell'opera di Caragiale è di solito eminentemente divertente. Caragiale è stato un demone dell'allegria. Gherea sembra averlo intuito quando lo accusava di ridere di cuore »¹⁰.

1.2. Secondo Ș. Cioculescu l'accento va posto sull'ironia: « Il ruolo dell'ironia nell'opera di Caragiale è immenso. Senza paura di esagerare si può affermare che l'ironia è la principale coordinata dell'umor caragialiano »¹¹. Siamo però avvertiti che per identificarla dobbiamo conferire al contesto esattamente il suo significato contrario. Le ipostasi dell'ironia sono « la squisita cortesia, l'esser dimesso sino all'umiltà, la totale ammirazione, l'emozione all'eventuale primo contatto con un giornalista »¹² le quali « simulano ogni volta l'opposto del sentimento reale: il disprezzo, la sconsiderazione »¹³. Cioculescu precisa pure che I. L. Caragiale « ha coltivato l'ironia come una modalità tipicamente civile della satira, che non vuole offendere mediante la villania, ma al

dialogului din textul dramatic (cu aplicare la dramaturgia românească), București, TUB, 1982.

⁹ P. Zarifopol, *Publicul și arta lui Caragiale*, nel volume *I. L. Caragiale interpretat de [...]*, a cura di L. Călin, Ed. Eminescu (collana Biblioteca critică), [București] 1974, p. 117.

¹⁰ *Ibid.*, p. 119.

¹¹ Ș. Cioculescu, *Caragialiana*, Ed. Eminescu, [București] 1974, p. 49.

¹² *Ibid.*, p. 51.

¹³ *Ibid.*

contrario, vuole lusingare, se è possibile, la vanità di colui che viene punzecchiato »¹⁴.

1.3. G. Călinescu considera Caragiale un grande promotore del balcanismo nella sua variante romena della Muntenia (Valacchia) e più precisamente bucarestiana. Dopo aver affermato che egli è « l'eroe della sua propria letteratura »¹⁵, Călinescu osserva che generalmente « gli eroi di Caragiale mancano di volgarità d'animo e se sono ridicoli ciò viene dal fatto che vogliono sembrare distinti, senza aver ancora educato il loro linguaggio e i loro gesti »¹⁶. Călinescu sembra voler accettare la presenza dell'atteggiamento critico dell'autore, però precisa che « l'atteggiamento critico è compreso in ogni commedia »¹⁷, essendo per definizione il comico una caricatura, senza che ciò significhi desiderio di correzione »¹⁸. Călinescu insiste soprattutto sul comico puro: « Dallo studio degli atteggiamenti sociali eterni sono state tratte alcune formule perfette, che rappresentano un comico quasi puro [...]. Tutti gli umoristi hanno utilizzato l'alterazione del linguaggio a causa dell'ignoranza, la specializzazione, l'origine straniera, l'infermità, con a capo Molière. In linea di massima questo tipo di comico non è inferiore. Il tutto dipende dal genio filologico. La commedia buffa è imparentata con la lirica nel notare l'ineffabile e come essa cerca gli automatismi »¹⁹. La conclusione di Călinescu per quanto riguarda la possibilità di studiare il comico e l'umor caragialiano è piuttosto pessimista in quanto egli afferma: « Il comico risulta dall'abbinamento dei mezzi e rimane in fin dei conti nella sfera dell'indimostrabile. C'è in Caragiale un umor ineffabile come il lirismo emineschiano, indipendentemente da ogni osservazione o critica ed esso consiste nel 'caragialismo' ossia in una maniera propria di parlare »²⁰.

¹⁴ *Ibid.*, p. 52.

¹⁵ G. Călinescu, *op. cit.*, p. 434.

¹⁶ *Ibid.*, p. 443.

¹⁷ Călinescu parla di commedie in genere e non specificamente delle commedie di Caragiale.

¹⁸ G. Călinescu, *op. cit.*, p. 444.

¹⁹ *Ibid.*, p. 445.

²⁰ *Ibid.*, p. 446.

1.4. Secondo S. Iosifescu, di massima importanza è la capacità mimetica spesso presente, la quale viene definita come « una coordinata principale del comico caragialiano »²¹. In seguito Iosifescu analizza un'ipostasi di questo comico, ovvero la parodia. Ecco alcune delle idee espresse dal critico: a) quantunque abbia scritto molte « parodie squisite »²², queste sono spesso « soprattutto pretesti parodici »²³; b) l'atteggiamento parodistico diventa frequentemente per Caragiale imitazione stilistica, 'stile indiretto libero', nel senso che l'autore « presenta i suoi personaggi mimando i loro tic verbali »²⁴; c) « la parodia si è mescolata quasi sempre in Caragiale con lo scherzo in versi, con la lettera rimata o con la quartina maliziosa »²⁵, queste ultime semplici scritti occasionali, d'altronde non comprese da Caragiale nelle edizioni della sua opera, apparse mentre egli viveva ancora; d) l'oggetto delle sue parodie lo rappresentano di solito i movimenti letterari (soprattutto il 'seminatorismo'), nonché gli stili funzionali²⁶.

1.5. Considerazioni pertinenti sulla parodia nell'opera di Caragiale si registrano nel volume già citato di B. Elvin. Questi osserva che la tecnica delle parodie di Caragiale « coglie l'automatismo di alcune creazioni artistiche »²⁷ e che in moltissime delle sue parodie « la combinazione meccanica dei termini rispecchia l'associazione automatica delle idee; il procedimento è destinato a mettere in evidenza il carattere artefatto dell'arte incriminata ed a conferire ancora più efficienza a questa dimostrazione estetica negativa »²⁸. Parti-

²¹ S. Iosifescu, *Dimensiuni caragialiene*, Ed. Eminescu [București] 1972, p. 120.

²² *Ibid.*, p. 121.

²³ *Ibid.*

²⁴ *Ibid.*

²⁵ *Ibid.*, p. 122.

²⁶ Seguendo la tipologia proposta soprattutto dalla scuola linguistica sovietica, quella romena intende per stili funzionali le varietà funzionali della lingua, ossia gli stili (linguaggi) letterario-belletteristico, scientifico, amministrativo, pubblicitario, ecc. Il loro numero differisce a seconda dei vari autori.

²⁷ E. Elvin, *op. cit.*, p. 188.

²⁸ *Ibid.*, pp. 188-189.

colarmente interessante è l'accostamento delle parodie scritte più tardi da Urmuz a quelle di Caragiale. Elvin rileva sia le somiglianze (« Urmuz agisce talvolta allo stesso modo di Caragiale, coltivando il comico verbale, sottolineando l'ossificazione del pensiero ed i 'clichés' della lingua, le forme vuote di contenuto »²⁹; la tecnica la quale consiste in una « riduzione all'assurdo della banalità, effettuata col tono più solenne »³⁰ è simile per entrambi gli autori, ecc.) sia le dissimilitudini (che constano soprattutto nel fatto che i due autori hanno una differente coscienza estetica). Gli scherzi praticati da alcuni personaggi di Caragiale ed innanzitutto il gioco di parole (rom. *calambur*) stanno sotto il segno del tentativo di spezzare gli automatismi, di liberazione dalla sclerosi spirituale, sostiene Elvin, ma la sostanza di questi scherzi è sempre la stupidaggine. Perciò « il riso degli eroi di Caragiale invece di essere una occasione per allargare il loro campo delle conoscenze, rimane, alla fine, solo un'indicazione sul loro orizzonte spirituale ed intellettuale »³¹.

1.6. Talvolta solo sporadiche, altre volte frequenti e bene argomentate, ma sempre pertinenti osservazioni sul comico nell'opera di Caragiale, comprende l'ottimo libro di I. Constantinescu, ricco di interpretazioni inedite anche se talora troppo soggettive.

L'autore circoscrive la fantasia verbale intesa come gioco verbale puro, come una modalità comica in se stessa, presente per esempio in *Temă și variațiuni, Moșii, Proces verbal* (oppure in numerose pagine di Rabelais), dalla fantasia verbale che finisce per essere un delirio verbale, interpretato da Constantinescu in un esempio citato da *Conu Leonida față cu reacțiunea* come una « tecnica del comico assurdo »³². L'autore rivela similitudini fra le commedie di Caragiale e le farse medievali, ma precisa con acume: « La differenza è che se 'gli scemi' della farsa medievale si divertivano spesso, immaginando cose assurde, quelli delle commedie di Caragiale hanno perso la facoltà di giocare: i conglomerati di confusioni, le incoerenze, il delirio verbale sono le loro mo-

²⁹⁻³⁰ *Ibid.*, p. 189.

³¹ *Ibid.*, p. 139.

³² I. Constantinescu, *op. cit.*, p. 137.

dalità di 'comunicare'; essi non hanno la coscienza di aver perso il controllo sulle parole e, allo stesso tempo, il contatto reale con le cose »³³.

I. Constantinescu nota che « la snaturazione del personaggio nelle commedie è, nello stesso tempo, la snaturazione del suo linguaggio »³⁴, però osserva che questa deformazione non è una conseguenza della pseudo-cultura dei personaggi delle commedie, così come avevano sostenuto altri studiosi, per es. Anna Colombo³⁵; la concordanza deve essere stabilita « tra lo stato di degradazione biologica, intellettuale e morale dei personaggi e la degradazione del loro linguaggio »³⁶.

Constantinescu riprende la constatazione che molti dei personaggi delle commedie di Caragiale discendono dagli antichi prototipi comici, precisando però che essi, benché extratemporali, sono assimilati ad un certo stile sociale, vengono storicizzati nell'opera di Caragiale. I dieci prototipi identificati sono 1) servus > i zanni > Scapin; 2) Pulcinella > Ipistatul; 3) Miles gloriosus > il capitano; 4) il marito ingannato; 5) il barbiere; 6) Senex; 7) Mimus secundarium partium; 8) « Le donne allegre »; 9) L'educatore; 10) il « clau », la coppia di « clau ».

Sul piano puramente tecnico l'analisi del comico di linguaggio nell'opera di Caragiale richiede, secondo I. Constantinescu, lo studio di alcuni procedimenti e tecniche speciali tra le quali vengono inventariate: a) i luoghi comuni ('les idées reçues') ossia « i clichés linguistici e le risposte automatiche »³⁷; b) « lo scherzo 'assurdo'. Il nonsenso »³⁸, nel quale si nota la pronunciata preferenza per il paradosso, con l'osservazione che 'per nonsenso non si deve intendere una mancanza assoluta di senso logico'³⁹, ma solo la non presa in

³³ *Ibid.*, p. 138.

³⁴ *Ibid.*, p. 245.

³⁵ Constantinescu si riferisce al volume di Anna Colombo, *Vita e opere di I. L. Caragiale*, Roma 1934.

³⁶ I. Constantinescu, *op. cit.*, p. 246.

³⁷ *Ibid.*, p. 275 e segg.

³⁸ *Ibid.*, p. 280 e segg.

³⁹ Cfr. N. Balotă, apud I. Constantinescu, *op. cit.*, p. 285.

considerazione del verosimile; c) « la tecnica della proliferazione »⁴⁰, inquadrata nel comico della sovrabbondanza, tecnica caratterizzata dal paradosso « che si esercita nel vuoto, su una traiettoria circolare e che ha una sola conseguenza: l'annientamento della struttura tradizionale del personaggio »⁴¹. Una sua variante è 'la proliferazione al contrario', identificata in un testo caragialiano del 1885 in cui si racconta l'esperimento del professore con le 30 anatre⁴²; d) « la tecnica dello 'zig-zag' »⁴³ che significa, tra l'altro, 'parole in libertà' e la scomparsa della linearità della frase e dell' 'unità di idee', e che fa di Caragiale un 'dadaista' avant la lettre. Tale tecnica si basa sul « divorzio tra reale e linguaggio »⁴⁴, divorzio che « mette in discussione il reale stesso »⁴⁵, mentre il reale viene « in modo costante parodiato, caricato, 'negato' attraverso il nonsenso, mediante la confusione dei tempi, ecc. »⁴⁶. L'elogio della stupidità equivale all'ironia che nega tutto e si avvicina al nichilismo dadaista; la tecnica dello 'zig-zag' è preminente nell' 'istantaneo' *Temă și variațiuni* nel quale si arriva « ad associazioni bizzarre di idee, ad un testo quasi 'dadaista' »⁴⁷ e nel quale viene pure adoperato, avant la lettre, il termine *Dada*. Vicino al dadaismo è Caragiale anche in alcuni brani come *Prefața poemelor în proză* oppure *Moșii*⁴⁸ (*Tablă de materii*) nei quali può essere identificata la tecnica del 'dictée automatique'; e) « la derisione dell'assurdo »⁴⁹, intesa come « modo di sorprendere, di presentare e di rifiutare l'assurdo »⁵⁰. I. Constantinescu rileva che « l'allegria sciocca dei personaggi [di Caragiale, n.n.: C.G.] nei finali di tutte e quattro le commedie

⁴⁰ I. Constantinescu, *op. cit.*, p. 288 e segg.

⁴¹ *Ibid.*, p. 289.

⁴² *Ibid.*, p. 291.

⁴³ *Ibid.*, p. 293 e segg.

^{44,45,46} *Ibid.*, p. 296.

⁴⁷ *Ibid.*, p. 302.

⁴⁸ *Moșii* (che alla lettera significa *avi, antenati*) è il nome di una fiera che si teneva a Bucarest, inizialmente in maggio, alla vigilia della Pentecoste.

⁴⁹ I. Constantinescu, *op. cit.*, p. 307 e segg.

⁵⁰ *Ibid.*, p. 310.

[...] è il segno *estriore* della derisione dell'assurdo »⁵¹, per precisare subito che « i personaggi non si rendono conto del nonsenso della loro esistenza e la sola reazione finale a questa loro *assenza* è l'*allegria incosciente*. Questo contrasto è angoscioso e comico nello stesso tempo, portando, ancora una volta, col pensiero ad Eugène Ionesco, nella cui opera la derisione dell'assurdo avviene, talvolta, in un modo simile »⁵².

1.7. L'unico lavoro dedicato integralmente al comico nell'opera di Caragiale è quello di Șt. Cazimir⁵³, strutturato in tre parti: *Periplo*, *Orizzonte tipologico* e *Considerazioni tecniche*. I capitoli che ci interessano particolarmente sono gli ultimi due.

Nel secondo, intitolato *Orizzonte tipologico*, Cazimir parte da alcune considerazioni di Bergson ed analizza il comico caragialiano tenendo conto soprattutto dell'identificazione del difetto ridicolo per eccellenza, ossia la vanità. Così, nel sottocapitolo sulle commedie Cazimir rileva che in *O noapte furtunoasă* « la vanità di Jupin Dumitrache è l'equivalente di un'ambizione soddisfatta »⁵⁴, mentre « la vanità di Chiriac è un'ambizione in corso di sviluppo »⁵⁵ e la stessa commedia altro non è che « la commedia delle vanità soddisfatte »⁵⁶; *Conul Leonida față cu reacțiunea* « sposta il centro di osservazione nella zona delle vanità soffocate »⁵⁷; Zaharia Trahanache è un ambizioso situato « sotto il segno della tendenza di mantenere una situazione già stabilita... »⁵⁸ ecc.

Anche nel sottocapitolo nel quale vengono analizzati gli *Abbozzi* Cazimir considera che il denominatore comune dei loro personaggi è « il senso di autocompiacimento degli indi-

⁵¹⁻⁵² *Ibid.*

⁵³ Cfr. Șt. Cazimir, *Caragiale - universul comic*, E.P.L., București 1967.

⁵⁴ *Ibid.*, p. 116.

⁵⁵ *Ibid.* Cazimir parla di « ambiție în mers » il che, alla lettera, significa 'ambizione in cammino'. Nella traduzione abbiamo preferito adoperare le parole 'ambizione in corso di sviluppo'.

⁵⁶ *Ibid.*, p. 126.

⁵⁷ *Ibid.*

⁵⁸ *Ibid.*, p. 131.

vidui e la loro vanità assurda »⁵⁹. Si osserva che gli abbozzi sono raggruppati in modo organico in base a quella « intuizione dello spirito satirico collettivo, intuizione che si materializza nel tipo del 'moftangiu' »⁶⁰. Accanto al fenomeno di scioglimento della personalità negli abbozzi e di annullamento dei tratti individuali (ai quali si sostituisce un ritratto collettivo), Cazimir registra il raggruppamento dei personaggi che si definiscono per la loro appartenenza ad una certa categoria professionale. Il profilo di questi personaggi, caratterizzati dall'assenza dei tratti distintivi tipici per la loro categoria, è un'inesauribile fonte del comico. Questo perché nella folla di giornalisti, preti, studenti, sottufficiali, ecc., l'individualizzazione avviene mediante tratti morali e/o comportamentali che normalmente dovrebbero essere assenti dal loro ritratto. Così, per esempio, i giornalisti sono bugiardi ed incolti, i preti proferiscono bestemmie, gli ufficiali sono donnaioli, ecc. Cazimir nota con acume che generalmente nelle opere di Caragiale « il comico professionale non proviene, come nella commedia classica, dal profluvio di una visione specifica o di un linguaggio tecnico al di sopra dei limiti della loro applicabilità. Il comico rappresenta piuttosto l'equivalente della sensazione di ripetizione prevedibile, dal conformarsi degli individui a delle norme impersonali. Indipendentemente da ciò che avrà costituito il suo contenuto primitivo [...] il giornalista deve mentire, il prete deve bere e bestemmiare e l'ufficiale deve essere donnaiolo »⁶¹.

A differenza delle commedie e degli abbozzi nei quali è presente il comico, nelle *Novelle* di Caragiale prevale l'umor, si sostiene nel terzo sottocapitolo di *Orizzonte tipologico*.

⁵⁹ *Ibid.*, p. 163.

⁶⁰ *Ibid.*, p. 159. Per definire il 'moftangiu', che popola spesso gli abbozzi di Caragiale, Cazimir ricorre ad un citato preso da un manoscritto emineschiano: « la più comica nozione romena è il 'moft', antitesi inconciliabile, e tanto ridicola in se stessa, fra l'apparenza esteriore e il fondo interno. Il più antitetico e il più comico carattere è il 'moftangiu' ». (Apud Cazimir, *op. cit.*, p. 159). Vedi ora in Mihai Eminescu, *Fragmentarium*, a cura di M. Vatamaniuc, Ed. Științifică și Enciclopedică, București 1981, p. 140.

⁶¹ Șt. Cazimir, *op. cit.*, p. 175.

Quantunque nelle novelle un peso importante lo abbia l'emozione (che poi è il nemico del riso, secondo Bergson) là esistono tuttavia elementi del comico, però in forme mutate, con possibilità di associazione, differenziazione e valorizzazione mediante il contrasto. L'armistizio tra riso ed emozione è proprio l'umor, nella definizione sui generis di Cazimir. Il critico realizza una distinzione pertinente tra le varie novelle osservando che in alcune di esse l'investigazione caratteriologica viene situata al limite tra due registri affettivi, il tragico ed il comico, con la prevalenza, però, del comico (Es.: *Cănuța, om sucit; Două loturi*). In altre sono presenti elementi umoristici, ma esse si collocano in una zona di transizione fra reale e fantastico (*La hanul lui Minjoală, Kir Ianulea, Calul dracului*).

Nell'ultimo capitolo del suo libro, *Considerazioni tecniche*, Cazimir analizza il comico nell'opera di Caragiale dal punto di vista del *linguaggio*, della *composizione* e della *dizione*.

Dopo aver definito il comico come l'arte dei contrasti, il critico rileva la prevalenza del comico di linguaggio nell'opera di Caragiale, proponendo pure una delimitazione fra « gli effetti comici la cui fonte è il linguaggio da quelli che in esso trovano solo il loro sostegno materiale »⁶². Dal canto loro gli effetti comici che hanno come fonte il linguaggio si fondano sulla *specificità massima* (infatti l'uso di un linguaggio troppo specifico determina lo spostamento dell'attenzione dal contenuto della comunicazione verso il suo aspetto formale e ciò può generare il comico) e sull'*interferenza dei registri*⁶³. Nell'opera di Caragiale i due meccanismi azionano di solito simultaneamente e il linguaggio dei personaggi è composto da due strati sovrapposti che hanno un peso quantitativo variabile: il primo comprende le parole e le espres-

⁶² *Ibid.*, p. 226. Cazimir precisa che tale delimitazione era già stata proposta da Bergson.

⁶³ In quest'ultimo caso viene osservato che il personaggio non adopera solo il registro peculiare della sua condizione sociale, geografica, professionale, ecc., ma utilizza altresì elementi che appartengono ad altri registri.

sioni antiche della lingua, nonché il materiale lessicale antiquato (alcuni grecismi e turcismi); il secondo comprende i nuovi elementi, di solito francesismi insufficientemente integrati nel romeno (es.: *bulivard* invece di *bulevard* < fr. *boulevard*), oppure neologismi storpiati mediante l'etimologia popolare (es.: *geantă latină* invece di *gintă latină*: qui si confonde *gintă* 'stirpe, popolo' < lat. *gens, -tis* con *geantă* 'borsa' < tc. *çanta*), oppure storpiati perché viene erroneamente intesa la loro struttura (es.: la parola *șifonier* 'armadio' < fr. *chiffonier* diventa *șifonel* come se fosse formata col suffisso *-el*), ecc. Gli effetti comici che trovano nel linguaggio solo il loro sostegno materiale riguardano il comico del pensiero materializzato nel linguaggio; dal punto di vista strettamente grammaticale l'espressione è corretta, ma qui « cominciano a funzionare nuovi meccanismi comici, nella fattispecie quelli connessi alla trasgressione delle leggi del pensiero »⁶⁴. Si tratta di: « trasgressioni logiche » (es.: « l'industria romena è ammirevole, è sublime, possiamo dire, però manca assolutamente »); dello « scredito del linguaggio nella sua funzione di comunicazione attraverso il suo scivolamento nell'ambiguità o nella confusione (si veda nel C.F.R. l'inizio del dialogo nel quale l'Amico parla di Mița con Nița e Ghița, senza però precisare che Mița è sua moglie); dell'« ambiguità determinata dal carattere ellittico di alcune proposizioni » (es.: *Petițiune*); della « concentrazione in uno spazio ristretto di numerosi meccanismi che generano confusione » (per es. l'equivoco delle parole e la mancanza di correlazione delle frasi o la paronimia in *Căldură mare*). Sempre nell'ambito del comico realizzato con mezzi verbali, Cazimir si sofferma su alcuni procedimenti quali: « la ripetizione nelle sue diverse forme, riducibili comunemente alle manifestazioni dell'incoscienza » (es.: il linguaggio stereotipo che comprende alcune formule fisse), « il ritmare eccessivo del linguaggio individuale » (es.: la distribuzione ternaria degli ac-

⁶⁴ Șt. Cazimir, *op. cit.*, p. 235. Per l'analisi dei meccanismi comici, da noi elencati adoperando la stessa terminologia di Cazimir, cfr. la sua *op. cit.*, pp. 235-256.

centi della frase) oppure « la tendenza del raggruppamento delle battute in successioni ritmate » nel quadro del dialogo.

Nel sottocapitolo che concerne la *composizione* vengono analizzati i seguenti procedimenti mediante i quali viene ordinato lo spazio comico nell'opera di Caragiale: la simmetria (casi particolari di tale simmetria sono costituiti dalle coppie geminate Smotocea e Cotocea, Lache e Mache, Farfuridi e Brînzovenescu, ecc.), la divisione dell'avvenimento in parti uguali e la loro disposizione ritmica, i dettagli ritmati, la presenza della convergenza lì dove dovrebbe regnare l'azzardo. Una forma di manifestazione delle convergenze comiche viene considerata il nome dei personaggi caragialiani.

Il libro si chiude con l'analisi della *dizione* come fonte del comico. Cazimir osserva con acume che i virtuali elementi comici sono resi possibili e diventano realtà grazie alla comunicazione che si stabilisce fra narratore e lettore nella prosa di Caragiale⁶⁵. I procedimenti rilevati riguardano: la conservazione del tono del racconto in un registro impassibile, oppure il suo uso con risonanze solenni; l'ironia generata dall'adeguamento del tono ad un aspetto dell'oggetto il quale — in una determinata situazione — si costituisce come una rete di apparenze ingannevoli; la falsa accettazione del registro degli stili letterari tradizionali; lo stile indiretto libero. Tra gli elementi costituenti la dizione comica il critico registra ed esemplifica il gioco di parole, le cadenze ritmate, le costruzioni assurde, nonché alcune modalità di raggruppamento delle parole o dei termini di comparazione, modalità basate sul principio della sorpresa comica.

1.8. Con il volume recentemente pubblicato, M. Vodă Căpușan apre nuovi orizzonti all'esegesi caragialiana soprattutto per quanto riguarda la natura e la funzione del citato, l'unità del testo (con un valido discorso sull'arte del 'collage', sull'isotopia, sulle allotopie e sul testo impuro), la presenza dell'oratoria nel teatro di Caragiale, ecc. È vero che l'autrice non si prefigge di analizzare il comico, ma tale argomento rimane tuttavia quasi sempre implicito nel suo la-

⁶⁵ *Ibid.*, p. 258.

⁶⁶ Cfr. la nota 5 del presente articolo.

voro e talvolta lo è anche in modo esplicito. Ecco le principali idee espresse in proposito:

a) Caragiale ha utilizzato costantemente la parodia. Rispetto alla citazione la parodia presuppone qualcosa di più del semplice alternarsi di due tipi di testi distinti tra di loro. Parodia significa « una deformazione ed assimilazione di testo fino al punto che i due registri, quello ricevuto e quello nel quale esso si inserisce, sono difficili da separare »⁶⁷. Parlando delle parodie e delle false parodie nell'opera di Caragiale, l'autrice sottolinea il ruolo del ricevente, ossia del lettore, il quale spesso deve identificare da solo la parodia.

b) A livello di lettura, M. Vodă Căpușan registra la lettura sconcertante (rom. *inconfortabilă*) dell'opera caragialiana, quando la reazione di fronte ad essa non è solo il riso spontaneo ed innocente ed è determinata dal testo costruito evidentemente su un sistema di strappi (rom. *rupturi*). Gli strappi azionano sia sulla dimensione orizzontale dello spazio (nella linearità del discorso, nell'alternarsi di citazioni con i relativi commenti, ecc.) sia su quella verticale (mediante il 'pastiche' o la parodia)⁶⁸. All'*isotopia*, che è la linea di coerenza semantica che assicura l'unità del testo, si oppone, in un certo senso, l'*allotopia*, che rappresenta la costruzione a parte di alcuni oggetti estetici con evidenti faglie. Le allotopie, tipiche dell'arte del 'collage', si riscontrano pure nella letteratura moderna e l'opera di Caragiale ne è un esempio: tramite la sovrapposizione di due oggetti distinti, impossibile da concepire in questo modo nel piano reale, si producono effetti comici⁶⁹.

⁶⁷ M. Vodă Căpușan, *op. cit.*, p. 58.

⁶⁸ *Ibid.*, p. 78.

⁶⁹ Viene citato il seguente frammento di Caragiale: « în strada Pacienții numărul 13, la madam Popescu, madam Lefter Popescu, o damă naltă, subțirică, frumoasă, oacheșă, casele ale verzi cu geamlîc, care are o aluniță cu păr deasupra sprîncenii din stînga... » 'in via della Pazienza numero 13, da madam Popescu, madam Lefter Popescu, una signora alta, snellina, bella, brunetta, le case verdi con veranda, che ha un neo con peli sopra il sopracciglio sinistro' (Apud M. Vodă Căpușan, *op. cit.*, p. 79).

c) La modalità parodistica viene adoperata da Caragiale non solo nei suoi « istantanei », ma pure nella farsa *O soacră*. In quest'ultima « l'effetto comico risulta in primo luogo dalla contraddizione tra lo status dei personaggi come caratteri fissi della commedia e la loro pretesa di assumere un'identità presa in prestito dal testo che li affascina »⁷⁰ il che determina, talvolta, l'uso di due registri stilistici differenti, ancora insufficientemente associati tra di loro⁷¹.

d) Le qualità, i difetti, i tratti diversi dei personaggi si possono ordinare nel *Magnum mophtologicum* « un dizionario comico caragialiano »⁷².

e) Tipica per l'opera di Caragiale è l'incongruenza del discorso oratorio in una determinata situazione, il che determina l'effetto comico atteso (es.: in *Situațiunea* il personaggio Nae sviluppa la sua teoria sulla crisi, in una conversazione con un amico, nel momento in cui la propria moglie sta per partorire e avrebbe bisogno del suo sostegno)⁷³.

f) Quando si scivola verso l'oratorio nel teatro di Caragiale si producono effetti comici perché si infrange « non solo un codice di linguaggio, tramite il passaggio dal registro intimo a quello enfatico, ma si infrange anche un codice comportamentale, quello delle distanze »⁷⁴ (es.: alla fine di *O noapte furtunoasă* Rică Venturiano fa il discorso politico stando in mezzo al gruppo degli altri personaggi, ovvero senza avere la dovuta distanza dal suo uditorio)⁷⁵.

⁷⁰ M. Vodă Căpușan, *op. cit.*, p. 107.

⁷¹ *Ibid.*, p. 109.

⁷² *Ibid.*, pp. 23 e 123. Quantunque la Vodă Căpușan non lo spieghi, il titolo *Magnum mophtologicum* le è stato suggerito, indubbiamente, dall'identico titolo di una poesia pubblicata da Caragiale nel 'Moftul român', 10, 1893, poesia in cui viene presa in derisione l'opera *Ety-mologicum Magnum Romaniae* di B. Petriceicu-Hasdeu (cfr. I. L. Caragiale, *Opere*, vol. II: *Proză, versuri, publicistică, scrisori*, Ed. Minerva, București 1971, pp. 558-559).

⁷³ Cfr. M. Vodă Căpușan, *op. cit.*, p. 138.

⁷⁴ *Ibid.*, p. 139.

⁷⁵ *Ibid.*, pp. 142-143.

1.9. Una ricerca totalmente innovatrice sull'opera di Caragiale ci propone Fl. Manolescu⁷⁶.

Con poche eccezioni, le sue considerazioni sul comico sono in genere marginali, anche se, non per questo, meno pertinenti. Diamo di seguito un loro riassunto:

a) L'abbinamento tra il registro orale-basso e quello scritto-alto, adoperato da Caragiale nelle sue commedie, fa parte della stessa sfera del comico rappresentata dalla trascrizione del linguaggio digressivo dei « mitocani » (= abitanti della periferia della città)⁷⁷.

b) La mescolanza di forme letterarie nell'opera caragialiana ha varie conseguenze: genera una nuova morfologia testuale, causa l'effetto comico basato su contrasti e realizza una struttura caratterizzata da un'offerta di partecipazione multipla nell'ambito di una dinamica testuale nuova⁷⁸.

c) Per guidare l'interesse e la simpatia dei lettori/spettatori sono decisivi gli *elementi d'appello* presenti nella struttura interna dei testi letterari: indicazioni di regia, costumi, decoro, il nome dei personaggi, ecc. Uno degli elementi d'appello è anche l'*ironia* usata agli inizi dei bozzetti, inizi ironici, con l'informazione rovesciata⁷⁹.

d) Nel capitolo intitolato proprio *La parodia come teoria e pratica del discredito* (op. cit., pp. 90-112) viene analizzata una delle forme predilette di Caragiale, la parodia per l'appunto. Rilevando che una delle tecniche fondamentali della parodia è quella di compromettere una figura retorica, un

⁷⁶ Cfr. Fl. Manolescu, *Caragiale și Caragiale. Jocuri cu mai multe strategii*, Ed. Cartea Românească, [București] 1983. Tra i problemi che egli affronta vanno rilevati: l'analisi dell'opera caragialiana nella prospettiva della teoria del gioco; il ruolo del pubblico quale realtà sociologica, finzione o costruito; l'offerta di partecipazione e i testi con offerta di partecipazione multipla; i testi letterari considerati come dimensione negoziabile, ecc.

⁷⁷ Cfr. Fl. Manolescu, op. cit., p. 51.

⁷⁸ *Ibid.*, pp. 55-56.

⁷⁹ *Ibid.*, p. 65. Accanto agli inizi ironici vengono menzionati pure i finali che comprendono « un massimo di informazione, del tipo dei frizzi degli aneddoti [...] » (p. 69).

procedimento, un testo o un intero orientamento letterario mediante la ripetizione e il denudamento, Fl. Manolescu precisa che i due livelli normativi parodiati da Caragiale appartengono alla prosa romena collocata tra la fine dell'Ottocento e l'inizio del Novecento e sono quello sentimentale romantico e quello populista. Talvolta Caragiale ricorre alla parodia di una parodia, offrendoci anticipatamente e in chiave parodica il riassunto della parodia che egli realizza. Per quanto concerne le parodie che hanno come oggetto alcune immagini verbali ricorrenti nella retorica politico-pubblicistica del tempo, viene affermato che queste parodie « meritano di essere prese in considerazione per la loro espressività comica e per l'idea molto ingegnosa di generare un sistema narrativo scaturito da un sistema di segni visuali, come se i testi servissero quale spiegazione di alcune caricature »⁸⁰. Siamo persuasi di rileggere la pièce *O soacră*, di Caragiale, in chiave parodica e non farsesca, poiché si tratta di una parodia della letteratura sentimentale e consumistica della seconda metà dell'Ottocento.

2.1. La lettura attenta ed integrale dei lavori in cui viene analizzato il comico nell'opera di Caragiale — lettura che ci è stato possibile supplire nel presente contributo solo parzialmente mediante riassunti estremamente concisi — ci ha permesso di registrare i risultati, più che soddisfacenti, ottenuti negli ultimi anni. La lettura rileva però talvolta l'esistenza di contraddizioni fra alcune asserzioni delle ricerche analizzate e/o pure nell'interno di una stessa ricerca.

2.1.1. Un primo esempio lo rappresenta l'utilizzazione, in accezioni diverse, delle nozioni di ironia, umor, satira e comico⁸¹.

Per Ș. Cioculescu « l'ironia è la principale coordinata dell'umor caragialiano » e « Caragiale ha coltivato l'ironia

⁸⁰ *Ibid.*, p. 100.

⁸¹ Gli esempi registrati sotto 2.1.1., 2.1.2. e 2.1.3. comprendono talvolta citati precedentemente adoperati nel presente lavoro. Per ragioni di spazio tipografico non saranno indicate le opere e le pagine, ad eccezione di quelle che riguardano i citati ivi registrati per la prima volta.

come una modalità tipicamente civile della satira». Per Şt. Cazimir nelle commedie e gli abbozzi di Caragiale è preminente il comico, nelle novelle prevale l'umor definito come « armistizio tra riso ed emozione », mentre gli abbozzi hanno alla base « un'intuizione dello spirito satirico collettivo »⁸² ossia il 'moftangiu'.

In una prospettiva totalmente diversa, come si è visto, per Fl. Manolescu l'ironia è un elemento d'appello adoperato per guidare l'interesse e la simpatia dei lettori/spettatori.

2.1.2. Un altro esempio viene costituito dall'analisi di contesti identici o simili come espressione dell'ironia, dell'antifrasi in opposizione a studiosi che negano la presenza dell'antifrasi in Caragiale. Infatti secondo Ş. Cioculescu l'ironia di Caragiale « è molto facile da definire, come l'antifrasi tra le figure dell'antica retorica. Essa non chiama le cose col loro vero nome »⁸³, mentre Şt. Cazimir afferma: « Caragiale non ha coltivato l'antifrasi, ovvero quella forma elementare dell'ironia che solo l'intonazione rende sensibile »⁸⁴.

2.1.3. Se ci dovessimo ora limitare ad un solo lavoro, a quello di Cazimir, d'altronde ottimo, osserviamo che pure in questo caso si possono formulare delle obiezioni:

a) La critica ha già osservato che l'uso di un unico denominatore comune, il principio della vanità, per la descrizione e la caratterizzazione in chiave comica dell'orizzonte tipologico caragialiano si dimostra troppo riduttivo e comunque insufficiente per coprire l'intera opera comica: infatti « *D-ale carnavalului*, sfugge in genere al principio di analisi proposto da Cazimir »⁸⁵.

b) Il tentativo di spiegare la vanità mediante l'ambizione nonché il modo in cui viene presentato il rapporto tra

⁸² Şt. Cazimir, *op. cit.*, p. 159.

⁸³ Ş Cioculescu, *op. cit.*, p. 150.

⁸⁴ Şt. Cazimir, *op. cit.*, p. 266.

⁸⁵ M. Tomuş, *Opera lui I. L. Caragiale*, vol. I, Ed. Minerva, Bucureşti 1977, p. 80. D'altronde lo stesso Cazimir sembra voler prevenire una presumibile obiezione quando sostiene che « in una parte importante di essa (s.n.: C.G.), l'opera comica di Caragiale ci appare come un vasto studio sulla vanità... » (*op. cit.*, p. 111); dunque non si tratta dell'intera opera comica!

vanità ed ambizione possono creare degli equivoci. Ad un certo punto Cazimir afferma che « Nella *Noaptea furtunoasă*, la vanità ci era apparsa soprattutto come autosoddisfazione. In *Conul Leonida* come autoinganno. Nella *Scrisoarea pierdută* essa diventa il più spesso sinonimo dell'ambizione »⁸⁶; questo dopo aver precedentemente sostenuto che « la vanità di Jupîn Dumitrache equivale ad una ambizione soddisfatta. La vanità di Chiriac è un'ambizione in corso di sviluppo ». Per quanto riguarda le due asserzioni si può dire che:

— autosoddisfazione non significa per forza ambizione soddisfatta; in verità la sinonimia tra le due nozioni è solo relativa;

— se, come viene affermato, la vanità di Chiriac è « un'ambizione in corso di sviluppo », essa non è soddisfatta!

— almeno altri due personaggi di *O noapte furtunoasă*, Veta e Rică Venturiano, sfuggono al principio livellatore della vanità.

Ci sembra perciò che Şt. Cazimir sia forse troppo frettoloso quando enuncia una conclusione insufficientemente motivata.

2.2. In quasi tutte le ricerche passate in rassegna sono assenti le dovute precisazioni metodologiche e/o quelle che riguardano il significato attribuito ad alcune nozioni. Si può facilmente osservare che termini come *umor*, *comico*, *satira*, *ironia*, ecc., adoperati con accezioni differenti da vari autori, vengono utilizzati da quasi tutti gli studiosi dell'opera di Caragiale senza essere minimamente definiti. Solo nell'*op. cit.* di Cazimir queste nozioni vengono spiegate, però anche in essa mancano le indispensabili precisazioni metodologiche concernenti l'oggetto della ricerca, il modo in cui l'autore si propone di studiare il tema prescelta, ecc.; infatti, come si è già visto, dopo il capitolo introduttivo, *Periplo*, in cui queste indicazioni sono assenti, segue direttamente la sezione *Orizzonte tipologico* e poi, sempre 'ex abrupto', la sezione finale, *Considerazioni tecniche*. D'altronde nel lavoro di Ca-

⁸⁶ Şt. Cazimir, *op. cit.*, p. 131.

zimir si registra un relativo squilibrio fra le ultime due sezioni. Certamente non possiamo che rilevare l'importanza delle considerazioni tecniche: le osservazioni sono pertinenti e variate anche se frammentarie. L'assenza di un supporto teorico in cui dovevano essere spiegate le connessioni fra il comico di linguaggio e quello di carattere, di situazione, ecc., collocano purtroppo le considerazioni tecniche, altrimenti validissime nella loro totalità, in una specie di appendice. Si produce, in tal modo, pure una sorta di falsa dicotomia tra l'« orizzonte tipologico » e le « considerazioni tecniche ». L'impressione di appendice e di relativo squilibrio viene ancora più messa in risalto dalla discrepanza che si registra sul piano quantitativo: l'« orizzonte tipologico » si estende per ben 112 pagine, mentre alle « considerazioni tecniche » vengono destinate solo 42 pagine.

3. Le osservazioni critiche espresse *sopra*, nonché altre — connesse soprattutto alla vastità del tema ed alle molteplici prospettive in cui possono essere realizzati i vari approcci — ci fanno pensare che si renderebbe utile la ripresa dello studio del comico nell'opera di Caragiale. Prima di discutere però questo problema si dovrebbe rispondere ad una obiezione di principio avanzata da M. Tomuş. Infatti, il critico di Cluj accusa di interpretazioni riduttive i lavori che analizzano solo uno o solo certi problemi e propone, come unica soluzione, la realizzazione di ricerche esaurienti, ovvero di ricerche che debbano abbracciare l'intera opera di Caragiale esaminata, possibilmente, da tutti i punti di vista. Al contrario, la nostra opinione è che le ricerche limitate a determinati argomenti devono essere non solo ammesse, ma anzi, consigliate come estremamente utili. Pensiamo che una unica ricerca esauriente — indifferentemente dalla sua estensione e pertinenza — difficilmente possa analizzare tutti gli aspetti dell'intera opera di un autore. È vero che durante gli anni si registrano tentativi di realizzare monografie dell'opera di Caragiale, o anche monografie che riuniscono sia la sua vita sia la sua opera, ma ciò non infirma la validità dei lavori limitati ad un solo o a più aspetti dell'opera caragialiana. Ci sembra evidente che i due tipi di ricerche — monografie integrali dell'opera oppure monografie parziali, te-

matiche — non si escludono ma si completano reciprocamente.

Anche per quanto riguarda il tema del presente contributo c'è da chiedersi, a questo punto della discussione, se è possibile ed auspicabile in futuro la realizzazione di una unica monografia del comico nell'opera di Caragiale oppure se, al contrario, sarebbero auspicabili più monografie parziali. Va subito detto che il progetto di un'unica monografia del comico caragialiano, teoricamente possibile, potrebbe essere difficilmente messo in pratica e comunque presenterebbe lo svantaggio di aver dimensioni troppo estese. Questo perché dovrebbe prendere in considerazione differenti prospettive di analisi e, presumibilmente, non potrebbe ignorare questioni connesse al comico (per es.: la tipologia dei personaggi, la struttura narrativa, ecc.). Di conseguenza consideriamo che l'attuazione di monografie parziali (com'è, in fondo, quella di Cazimir), può rappresentare, almeno per il momento, un'ottima soluzione per l'analisi del comico caragialiano.

3.1. Un'osservazione a carattere generale la quale riguarda ugualmente quasi tutte le ricerche finora attuate — ad eccezione di quelle di M. Vodă Căpuşan e di Fl. Manolescu — è che i riceventi dell'opera di Caragiale (indifferentemente se lettori, spettatori o uditori) sono stati considerati una massa amorfa, non differenziata. In altre parole, nei lavori esistenti, la prospettiva dell'analisi si riferisce allo scrittore Caragiale o a uno dei riceventi ideali della sua opera (ossia all'autore del rispettivo saggio), oppure — e questo accade più spesso — si riferisce simultaneamente a Caragiale e al critico che scrive su Caragiale.

Se questa prospettiva riduttiva ed estremamente diffusa viene in genere accettata negli studi che concernono la poesia e la prosa, ci sembra comunque errato adoperarla come unica possibile prospettiva di analisi del comico. È vero che lo studio del testo letterario può essere orientato soprattutto sull'analisi del messaggio, ma pure in questo caso — se si tratta dell'analisi del comico — dobbiamo sempre tener presente il fatto che i riceventi sono molteplici e che si differenziano tra di loro. Un esempio: proponendo un'analisi della

'pièce' da « dentro », M. Tomuş sostiene di fatto una tesi sull'autonomia dell'opera letteraria, quando afferma, a proposito dei personaggi di *O scrisoare pierdută*: « non possiamo dunque valutare la stupidità del personaggio mediante l'intelligenza dello spettatore »⁸⁷. In realtà si può però procedere anche in questo modo!

Una particolare attenzione viene accordata al pubblico nel libro di Fl. Manolescu⁸⁸.

Senza proporsi di « ricostruire » il pubblico di Caragiale « così come è stato », Fl. Manolescu prende invece in considerazione « l'immagine di questo pubblico, così come è stato visto e come è stato desiderato da Caragiale »⁸⁹, poiché « il ruolo del pubblico è, nel caso di qualsiasi drammaturgo, almeno altrettanto importante come tutte le altre influenze che vengono studiate dalla ricerca letteraria accademica, l'influenza dei predecessori, dell'educazione o della società in genere »⁹⁰.

Malgrado Caragiale avesse sostenuto che per il vero artista l'opinione pubblica non è importante⁹¹, in realtà egli è stato molto attento alla reazione del suo pubblico, il quale, per niente omogeneo, anzi eterogeneo, lo ha influenzato, presumibilmente, nella realizzazione delle sue opere. Perciò Fl. Manolescu ipotizza che dinanzi a questo pubblico eterogeneo il drammaturgo tenta di realizzare un « numero di testi con una struttura appellativa complessa, capaci di parlare in codici diversi, successivamente o simultaneamente, a delle categorie differenti di spettatori »⁹², così che risulti l'immagine dello scrittore come creatore bilingue.

Le osservazioni sono pertinenti, ma riguardano, in genere, come si è visto, solo genericamente il rapporto fra Ca-

⁸⁷ M. Tomuş, *op. cit.*, p. 243.

⁸⁸ Cfr. soprattutto il capitolo intitolato proprio *Il pubblico di Caragiale: una realtà sociologica, una finzione, un costruito?*, nell'*op. cit.*, pp. 36-45.

⁸⁹ Fl. Manolescu, *op. cit.*, p. 44.

⁹⁰ *Ibid.*

⁹¹ Cfr. I. L. Caragiale, *Citeva păreri*, nell'edizione citata alla nota 72, p. 735.

⁹² Fl. Manolescu, *op. cit.*, p. 42.

ragiale e il pubblico del suo tempo. Fl. Manolescu non si propone di analizzare in modo espresso le reazioni del pubblico di fronte al comico caragialiano in passato, e tanto meno oggi, poiché il rapporto opera-pubblico ai nostri giorni non viene compreso nella sua ricerca. Spetta dunque alle future indagini di esaminare il problema complesso del comico caragialiano in funzione dei suoi riceventi⁹³.

3.1.1. Un primo approccio del problema enunciato potrebbe essere effettuato tramite il metodo dei test, soprattutto per quanto concerne gli spettacoli con le commedie di Caragiale⁹⁴. Più a portata di mano è, però, lo studio dell'opera che delimita gli effetti comici che presuppongono un certo grado di cultura del lettore (e/o spettatore) dagli altri effetti comici. Per es.: l'effetto comico del sintagma « lege de murături » è presumibilmente maggiore per un lettore che conosce il latino, e allo stesso modo avviene con il nome del-

⁹³ La bibliografia essenziale della relazione fra autore e lettore (pubblico) viene offerta da Fl. Manolescu sia nei termini della *teoria della comunicazione* (vengono citati i lavori di F. Heider, L. Thayer e G. Waldmann) sia in quelli dell'*estetica della ricezione*, con le dovute distinzioni fra il *lettore reale*, il *lettore intenzionato* e il *lettore implicito* (sono citate le ricerche di E. Wolff, M. Naumann e W. Iser) (Cfr. Fl. Manolescu, *op. cit.*, nota 41, pp. 317-319). Considerazioni estremamente interessanti, anche se frammentarie, sul rapporto autore/lettore (pubblico), e a carattere generale e riguardanti l'opera di Caragiale vengono enunciate nel lavoro della Căpuşan, la quale insiste soprattutto sul ruolo del pubblico che si trova sul palcoscenico, rispetto al pubblico che si trova in sala (cfr. *op. cit.*, specialmente p. 162 e segg.).

⁹⁴ Pensiamo allo studio delle reazioni di un gruppo di persone che appartengono a delle categorie sociali diverse, hanno gradi di cultura differenti e sono dissimili pure per uno o più di uno dei seguenti parametri: professione, età, sesso, provenienza dal medio rurale od urbano, ecc. Non discuteremo qui i vantaggi o i rischi implicati dall'analisi del teatro come spettacolo, rispetto alla sua analisi come letteratura. Certo è che nell'ambito del teatro studiato come spettacolo intervengono altri fattori, estremamente importanti: la concezione del regista, la scenografia, gli attori (la loro interpretazione: dizione, mimica, movimento, talento, ecc.), il fatto di stare insieme ad altre persone in uno spazio limitato (la sala di spettacolo), ecc.

l'imperatore romano Marcus Aurelius pronunciato da uno dei personaggi Marcu Aoleriu⁹⁵.

3.1.2. Sempre nello spirito dell'approccio sociologico e socioculturale (ma non sociologizzante, come è stato fatto spesso finora) del comico nell'opera di Caragiale, sarebbe utile lo studio della ricezione della sua opera oltre i confini della Romania. Si sa che gli storici e i critici letterari romeni hanno ampiamente discusso il problema del carattere nazionale e/od universale dell'opera caragialiana⁹⁶. Pensiamo però che sarebbe utile registrare anche i pareri espressi dai lettori o dagli spettatori non romeni, non trascurando i più competenti tra di loro, i critici, forse più obbiettivi di quelli romeni e comunque più parsimoniosi nell'uso del qualificativo « universale ». Non vogliamo essere fraintesi; confessiamo solamente che siamo rimasti negativamente colpiti quando, nell'estate del 1980, abbiamo assistito a Senigallia allo spettacolo *Una lettera smarrita*, interpretato da una discreta, forse anche buona compagnia teatrale italiana: dei 50-60 spettatori iniziali, metà hanno abbandonato la sala prima della fine dello spettacolo! È vero che alcune battute della pièce sono intraducibili e che altre perdono molto nella traduzione italiana, soprattutto in fatto di comicità, ma la reazione del pubblico ci è sembrata, tuttavia, spropositata. A questo punto un test fra gli spettatori sarebbe stato molto valido, anche per capire di che pubblico si trattava.

Forse non sarebbe errato registrare come viene recepita l'opera di Caragiale da parte di stranieri che però capiscono (eventualmente anche parlano) bene il romeno e conoscono

⁹⁵ In romeno *lege de murături* significa, alla lettera 'legge di legumi in salamoia' essendo appunto le « murături » i legumi in salamoia. Si tratta in questo caso della deformazione, mediante l'etimologia popolare, del sintagma *lege de moratoriu* 'legge di moratoria'. Un processo simile avviene col nome dell'imperatore Marco Aurelio che diventa *Marcu Aoleriu* (in romeno *aoļu* è interiezione e significa 'ahimè!').

⁹⁶ In una versione più sfumata si tratterebbe delle due tesi contrastanti: a) quella del carattere storico, strettamente temporale e locale dell'opera di Caragiale, valutata complessivamente; b) quella del suo carattere extrastorico ed extratemporale.

pure bene la cultura romena. Un primo passo in questa direzione lo potrebbe rappresentare l'elaborazione di un'antologia che comprendesse i pareri degli studiosi non romeni, eventualmente raggruppati per paesi, con tutte le complicazioni che potrebbero derivare dalla collocazione reale di questi studiosi in un orizzonte culturale diverso da quello romeno⁹⁷.

3.2. In un futuro lavoro sulla tipologia del comico nell'opera di Caragiale potrebbero essere utilizzati alcuni suggerimenti compresi in ricerche relativamente recenti. In una di queste L. Olbrecht-Tyteca fa delle considerazioni pertinenti sui differenti livelli ai quali si può situare il comico (nella sua accezione di comico della retorica), livelli che riguardano tre prospettive: « i rapporti fra gli uditori, quelli fra l'oggetto e il pensiero dell'oggetto, infine quelli fra i diversi piani dell'oggetto comico »⁹⁸.

3.2.1. Per quanto concerne i rapporti fra uditori, l'autrice constata che quando si racconta una barzelletta che presuppone l'esistenza di due persone e di un dialogo tra di loro, entrambe le persone sono uditori, però di livello differente, poiché di solito solo le asserzioni di uno dei due provocano il riso. Un'analisi, in questa prospettiva, dei dialoghi nell'opera di Caragiale rappresenterebbe una novità e potrebbe eventualmente portare a dei risultati interessanti per poter stabilire il peso dei vari personaggi nella realizzazione del comico di linguaggio. Non solo, la Olbrecht-Tyteca osserva a giusta ragione che « il dialogo, quando viene riferito, si rivolge a un uditorio di terzo livello »⁹⁹. In termini

⁹⁷ Su questo pericolo ci avverte Fl. Manolescu il quale cita l'esempio di Anna Colombo, studiosa italiana dell'opera di Caragiale, la quale credeva che l'11 febbraio, la data del complotto contro Al. I. Cuza, che appare nella pièce *Conul Leonida față cu reacțiunea*, fosse una data significativa della rivoluzione del 1848 nei principati romeni (cfr. Fl. Manolescu, *op. cit.*, p. 75). Per la diffusione del teatro di Caragiale oltre i confini della Romania cfr. il contributo di Ileana Berlogea, *Teatrul lui Caragiale pe scenele lumii*, in « Studii de literatură universală », București 1978, pp. 57-66.

⁹⁸ L. Olbrecht-Tyteca, *Il comico del discorso. Un contributo alla teoria generale del comico e del riso*, Feltrinelli, Milano 1977, p. 19.

⁹⁹ *Ibid.*

non dissimili si esprime M. Vodă Căpușan, la quale opera la dovuta distinzione fra il pubblico che si trova in sala e quello che sta sul palcoscenico, quest'ultimo denominato « pubblico *esplicito*, primo destinatario della parola detta dinanzi a sé, ma i cui gesti e le cui azioni costituiscono, anch'esse, uno spettacolo per il pubblico reale della sala »¹⁰⁰. Prendendo in considerazione alcune affermazioni recenti di H.-J. Jaus, la Căpușan insiste pure sul fatto che il messaggio trasmesso non può coincidere con quello recepito e che fra la semplice informazione e la comunicazione letteraria esistono delle differenze notevoli¹⁰¹.

3.2.2. Nel problema dei rapporti fra oggetto e il modo in cui viene presentato la Olbrecht-Tyteca osserva che è possibile conservare un certo comico condensando il dialogo in un aforisma, ma che una parte dell'effetto comico scompare tuttavia in seguito a questa operazione riduttiva. Un'applicazione, in un certo senso, della prospettiva dei rapporti fra oggetto e il modo in cui viene presentato si riscontra nell'*op. cit.* di M. Tomuş¹⁰², ma non per ricercare gli effetti co-

¹⁰⁰ M. Vodă Căpușan, *op. cit.*, p. 166.

¹⁰¹ « La comunicazione letteraria non diventa dialogo che nell'attimo in cui l'interprete conosce e riconosce l'alterità del testo rispetto all'orizzonte delle sue proprie attese. L'alterità del testo risulta innanzitutto dal rapporto produzione/riproduzione. Far intervenire qui, così com'è di moda oggi, le nozioni di emittente e ricevente porta al livellamento di qualsiasi distinzione fra la semplice informazione e la comunicazione letteraria. La distinzione tra i due settori è tuttavia corrente, cominciando nella retorica al più tardi con Georgias, nell'ermeneutica con Schleiermacher. Essa proviene dal fatto che né l'uditorio né il lettore pensano, muovendosi dalle stesse parole, la stessa cosa come l'oratore o lo scrittore. La teoria dell'informazione presuppone di solito un codice identico della emissione e della ricezione. Al contrario, la comunicazione letteraria comincia con la differenziazione dei codici. Mettere in luce questo processo in diacronia e in sincronia, ecco la missione dell'estetica della ricezione ». (H.-R. Jaus, *Su esperienza estetica in genere e letteraria in particolare - Entretien avec Charles Grivel* in « *Revue des sciences humaines* », n. 177, 1980, 1, p. 10 [Apud M. Vodă Căpușan, *op. cit.*, p. 167]).

¹⁰² Anche se, inconsapevolmente, poiché M. Tomuş non conosceva presumibilmente il libro della Olbrecht-Tyteca che non viene menzionato nella sua bibliografia.

mici, bensì solo per dimostrare la tesi dell'inferiorità, sul piano valorico, della prosa giornalistica di Caragiale in comparazione a quella degli istantanei e degli abbozzi¹⁰³. La causa dell'inferiorità consisterebbe nel fatto che nella prosa giornalistica i personaggi « sono *descritti e raccontati*, non messi ad interpretarsi da soli, non presentati in visione cinematografica »¹⁰⁴. Si impone dunque una ripresa dell'analisi di Tomuş e la sua collocazione su un piano diverso.

3.2.3. Anche la terza prospettiva suggerita dalla Tyteca, quella dei livelli dell'oggetto comico, può essere parzialmente rilevante per lo studio del comico nell'opera caragialiana. L'autrice delimita un primo livello nel quale « il comico verte talora su condizioni particolari dell'argomentazione, su schemi limitati, talaltra su condizioni più generali di comunicazione, su ragionamenti più estesi [...]; un secondo livello, in cui la retorica come attività globale viene presa come oggetto [...]; un terzo livello in cui si prende gioco della retorica nella sua qualità di scienza o di *techne* [...]. In esso ci si prende gioco del repertorio, della terminologia, degli sforzi degli studiosi. Infine, a questi tre livelli dell'oggetto comico va aggiunto un livello del comico stesso »¹⁰⁵.

3.3. Alcune delle ricerche hanno rilevato che nell'opera di Caragiale si registrano spesso e *simultaneamente*, molteplici effetti comici; questo sia per quanto attiene alla presenza del comico di situazione, di carattere e di linguaggio sia pure nell'interno stesso del comico di linguaggio. Finora non è stata però messa in rilievo l'idea che la simultaneità e la convergenza degli effetti comici contribuisce alla neutralizzazione oppure alla riduzione di alcuni fattori inibitori del riso, come, per esempio, la difficoltà di capire una battuta¹⁰⁶.

3.4. Nello studio degli effetti comici si dovrebbe insistere di più sul luogo che essi occupano nell'economia degli istantanei e degli abbozzi: all'inizio, alla metà o nel finale.

¹⁰³ Cfr. M. Tomuş, *op. cit.*, p. 173 e segg.

¹⁰⁴ *Ibid.*, p. 174.

¹⁰⁵ L. Olbrecht-Tyteca, *op. cit.*, pp. 21-22.

¹⁰⁶ *Ibid.*, p. 31.

Es.: in *C.F.R.* il dialogo tra l'Amico, Ghiță e Niță è basato su un equivoco il quale determina una serie di effetti comici secondari, implicando anche il lettore. Il chiarimento dell'equivoco che aveva sostenuto, tensionalmente, il brano ha luogo nel finale e sempre nel finale si produce l'effetto comico principale¹⁰⁷. In questo caso registriamo, di fatto, una vera tecnica della sorpresa e ci possiamo chiedere se non sarebbe utile, nel futuro, realizzare l'inventario ed eventualmente la classifica dei vari stati di sorpresa e/o delle tecniche della sorpresa attestate nell'opera di Caragiale.

3.5. Nel raggruppamento dei procedimenti tecnici potrebbe essere collocata, come fonte del comico, la standardizzazione realizzata mediante ritratti descrittivi. Questa viene ricordata da Cazimir, ma solo dal punto di vista della tipologia dei personaggi e più precisamente per far notare « l'assenza dei tratti distintivi »¹⁰⁸ in alcuni dei personaggi. Un esempio in tal senso lo rappresenta il ritratto di Leonică Ciupicescu, realizzato non tramite l'attestazione della presenza di certi tratti fisici o morali ma, al contrario, constatando la loro assenza, ovvero rilevando l'assenza dei tratti distintivi estremi ed antonimi. Leonică Ciupicescu « non era né grande né piccolo, né alto né tozzo, né snello né grosso. Oltre a questi doni del suo essere palpabile, Leonică nel suo cuore non era né buono né cattivo, né apatico né svelto, né intelligente né stupido. In altre parole, una persona né troppo-troppo né poco-poco »¹⁰⁹. La neutralizzazione dei tratti distintivi in questo ritratto della persona qualunque, che però sa di mediocrità, ci fa sorridere. Il sorriso è rafforzato ancor di più dal conciso commento valutativo dello scrittore-narra-

¹⁰⁷ Un accenno all'importanza che rivestono gli inizi e i finali nell'opera caragialiana si riscontra in Fl. Manolescu (cfr. *sopra*, 1.9.c. e la nota 79). Nella letteratura romena, afferma Manolescu, Caragiale è « il grande maestro delle 'aperture' e delle 'chiusure' di testi » (*op. cit.*, p. 69); cfr. anche *op. cit.*, p. 254 e segg.

¹⁰⁸ Șt. Cazimir, *op. cit.*, p. 161.

¹⁰⁹ Apud Șt. Cazimir, *ibid.* Cfr. anche in I. L. Caragiale, *op. cit.*, vol. I, p. 771, nella quale il frammento da noi citato viene pubblicato con una piccola modifica rispetto alla variante iniziale apparsa nel « Claponul » del 1878.

tore « Oltre a questi doni del suo essere palpabile » e dagli ultimi tratti caratterizzanti il personaggio: « in altre parole una persona né troppo-troppo né poco-poco ».

3.6. L'osservazione di Fl. Manolescu che talvolta « un massimo di informazione si può trasformare col tempo in un'informazione zero e un *luogo pieno* della struttura d'appello [...] può diventare una macchia nera, un vero *luogo vuoto* »¹¹⁰ viene di seguito esemplificata col personaggio Cătăndatul il quale, nella commedia *D-ale Carnavalului*, cura il molare che gli fa male col metodo di Mattei. Rilevando che si trattava in verità del cosiddetto *metodo elettro-omeopatico*, inventato nella seconda metà dell'Ottocento dal conte italiano Cesare Mattei — il quale sosteneva di poter guarire qualsiasi malanno con applicazioni fulminee di certi liquidi colorati, da lui preparati e denominati *elettricità* — Fl. Manolescu conclude dicendo che oggi nessuno potrebbe più spiegare, senza una documentazione preliminare, da dove provenga il comico o quale sia il significato di questa scena¹¹¹.

L'osservazione di Manolescu è acuta e ci insegna non solo a documentarci sull'epoca di Caragiale, per poter meglio capire il suo comico, ma pure a dar maggiore importanza al carattere storico che può avere il comico. Si impone dunque una prospettiva storica nello studio del comico caragialiano.

3.7. Nell'ipotesi in cui si tentasse, nel futuro, la realizzazione di un'unica monografia del comico nell'opera di Caragiale, l'autore dovrebbe non solo stabilire ed analizzare la tipologia del comico, ma dovrebbe pure prendere in considerazione le connessioni permanenti con le altre possibili tipologie, le quali dovrebbero essere, parimenti, riesaminate o determinate. Si tratta delle tipologie dei personaggi, dei motivi, del genere letterario e della struttura narrativa, ecc.

Va precisato che tentativi di effettuare simili analisi complesse e di identificare le presumibili connessioni elencate si registrano altresì nei lavori finora pubblicati, ma essi hanno un carattere sporadico e coprono solo porzioni isolate e limitate dell'opera di Caragiale.

¹¹⁰ Fl. Manolescu, *op. cit.*, p. 73.

¹¹¹ *Ibid.*, p. 74.

3.7.1. Per quanto riguarda la tipologia della struttura narrativa, alcuni suoi elementi caratterizzanti potrebbero essere i seguenti: a) la presenza del dialogo (pare, ma la supposizione dovrebbe essere verificata mediante un'analisi sistematica, che la presenza del dialogo può conferire una maggiore comicità al testo); b) lo svolgimento dell'azione sul piano dinamico o statico, ovvero la presenza dell'azione, oppure, al contrario, il quasi completo scioglimento dell'azione; c) l'esistenza di un ritmo sostenuto del racconto e/o di alcuni momenti di tensione (si vedano *C.F.R.* e *Două loturi*) oppure l'assenza (quasi) totale di ritmo e di tensione (es.: *Căldură mare*)¹¹². Ricordiamo qui l'importanza accordata al ritmo dallo stesso Caragiale il quale affermava: « il ritmo - ecco l'essenza dello stile »¹¹³.

3.7.2. Alcune precisazioni si rendono necessarie anche per ciò che concerne la tipologia dei personaggi. Dei tentativi di realizzare tipologie sono già stati precedentemente elencati (cfr. *sopra*, 1.5. e 1.7.), ma sia queste sia le altre finora attuate non sono complete, ricorrono a criteri e livelli di analisi differenti, ecc.¹¹⁴. Sarebbe utile, evidentemente, l'elaborazione di una nuova tipologia dei personaggi che dovrebbe avere, come punto di partenza, la risposta alla domanda: in che misura esistono personaggi nell'opera di Caragiale? Prospettive del tutto nuove e particolarmente rilevanti offre l'analisi semiologica, ma lo spazio non ci permette l'analisi di questo problema che potrebbe essere pure l'oggetto di una ricerca a se stante. Precisiamo solo che pensiamo ai principi stabiliti per lo statuto semiologico dei per-

¹¹² Cfr. in tal senso le osservazioni di B. Elvin, *op. cit.*, p. 53.

¹¹³ I. L. Caragiale, *Citeva păreri*, nella sua *op. cit.*, vol. II, p. 723.

¹¹⁴ Ricordiamo che I. Constantinescu identifica dieci tipi nelle commedie di Caragiale, mentre Șt. Cazimir individua di fatto un archetipo, il vanitoso, con molteplici varianti. In entrambe le tipologie, però, un personaggio come Veta di *O noapte furtunoasă* rimane al di fuori dello schema. Pure in un'altra tipologia proposta da Cazimir — è vero, solo in riferimento agli istantanei e agli abbozzi di Caragiale — secondo la quale i personaggi femminili si dividono in « mahalagioaice » e « moftangioaice », il personaggio Veta non trova una adeguata collocazione.

sonaggi da specialisti quali T. Todorov, G. Genette, A. J. Greimas, T. Yücel, S. Alexandrescu, P. Hamon, ecc.¹¹⁵. Evidentemente quest'ultima prospettiva richiederebbe un riesame di almeno una parte dell'opera caragialiana nelle sue relazioni con la classe dei *riceventi medi* e con quella dei critici letterari, considerati come una sotto-classe dei *riceventi specializzati*¹¹⁶ e richiederebbe pure la delimitazione su basi diverse del piano dell'autore da quello del lettore¹¹⁷. Parimenti si potrebbe tener conto del fatto che « l'ambiguità semantica del testo letterario oppure, più esattamente, la sua polivalenza simbolica risulta dalla manifestazione di alcune isotopie complesse [...], le quali, dal canto loro, sono determinate dalla possibilità della segmentazione molteplice in unità di significato e dalla loro congiunzione (articolazione) differente »¹¹⁸, ecc. L'approccio semiologico dell'opera di Caragiale aspetta per ora l'autore (o gli autori).

Gheorghe Carageanu

¹¹⁵ Per la discussione di alcune delle ipotesi, indicazioni bibliografiche, ecc., cfr. P. Hamon, *Semiologia, lessico, leggibilità del testo narrativo*, Pratiche Editrice, Parma-Lucca 1977.

¹¹⁶ Cfr. C. Vlad, *Semiotica criticii literare*, Ed. științifică și enciclopedică, București 1982, p. 112.

¹¹⁷ Cfr. S. Alexandrescu, *Analyse structurelle des personnages et conflicts dans le roman Patul lui Procust de Camil Petrescu*, in CLTA, VI, pp. 209-224.

¹¹⁸ C. Vlad, *op. cit.*, p. 107.

L' « EFFICTIO AD VITUPERIUM »:
LE FUNZIONI DEL 'BRUTTO'

Foedus, turpis, pravus, deformis o informis: dopo il suo studio semantico su *Beau et Laid en Latin* Pierre Monteil è costretto a constatare che nel vocabolario latino nessuno di questi termini — e questo vale anche per la serie opposta, *pulcher, formosus, venustus, bellus* — esprime mai la sola nozione della bruttezza o della bellezza fisica¹. In realtà il concetto estetico del brutto, legato ovviamente a quello del bello, è di origine settecentesca² e solo con visibili virgolette può essere applicato a altre epoche. Questo non vuol dire che il valore artistico della rappresentazione del brutto sfuggisse ai teorici dell'estetica medievale. Da Agostino a Bonaventura a Tommaso e soprattutto al neo-platonismo cristiano dei vittorini la *formosa deformitas* ha sempre avuto i suoi ammiratori³. All'inizio del XII secolo il valore estetico della rappresentazione del brutto è legato all'*effictio ad vituperium* e ne esalta la convenienza in un testo che è giusto citare in apertura:

Horrendum caput et tamen hoc horrore decorum
Lumine terrifico, terror et ipse decet,
Rictibus, ore, ferro, feritate sua speciosum,
Deformis formae forma quod apta foret...⁴

¹ P. Monteil, *Beau et Laid en Latin*, Klincksieck, Paris 1964.

² Cfr. *Enciclopedia Einaudi*, s.v. bello/brutto, II, Torino 1977, pp. 232-250. Cfr. anche K. Rosenkranz, *Estetica del brutto*, Il Mulino, Bologna 1984.

³ E. De Bruyne, *Etudes d'esthétique médiévale*, Slatkine Reprints, Genève 1975 (originale Bruges 1946), II, p. 105; cfr. anche P. Michel, « *Formosa deformitas* », *Bewältigungsformen des Hässlicher in mittelalterlicher Literatur*, Bouvier, Bonn 1976.

⁴ E. De Bruyne, *op. cit.*, II, p. 105.

È indispensabile però un'altra precisazione. L'*effictio ad vituperium* esiste solo in quanto immagine al negativo dell'*effictio ad praeconium* e è in parte artificiale legare a questa figura codificata nelle *Artes* tutto il territorio del 'brutto'. La scelta, certo limitata, nasce dall'impressione che la descrizione della bruttezza fisica, per tutti i generi che percorre, esemplifichi abbastanza compiutamente le funzioni del brutto nell'ideologia medievale.

Se è vero che l'*effictio ad vituperium* è un'*effictio ad praeconium* con segno negativo, quello che sembra interessante studiare è innanzitutto in cosa consista il negativo. L'esame degli esempi del XII secolo analizzati dalla Colby⁵ mette in evidenza quattro modi di passaggio dal bello al brutto:

1. *Per opposizione*: il brutto si oppone al bello come il suo contrario. Se i canoni della bellezza esaltano i capelli biondi, i capelli neri connoteranno il brutto; se piccolo è bello, per quanto riguarda la bocca, grande sarà brutto e orribili bocche si spalancheranno senza ritegno nei nostri ritratti al negativo; se il bianco della pelle è uno degli elementi indispensabili per il ritratto della bellezza, la pelle scura sarà uno dei segni più sicuri della bruttezza e introdurrà paragoni, non intesi a *flatter*, con Mori, Saraceni e pece, inchiostro...

2. *Per eccesso*: la figura tipica del brutto sarà allora il gigante. Tutto in lui diventa enorme e esagerato. L'iperbole sottolinea questa sgradevole *demezura* che è anche una forma di mancanza di armonia.

3. *Per difetto*: la figura tipica sarà il nano, questo strano essere che percorre il mondo dell'avventura con la sua frusta, le sue carrette e sempre indizia la sventura. Ma anche gli occhi piccoli saranno brutti, tanto più se cisposi.

4. *Per disumanizzazione*: la *comparatio* nell'*effictio ad praeconium* si fa con altre celebri bellezze, Elena, Isotta, Davide, Sansone... nella *vituperatio* si fa con animali. Da no-

⁵ A. Colby, *The Portrait in Twelfth-Century French Literature*, Droz, Genève 1965.

tare che dei cinque esempi di *effictio ad vituperium* al maschile citati dalla Colby due sono di uomini-bestia (Cerbero dell'*Eneas* e il centauro del *Roman de Troie*). Baltrušaitis nel suo *Medio Evo fantastico* ha messo in evidenza la fecondità di questi intrecci tra umano e animale che trasformano l'uomo in qualche cosa di mostruoso nel senso etimologico del termine⁶. L'arte delle cattedrali è ricca di esempi in questo senso⁷.

L'analisi della Colby si limita a un solo genere letterario, il romanzo cortese, in cui l'*effictio ad praeconium* ha funzioni che ho studiato altrove⁸. Come entra il brutto nel mondo rarefatto della narrativa cortese? Credo che analizzare le sue funzioni ci aiuti a dare una risposta a questa domanda. Esse si possono schematizzare così:

1. Connotare il nemico (nani, giganti, damigelle crudeli, come Saraceni e Mori, anche se l'epica conosce pochissimi ritratti completi).

2. Indicare uno scarto sociale, stilizzato ben inteso, basato sull'opposizione *vilainie/courtoisie*⁹. Il brutto è il *vitain*, lavoratore, guardiano di bestie, borghese arricchito, popolo in rivolta, chiunque sia altro dal mondo cortese. Sfuggono solo i pastori e le pastorelle ingentiliti dalle convenzioni bucoliche.

3. Rappresentare l'altro, il diverso. In questo caso il brutto caratterizza nel romanzo cortese colui che non fa parte del complesso universo in cui si muovono gli eroi, ma ha con questo continui contatti¹⁰ e spesso serve da mediatore.

⁶ J. Baltrušaitis, *Il Medioevo fantastico*, Mondadori, Milano 1977 (originale Paris 1972).

⁷ E. Mâle, *L'art religieux du XIIe siècle en France*, Paris 1922, *L'art religieux du XIIIe siècle en France*, Paris 1923 e *L'art religieux de la fin du moyen âge en France*, Paris 1922; cfr. anche C. L. Raghianti, *Medioevo europeo*, Mondadori, Milano 1978.

⁸ *Rhetorical topoi as clues in Chrétien de Troyes*, in *Rhetoric Revalued*, a cura di B. Wickers, Binghamton-New York 1982, pp. 173-178.

⁹ Cfr., per non dare che un esempio, *L'immagine riflessa (Lai de l'ombre)* di Jean Renart nell'edizione di Limentani, Einaudi, Torino 1970, vv. 8-9 e 533-34, e il commento al testo, p. 83.

¹⁰ Cfr. C. Segre, *Semiotica filologica*, Einaudi, Torino 1979, pp. 9-11.

Un esempio del primo caso è la descrizione dei giganti che gli eroi di Chrétien devono prima o poi vincere come prova qualificante. Non è un caso che essendo rappresentanti di un ES negativo essi abbiano tratti in comune con le descrizioni dei diavoli¹¹.

Il secondo caso è il guardiano dell'Yvain di Chrétien (vv. 286-311). Egli sorge introdotto dalle lotte bestiali di tori, orsi e leopardi che la sua forza soggioga, ma è poi definito *uns vileins* che *resanbloit Mor*. I paragoni sono tutti fatti con animali, per ogni parte del suo smisurato corpo: ha la testa più grossa di quella di *roncins ne autre beste*, l'orecchio *com a uns olifanz*, gli occhi *de cuete* e il naso *de chat*, bocca di lupo, denti di cinghiale e persino le vesti sono solo *deus cuirs de novel escorchiez / ou de deus tors ou de deus bués*. Il tutto è completato dalla *massue*. Il suo atteggiamento è di attesa difensiva, non parla, *ne plus c'une beste feïst*, ma alla domanda di Calogrenant « *tu es boene chose ou non* » dove va sottolineato il *chose* semanticamente in bilico tra umano e animale, il guardiano risponde *qu'il ert uns hom*¹². Un uomo, sì, ma di una specie tutta diversa dal cavaliere che lo interroga, infatti egli ammette subito *d'avventure ne sai je rien / n'onquesmes n'en oï parler*, che è il segno dell'esclusione dal mondo cortese. In realtà è poi lui a indicare la via dell'avventura della fontana sia a Calogrenant che a Yvain. Perché c'è in questo personaggio, come in tutti quelli deformati dal brutto nel romanzo cortese, un resto di personaggio mitico (guardiano di buoi sacri?) e un ricordo di mondi primordiali, che è anche questo un modo per essere diversi. La connotazione sociale diventa più evidente, finalizzata alla parodia, nello stesso episodio ripreso in *Aucassin et Nicolette* probabilmente proprio sulla base del testo di Chrétien. L'opposizione dei due mondi, cortese e con-

¹¹ Cfr. *Le Chevalier au Lion*, vv. 5265-67 e vv. 5506-7, ed. Mario Roques, CFMA, Champion, Paris 1971.

¹² Anche Yvain incontra il *vilain*, che gli insegna la strada. Come davanti a un demone, l'eroe si segna più di cento volte e si chiede come Natura abbia potuto fare *oeuvre si leide et si vilainne*, vv. 793-799.

tadino fra virgolette, è questa volta esplicita. Se gli elementi dell'*effictio* sono più o meno gli stessi che in Chrétien, qui è soprattutto il dialogo a connotare l'esclusione. Quando Aucassin racconta del suo levriero bianco, di questa *beste* che va cercando nella foresta e che vale più di tutte le sue ricchezze, l'altro, attonito, non capisce e parla invece di buoi, di soldi da dare al padrone, di problemi domestici¹³. L'incapacità di capirsi nasce dall'appartenenza a due mondi diversi. Ma i mondi non sono diversi solo socialmente. L'opposizione non è più solo *vilain/courtois*: questo strano personaggio dalla bruttezza smisurata sembra sempre trovarsi sulla soglia che separa il mondo dell'eroe da quello dell'avventura e in qualche modo sembra farsi garante del passaggio¹⁴. Per questa via si ricollega così alla terza funzione che è quella della mediazione.

Un altro esempio è la *demoisele* orribile che figura nel *Perceval* ma che aveva già fatto una sua prima comparsa nell'Yvain. E vale la pena di ricordare la circostanza. Yvain ha dimenticato Laudine e la promessa di ritornare da lei entro un anno e torna vittorioso dai suoi infiniti tornei alla corte di Artù, ma, improvvisamente, nel mezzo dei festeggiamenti, è preso dal pensiero della sua colpa e *tant pansa* che questo pensiero si materializza in una damigella su un cavallo nero che gli porta la maledizione della sua dama. Chrétien non descrive ancora la damigella nell'Yvain, lo farà invece nel *Perceval*, in una scena che ha le stesse caratteristiche. Siamo alla corte per festeggiare il ritorno di Perceval, finché, al terzo giorno, arriva l'orribile damigella a cui Chrétien dedica questa volta ben trenta versi di *effictio*. Come la damigella di Yvain anche questa sa tutto della vita di Perceval e soprattutto dei suoi errori, persino di quelli di cui

¹³ M. Liborio, *Aucassin e Nicolette*, Einaudi, Torino 1977, pp. 48-50 e pp. XIII-XIV dell'Introduzione.

¹⁴ Al tipo dell'*homo salvaticus* (cfr. R. Bernheimer, *Wild Men in the Middle Ages: A Study in Art, Sentiment and Demonology*, Cambridge Mass. 1952) si collega secondo Spitzer l'*effictio ad vituperium*, anch'essa basata sull'eccesso, della *serrana* dell'Arcipreste de Hita (*Libro de Buen Amor*, vv. 1010 ss.), legata al tema erotico che è anche esso una soglia.

l'eroe non è ancora cosciente e porta messaggi di minaccia e di disperazione. Nella presunta armonia del mondo cortese, sono entrate forze negative non più esorcizzabili che l'eroe ha interiorizzato. Queste terribili figure traducono il mondo turbato della coscienza. L'eroe di Chrétien è colpevole e il senso di colpa si materializza in queste messaggere di un mondo 'altro' che rimanda l'immagine deformata di quello abitato da eroi e eroine della corte di Artù. Sono personaggi ambigui. Nonostante l'*effictio ad vituperium*, l'orribile *vilain* è pur sempre un uomo, la messaggera spaventosa è pur sempre una *demoisele*. La funzione di questi personaggi brutti ma umani è quella di fare da cerniera tra due mondi e di dividerne le caratteristiche. Al di là della soglia che essi descrivono intorno al mondo dell'IN c'è il mondo del male, rappresentato da esseri mostruosi che non hanno più niente di umano e si identificano col demoniaco. Di descrizioni di questi esseri che appartengono al basso (il grottesco è una categoria del brutto) sono piene le visioni medievali, le discese agli inferi, i viaggi in mondi misteriosi dell'aldilà, i misteri e il teatro medievale in genere, le rappresentazioni del Giudizio Universale e dell'inferno. Questi esseri popolano la fantasia medievale creando un'opposizione complessa all'interno del mondo dell'ES, opposizione garantita dall'antitesi spaziale alto/basso¹⁵. Ai diavoli, in basso, corrispondono in alto gli angeli, a Dio corrisponde Satana.

L'immagine maschile del brutto si ritrova nella commedia latina del XII secolo e è riservata ai servi¹⁶. Anch'essi sono personaggi in bilico fra due mondi poiché partecipano alla vita dei padroni pur restando servi. Ne è un buon esempio l'*effictio* di Geta¹⁷. Visto che il cliché di più facile consumo per la bruttezza maschile è quello dei diavoli non ci

¹⁵ C. Segre, *loc. cit.*

¹⁶ G. Cohen, *La comédie latine en France au XIIe siècle*, Les Belles Lettres, Paris 1931. Gli elementi base del tipo sono riassunti nel modello retorico del servo di Matthieu de Vendôme. Cfr. il ritratto di Davus nell'*Ars versificatoria* pubblicata da Faral, *Les Arts poétiques du XIIe et du XIIIe siècle*, Champion, Paris 1971 (riedizione del testo del 1923), p. 125-127.

¹⁷ vv. 333-352, Cohen, *op. cit.*, I, p. 48.

stupirà che Geta abbia caratteristiche in comune con gli abitanti degli inferi: è infatti paragonato agli Etiopi, paragone tipico delle visioni e ha il piede biforcuto. È un servo anche lo Spurius dell'*Alda*, che è l'altro personaggio maschile a aver diritto all'*effictio*¹⁸. Il ritratto di Davus di Matthieu de Vendôme è un concentrato di ricette collaudate¹⁹.

L'*effictio* negativa al femminile dà vita per tutto il medioevo a un personaggio singolare che ha la sua origine in Ovidio e che nel XII secolo diventa un ambiguo attante nella commedia latina da una parte e nei *fabliaux* dall'altra. È il personaggio della mezzana, introdotto per la prima volta, pare, dal *Pamphilus*²⁰, di ispirazione pesantemente ovidiana, dove però non gli è ancora riservata una descrizione. L'opposizione bello/brutto diventa qui opposizione giovane/vecchio, con tutte le connotazioni che questi concetti portano con sé fin dalla lirica provenzale²¹. Col personaggio della vecchia mezzana siamo ancora una volta riportati, come per il guardiano e la damigella orribile, a una funzione di mediazione tra due mondi. C'è sempre accanto alla vecchia una fanciulla e c'è uno scopo erotico da raggiungere, la mezzana è un'aiutante e un'iniziatrice, che favorisce la vita (Eros) pur avendo in sé tutte le caratteristiche della morte. Nella commedia *Baucis et Traso* la vecchia Baucis, prima di iniziare i suoi maneggi per provocare l'incontro amoroso (e i guadagni di cui è avida, il denaro sembra essere l'unico piacere della vecchiaia) crea in uno splendido inizio la finta bellezza di Glicera costringendola con artifici e astuzie a conformarsi fisicamente a una *effictio* perfetta:

Baucis amica sibi, spe lucri sedula nutrix
Glycerim repetit, aptat, honorat, alit:

¹⁸ vv. 171-192, *ibid.*, p. 136 s.

¹⁹ Cfr. nota 16.

²⁰ Cfr. C. Lee, *I fabliaux e le convenzioni della parodia*, in AA.VV., *Prospettive sui fabliaux*, Liviana Editrice, Padova 1976, p. 36.

²¹ Cfr. E. Köhler, *Sens et fonction du terme 'jeunesse' dans la poésie des troubadours*, in *Mélanges... Crozet*, Poitiers 1966, pp. 569-583, anche in *Sociologia della 'fin'amor'*. *Saggi trobadorici*, Liviana Editrice, Padova 1976, pp. 233-256.

Os artat, faciem ducit, formam novat arte,
 Dat frontem, crines luxuriare facit.
 Colla nitere iubet, humeros costringit in artum,
 Producit digitos, abbreviatque manus.
 (vv. 1-8)

È anche un modo astuto di fare contemporaneamente una *effictio ad vituperium* delle grazie della povera Glicera²².

La vecchia affaccendata, lamentosa e avida, si ritrova nei *fabliaux* e si chiama Auberée, Richeut, Dame Hersent. Ce ne sono altre rimaste senza nome²³. La stessa vecchia torna con la stessa funzione nel *Roman de la Rose*, nella *Trotacventos* del *Libro de buen amor* e in innumerevoli altri testi ancora. È un tipo, legato al tema del *loco amor*, della *fol' amour* che sembra prendere sempre più piede rispetto alla *fin'amour* che domina tanta parte della lirica e della narrativa del XII secolo. L'opposizione vecchiaia/giovinezza si traduce spesso esplicitamente in un'antitesi tra *effictio ad vituperium* e *effictio ad praeconium*, codificata anche questa da Matthieu²⁴. La funzione è di solito quella di invitare alla vita e all'amore: un *carpe diem* a sfondo erotico che lo spettro della vecchiaia, spesso evocato direttamente dall'amante, recita alla giovinetta restia. L'antitesi si trova in Adam de la Halle, nel *Jeu de la feuillée*²⁵, dove Amore e desiderio avevano fatto della moglie di Maître Adam un'effictio che non corrisponde più al vero. L'antitesi si ritrova in Boccaccio²⁶ e probabil-

²² Anche qui il modello è Ovidio e la tecnica quella delle *Metamorfosi*.

²³ Cfr. I. Siciliano, *François Villon et les thèmes poétiques du Moyen Age*, Nizet, Paris 1967, p. 383 e p. 387.

²⁴ Cfr. i ritratti contrapposti di Elena e di Beroe, ed. Faral, cit., pp. 129-132.

²⁵ Cfr. A. Adler, *Sens et composition du Jeu de la Feuillée*, Ann Arbor 1956; cfr. anche per il problema del brutto le pagine di Jauss, *The Alterity and Modernity of Medieval Literature*, in « New Literary History », X, 1979, pp. 203-205, cfr. anche *Alterität und Modernität der mittelalterlichen Literatur*, Fink, München 1977.

²⁶ Sonetto 44: « S'egli avvien mai che tanto gli anni miei » e anche Egloga latina I, cfr. V. Branca, *Boccaccio Medievale*, Firenze 1970. A fini morali il tema della descrizione laida del corpo femminile è ripreso nel Corbaccio.

mente è la struttura portante del componimento di Juan de Mena « La cara se vos cangreia... »²⁷. Il tema della vecchiaia, legato all'insegnamento per le fanciulle e al confronto con la giovinezza, compare in Deschamps dove il modello è la vecchia del *Roman de la Rose* e diventa il tema preferito delle sue *sottes chansons*, dove il brutto è di casa²⁸. La Belle Heaumière ne fa il tema della sua *leçon* alle *filles de joie*. Alla vecchiaia si sostituirà presto la morte. Il modello è S. Bernardo che in uno dei suoi *Sermones in Canticum* (*Sermo* 73) mostra la meretrice prima vecchia, poi cadavere, poi precipitata all'inferno. La bella nella tomba e la sua orrenda trasformazione fisica, ancora basata sull'antitesi tra *effictio* positiva e negativa, diventa luogo comune nella lirica e nella produzione didattica medievale, accompagnandosi spesso al tema dell'*ubi sunt*²⁹ e a quello dell'apostrofe alla morte crudele.

L'opposizione si fa moralmente ancora più convincente quando gioca sull'antitesi vivo/morto. Il cadavere nei testi didattici è descritto come modello per i vivi che sono spesso rappresentati, come nella *Disciplina clericalis*, nei *Tre morti e tre vivi* o nei *Trionfi della morte*, come bellissimi giovinetti che si trovano improvvisamente affrontati da queste immagini allo specchio del loro futuro, al ritornello di *Voi sarete ciò che noi siamo*. Come negli *Specula peccatorum*, *Mirouers des dames* e in tutta la schiera dei contrasti e delle *disputationes*, l'orrore del cadavere, deformazione e macabra decadenza del bello, è un richiamo alla vanità del mondo e un invito a moderare il gusto per la vita che non rispetta più la dottrina ascetica del *De Contemptu Mundi*. Quando te *aliegre omo de altura* canta Jacopone e l'anonimo contrasto gli fa eco: *Amico tu che giaci nel vaso / ove à' le ricchece et li ochi e 'l naso?*

²⁷ A. Varvaro, *Manuale di filologia spagnola medievale*, III, Antologia, Liguori, Napoli 1971, p. 287.

²⁸ La descrizione della vecchia orribile diventa cosciente parodia nei ritratti della donna amata del *Parnasse satyrique du XVe siècle*, cfr. I. Siciliano, *op. cit.*, p. 398 s. È una parodia anche l'*effictio* negativa di Charles d'Orléans, ballata XCI.

²⁹ M. Liborio, *Contributi alla storia dell' « Ubi sunt »*, in « Cultura Neolatina », XX, 1960, pp. 141-209.

Il modello è la *Visio Philiberti* in tutte le sue diramazioni storiche e geografiche³⁰. Boccaccio si associa a questa triste schiera quando nel *Corbaccio* descrive le finte bellezze della sua donna che nascondono invece la lussuria e il peccato. Che è un'altra opposizione che varrebbe la pena di studiare: quella tra bello/brutto in termini di apparenza/realtà³¹.

Villon riassume tutti questi temi e questi motivi nelle sue descrizioni del disfacimento fisico della bellezza femminile passando ambigualmente dall'uno agli altri degli atteggiamenti di fondo. Il brutto è evocato per esorcizzarlo con un invito alla gioia, o come coscienza paurosa della morte e rimpianto della vita (*Regrets de la belle Heaumière*).

Il rapporto con l'altro mondo, quello del basso e del negativo, a cui il brutto sembrava appartenere, si è ormai spezzato. La religione, lo spirito cortese non basta più a esorcizzarlo, il brutto con tutto il suo corteo di orrido, di grottesco, di macabro è entrato nella vita di tutti. Siamo ormai all'autunno del Medioevo*.

Mariantonia Liborio

³⁰ M. Liborio, *art. cit.*, pp. 165-167 e C. Segre, *Le forme e le tradizioni didattiche*, GRLM, VI, 1 pp. 74-78 e 2 pp. 120-121. Cfr. anche, per il valore morale della rappresentazione del cadavere, Giannozzo Sacchetti: « Chi non è meco a rinnovar il pianto », in *Poeti minori del Trecento*, Ricciardi, Milano-Napoli 1952, pp. 152-153. È un'effictio negativa al femminile anche la descrizione di Monna Povertade di anonimo, in *Poeti del Duecento*, Ricciardi, Milano-Napoli, II, p. 437, mentre nel *Quadriregio* di Federico Frezzi si ritrova l'effictio ad vituperium al maschile nella descrizione di Satana, in *Poeti minori del Trecento*, cit., pp. 799-800.

³¹ Cfr. Ch. Perelman-L. Olbrechts-Tyteca, *Trattato dell'argomentazione*, II, Einaudi, Torino 1976 (ma originale Paris 1958), p. 437-71. È la *pulchra putredo* di S. Bernardo e l'opposizione bello/brutto si sdoppia allora in quella vero/falso con la quale stabilisce rapporti ambigui: bello = vero vale per il mondo dell'ES come anche brutto = falso (così angeli/demoni; beati/dannati; Dio/Satana), mentre nel mondo dell'apparenza che è quello della vita terrena, dell'IN, il bello nasconde il brutto per sedurre, e viceversa il brutto nasconde il bello per mettere alla prova.

* Il testo di questo articolo è stato letto al VII Convegno Universitario di Bressanone: « Iconologia letteraria: retorica della descrizione » (7-9 luglio 1979).

FORME DI INTERTESTUALITÀ

La narrativa spagnola medievale tra Oriente e Occidente

Nello studio che apre il più recente volume dedicato alle fonti letterarie¹, Cesare Segre ha sottilmente distinto in primo luogo i rapporti tra testi, che costituiscono propriamente l'intertestualità, ed i rapporti tra gli enunciati, che meglio si definiscono nell'interdiscorsività, per discriminare poi all'interno dell'intertestualità, osservando che i testi possono essere presenti (a) « come testi ufficiali », (b) « scomposti in materiali antropologici tematizzati, e perciò sullo stesso piano del materiale folclorico; in 'schemi di rappresentabilità' o paradigmi conoscitivi », che più sotto sono da lui definiti correttamente « unità di contenuto », oppure (c) « scomposti in parole e sintagmi » (p. 19).

Si avverte subito che (b) e (c) corrispondono in buona parte alla vecchia distinzione, in sede di studio delle fonti letterarie, tra trasmissione di temi e motivi e trasmissione di forme, ed infatti non a caso Segre considera che « l'intertestualità del romanzo è prevalentemente diegetica [quindi

* Questo studio è stato presentato il 14 novembre 1979 al Congresso intern. sulla presenza arabo-islamica nella cultura dell'Occidente (Palermo, 14-17 novembre 1979), i cui atti non furono poi pubblicati per la scomparsa del prof. U. Rizzitano, che lo aveva organizzato. Sono state adesso introdotte alcune secondarie modifiche ed è stato aggiunto qualche riferimento bibliografico recente.

¹ « Intertestuale/interdiscorsivo. Appunti per una fenomenologia delle fonti », in AA.VV., *La parola ritrovata. Fonti e analisi letteraria*, a cura di C. Di Girolamo e I. Paccagnella, Palermo, Sellerio, 1982, pp. 15-28.

pertiene a (b)], quella della poesia prevalentemente metaforica e verbale [quindi si colloca sul piano di (c)] » (p. 28).

Questa classificazione, a prima vista onnicomprensiva, a mio parere lascia fuori o per lo meno mette in ombra un tipo di rapporto intertestuale meno evidente perché ancor più astratto di quelli cui si alludeva sopra: la trasmissione di strutture organizzative. Essa potrebbe forse rientrare sotto (b), poiché si tratta certamente di schemi di rappresentabilità o di paradigmi conoscitivi, in quanto la struttura organizzativa del testo letterario è senza alcun dubbio in rapporto con i modi di conoscere il mondo e di concatenare gli eventi. Penso però che convenga collocarla ad un livello più alto rispetto a quello delle « unità di contenuto » di cui si occupa (b). Cercherò dunque di identificare questa categoria attraverso il riesame di un settore preciso, la narrativa iberoromanza del medioevo, riesame nel corso del quale mi porrò il problema se tutti i rapporti intertestuali accertabili o almeno ipotizzabili si risolvano nelle tre classi identificate da Segre o se non risulti necessario postulare una quarta classe.

Chiarisco subito che non mi occuperò di tutte le forme di intertestualità all'interno della narrativa iberoromanza del medioevo, ma soltanto di quelle che si instaurano con testi arabi o ebraici. In situazioni di contatto culturale come quella che, appoggiata ad un prolungato e diffuso bilinguismo, è esistita nella penisola iberica dal 711 all'inizio del secolo XVII, accade spesso che si realizzino passaggi da una letteratura all'altra. Se cerchiamo di classificare questi fenomeni, apparirà subito evidente che la trasmissione di forme (categoria (c)) ha scarsa importanza per la narrativa, mentre è stata ovviamente al centro del dibattito relativo alla lirica. Del resto, per questo aspetto, sulla narrativa si è indagato pochissimo e le cose migliori sono ancora in uno studio ormai lontano di Álvaro Galmés de Fuentes², che analizza i

² *Influencias sintácticas y estilísticas del árabe en la prosa medieval castellana*, Madrid 1956 (e contemporaneamente anche nel « Boletín de la R. Academia Española », XXXV, 1955 e XXXVI, 1956). Il successivo lavoro di scavo del Galmés e della sua scuola nella narra-

non troppo numerosi e non troppo vitali calchi sintattici e stilistici del castigliano del *Calila e Digna* sull'arabo della sua fonte. Sembra in ogni caso insostenibile — né credo sia stato mai sostenuto — che la prosa rimata e tutte le altre raffinatezze formali della prosa ornata araba abbiano suscitato l'attenzione e ottenuto l'imitazione dei narratori castigliani, catalani o portoghesi, i quali d'altra parte non risultano neanche troppo preoccupati, almeno fino al Quattrocento, della dottrina, in alcuni casi parallela, della retorica di tradizione latina³.

Molto invece si è indagato e speculato sulle possibili fonti arabe, a livello tematico, di opere narrative romanze. Un cenno merita anche il problema della poesia epica castigliana. Malgrado il volume di Francisco Marcos Marín⁴, che raccoglie ed integra quanto avevano scritto i suoi non numerosi predecessori (più spesso arabi essi stessi che non spagnoli), non mi pare affatto dimostrato che i cantari di gesta castigliani abbiano accolto temi, per non parlare di forme, della poesia epica araba, peraltro essa stessa controversa nella sua natura.

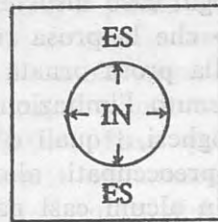
Il che tuttavia non significa che nell'epica castigliana non si rifletta in vario modo quella particolare situazione culturale di compenetrazione che è il risultato della secolare convivenza tra Cristianità ed Islâm nella penisola. Solo che questi riflessi pervengono al poeta dalla società stessa e non dalla letteratura, sicché sarebbe improprio includerli nell'intertestualità. Semmai mette conto di rilevare che l'epica castigliana, nel *Cantar de mio Cid* come nei più numerosi cantari perduti, ma a noi più o meno noti grazie alle prosificazioni utilizzate dai cronisti, non è impostata su quella

tiva aljamiada permette di osservare anche l'influenza castigliana sulla narrativa dei musulmani di Spagna, anche se in epoca più tarda di quella che qui ci interessa.

³ Cfr. Ch. Faulhaber, *Latin Rhetorical Theory in Thirteenth and Fourteenth Century Castile*, Berkeley-Los Angeles-London 1972, e *Las retóricas hispano-latinas medievales (s. XIII-XV)*, in « Repertorio de historia de las ciencias eclesiásticas en España », VII, 1979, pp. 11-65.

⁴ *Poesía narrativa árabe y épica hispánica*, Madrid, Gredos, 1971.

opposizione che Cesare Segre⁵, seguendo J. Lotman⁶, rappresenta così:



e definisce come « noi (IN[terno]) vs essi (ES[terno]) », in cui « ES è il non strutturato o il destrutturato, insomma il caos ». Il cantari epici castigliani evitano questa polarizzazione semplificatrice, tipica della *chanson de geste* francese, anche nella forma che Segre qualifica giustamente come più raffinata: in essa IN ed ES si oppongono simmetricamente ed « è solo la marca *Cristianesimo* che conferisce positività o, con la sua assenza, negatività a due sistemi analoghi ». Invece nell'epica spagnola il « noi », il campo della positività, può includere anche personaggi musulmani, come Avengalbón, l'alcaide di Molina, « amigo de paz » del Cid. Per converso la negatività assoluta può essere incarnata dal traditore cristiano, da Ruy Velázquez, lo zio dei *Siete infantes de Salas*⁷. Questa distanza tra il modello di riferimento implicito nell'epica castigliana e quelli cui rinvia la *chanson de geste* francese è l'esplicito indizio di una diversa cultura, di un modo diverso di vivere l'antagonismo storico, politico, religioso e morale tra Cristianità ed Islâm: di viverlo nei termini di quella dialettica di opposizione e di interpenetrazione che è stata così acutamente studiata da Américo Castro⁸, del quale potremo contestare l'interpretazione di casi particolari o l'estrapolazione di conseguenze, ma non la tesi di fondo. Del resto questa dialettica è la condizione stessa,

⁵ *Semiotica filologica*, Torino 1979, p. 9.

⁶ Cfr. J. M. Lotman e B. A. Uspenskij, *Tipologia della cultura*, Milano 1975, pp. 145-181.

⁷ Cfr. C. Acutis, *La leggenda degli Infanti di Lara*, Torino 1978.

⁸ *La Spagna nella sua realtà storica*, Firenze 1970.

il presupposto fondamentale degli influssi letterari che ricerchiamo e che, negati per l'epica, sono evidenti per altri testi. Il che è un modo per dire che la dialettica culturale è la condizione imprescindibile di ogni tipo di intertestualità.

I risultati della nostra ricerca sono negativi se, per il Duecento, esaminiamo le opere in versi (tanto di *clerecía* che giullaresche), strettamente legate a tradizioni latine o al patrimonio comune della giulleria europea. Otteniamo invece risposte positive se, rimanendo all'interno del Duecento, passiamo dalla poesia alla prosa. Incontriamo infatti un lotto di opere, di modesto o modestissimo livello letterario, la cui collocazione nel genere narrativo è soggetta a discussione, anzi rende necessaria una ridefinizione dell'ambito stesso di tale genere. La narrativa romanza medievale aveva in ogni caso una componente didattica assai rilevante. Gran parte (o tutti) i testi narrativi veicolavano un qualche insegnamento, esplicito il più delle volte, in altri casi affidato a livelli di lettura e di esegesi non letterali: che è poi quella stessa graduata pluralità di interpretazione che aveva reso possibile il recupero di tanti testi della antica letteratura pagana, Ovidio compreso. Perfino le opere che non contengono un insegnamento né superficiale né nascosto, in quanto non fanno altro che estendere, integrare, arricchire l'esperienza del lettore facendogli conoscere azioni e comportamenti dei personaggi che vengono dati come esemplari (in positivo o in negativo), finiscono per partecipare della funzione didattica. Un romanzo arturiano vale a modellare il comportamento cortese non meno di un trattato.

Narrazione e didattica s'intrecciano dunque strettamente, pur rimanendo senza dubbio distinte e diverse. Pertanto la differenza tra testi propriamente narrativi e testi propriamente didattici, nell'ambito della letteratura medievale, si traduce nell'identificazione di testi a prevalente componente narrativa e debole componente didattica e viceversa. Un romanzo bretone, che pur descrive modelli di comportamento e celebra i valori della cortesia affinché i lettori ne traggano esempio, è da noi considerato in ogni caso come opera narrativa perché il racconto vi prevale in larga misura sull'insegnamento, che peraltro rimane quasi completamente impli-

cito (anche se ben cosciente all'autore ed al lettore). Invece il diffusissimo *Secretum secretorum*, che risale al *Sirr al-asrâr* di Yahya ibn al-Batrik (sec. IX) e che fu tradotto in tutte le lingue occidentali, è da noi considerato opera didattica perché il racconto funge soltanto da cornice per inquadrare una raccolta di insegnamenti. Ma tra questi due estremi c'è una ampia gamma di casi intermedi che pone problemi di soluzione molto difficile. Proprio l'arricchimento di questa gamma di possibilità di legare insieme schemi narrativi e contenuti didattici è già esso stesso il risultato di un influsso della letteratura araba (e più ampiamente delle letterature orientali) su quelle europee. Entriamo dunque nel campo dell'intertestualità.

Per fare un solo esempio castigliano, nell'opera di don Juan Manuel (sec. XIV) viene considerata come narrativa, anzi come uno dei capolavori della novellistica medievale, il *Libro de los enxemplos del conde Lucanor e de Patronio* (1335), che pure nasce da un'intenzione dichiaratamente didattica: i suoi cinquanta esempi sono presentati come risposte ad altrettanti quesiti pratici posti da Lucanor a Patronio per affrontare problemi della vita di ogni giorno, per determinare comportamenti specifici; gli esempi narrativi sono poi tradotti in precise istruzioni delle quali ogni volta si sottolinea la validità, garantita dal successo che hanno assicurato a coloro che le hanno applicate ai loro casi concreti⁹. Ma l'incongruenza della nostra classificazione è ancora aggravata dal fatto che il considerare il *Lucanor* opera narrativa rende inspiegabile l'esistenza, dopo la prima parte dell'opera, che contiene i cinquanta racconti, di altre quattro parti assai più brevi, che sono invece costituite da semplici raccolte di detti e (la quinta) da una trattazione del problema della salvezza eterna. Appare evidente che una simile giustapposizione risulta enigmatica o inaccettabile all'interno del genere narrativo, mentre trova una qualche giustificazione in una opera didattica. Si pone comunque il problema non solo (e

⁹ Per il rapporto tra cornice e racconti cfr. il mio articolo su *La cornice del « Conde Lucanor »*, in « Studi di letteratura spagnola », I, 1964, pp. 187-195.

non tanto) di ridefinire narrativa e didattica ma soprattutto di ammettere l'esistenza di schemi organizzativi caratterizzati da un'eterogeneità (o carattere centrifugo) superiore a quel livello che consideriamo accettabile.

In modo inverso, tendiamo a considerare piuttosto come libro didattico il *Libro de los estados* (1327-1332) dello stesso Juan Manuel, perché il suo centro di interesse è una minuziosa trattazione dello stato laicale e di quello clericale e dei problemi pratici che essi rispettivamente presentano. Non si deve però dimenticare che il libro si serve di un racconto celebre usato come cornice narrativa, quel racconto che in occidente è diffuso come storia di Barlaam e Josaphat. La descrizione degli « stati del mondo » risulta infatti dalle risposte che Julio, un saggio cristiano, dà al giovane Johas; ma questo Johas è il figlio del re Morován, che ha tentato di farlo allevare nell'ignoranza del dolore e della morte; un giorno, come Buddha, il giovane ha occasione di vedere un cadavere e scopre il dramma dell'esistenza; allora non si accontenta più dell'educazione pagana impartitagli dal suo pedagogo Turín e diviene seguace di Julio, che lo converte al cristianesimo.

Già a proposito di Juan Manuel potremmo passare senz'altro ad affrontare il problema dei rapporti tra narratore castigliano e narrativa araba¹⁰. Ma conviene, a mio parere, scendere a livelli culturali e di riuscita artistica assai più modesti. Del resto la produzione di consumo può contare, per la sua stessa natura, su di una diffusione ben più capillare di quella delle opere di alto livello artistico, su di una fortuna presso il pubblico sorprendentemente lunga e su di una sorta di familiarità tra utente e testo che accentua quella predisposizione a rimaneggiare, adattare, aggiornare, far proprio un testo, da cui nel medio evo non si salvavano neanche opere di tutt'altro impegno.

¹⁰ Cfr. D. Marín, *El elemento oriental en Don Juan Manuel. Síntesis y revaluación*, in « Comparative Literature », VII, 1955, pp. 1-14, e la bibliografia sparsa in D. Devoto, *Introducción al estudio de don Juan Manuel*, Madrid 1972; l'indagine si è fermata al livello contenutistico.

Orbene, la *Historia de la donzella Teodor* (metà del '200) è il racconto di come una schiava cristiana (appunto Teodor) sia sottoposta ad esame sulle più diverse materie da tre dotti arabi e riesca sempre a rispondere adeguatamente, salvando il suo signore grazie alla propria cultura, quanto mai eterogenea, e ad eccezionale prontezza di spirito. Malgrado le differenze di ogni genere, lo schema su cui è costruita l'opera non pare troppo diverso da quello che sarà poi adottato dal *Libro de los estados*: una cornice narrativa, qui esilissima, esplica una peripezia drammatica che giustifica un inserto didattico, perché per trarsi fuori da una situazione difficile (spesso da un pericolo mortale) il protagonista (o un suo aiutante in vece sua) deve superare una serie di prove, che qui si configurano come interrogatorio su svariati (e spesso sorprendenti) temi culturali, come indovinelli o addirittura come una sorta di *test* di intelligenza, altrove assumono l'aspetto di un vero e proprio trasferimento generazionale del patrimonio culturale. La *Historia* ebbe una fortuna enorme, anche per la sua brevità e per la sua stessa superficialità dottrinale. Essa fu copiata fino al Quattrocento e poi fu data parecchie volte alle stampe, fin nel nostro secolo, in edizioni popolari; che sia di origine araba è sicuro, ma non se ne conosce l'originale¹¹. S'intende dunque come, grazie ad un'opera così modesta ma anche tanto diffusa e fortunata, non si diffondesse soltanto un contenuto culturale (livello (b) di Segre), ma anche un modo di disporre la materia e quindi di intendere e presentare il mondo.

Se non conosciamo la fonte della *Donzella Teodor*, ben nota è invece quella del *Libro di Sindibad o dei sette savi*, nel quale l'intervento degli aiutanti serve a ritardare, ed in ultima analisi ad evitare, la crisi che sta per travolgere il protagonista a causa della perfidia della matrigna. L'intervento degli aiutanti, come quello di Sherazade, si esplica in racconti e quindi, in questo caso, nella cornice narrativa non si inserisce una parte scopertamente didattica, come nelle opere ricordate sopra, ma un altro livello narrativo a fortis-

¹¹ Se ne veda l'edizione di W. Mettmann, Wiesbaden, 1972, con buona introduzione.

sima valenza didattica, in quanto serve in primo luogo ad illustrare la perfidia che è connaturata alla natura femminile e quanto siano pericolose le decisioni affrettate.

Poiché le ultime due opere che abbiamo menzionato sono traduzioni o tutt'al più adattamenti da originali arabi, è del tutto ovvio che in questi casi riscontriamo una totale dipendenza della narrativa/didattica romanza da quella semitica. Qui siamo nel caso più semplice di intertestualità, il rapporto diretto tra testo e testo. Ma a me non interessa qui l'assorbimento e la diffusione di temi narrativi di origine orientale, questione tante volte studiata. Vorrei invece mettere in rilievo come il contatto tra letteratura semitica e letteratura romanza risulti estremamente significativo al livello dell'organizzazione del racconto. Semplificando molto le cose, per necessità di astrazione, qui possiamo registrare la ricezione nella letteratura castigliana di uno schema narrativo che realizza in maniera assai specifica quella generale tendenza, già avvertita in occidente in modo autonomo e tradotta in forme distinte, ad integrare la categoria della narrazione e quella della didattica.

Non c'è bisogno di ricordare che i poemi omerici o l'*Eneide* erano apparsi come i depositari della paideia antica. Neppure è il caso di citare il notissimo precetto del *miscere utile dulci*. Quel che conta è il modo in cui ciò viene realizzato. E questo modo è nuovo. Nei testi che ho menzionati, infatti, la cornice narrativa permette di veicolare la materia didattica. Il racconto si configura come peripezia che pone il protagonista in pericolo; costui, o un suo sostituto e aiutante, si sottopongono a prove liberatorie che non si configurano come azioni (ad esempio imprese eroiche o comunque quasi impossibili, come per lo più nella fiaba) ma come testi (nel senso della linguistica del testo); tali testi possono essere esplicite manifestazioni di dottrina (come nella *Donzella Teodor*) ovvero essi stessi racconti di livello metadiegetico¹² (come nel *Sindibad*), sia pur dotati di rilievo e di

¹² Seguo la terminologia di G. Genette, *Figure III*, Torino 1976. A p. 276, n. 1, si legge: « la *metadiegesi* è l'universo di tale racconto [il racconto nel racconto], proprio come la *diegesi* designa... l'universo del racconto primo ».

contenuto didattico; tali testi permettono la salvezza del protagonista, a volte grazie all'incremento di informazione e di coscienza che i loro contenuti determinano negli antagonisti, a volte grazie al semplice rallentamento dell'azione, che rende possibile il determinarsi di una svolta positiva.

Conviene distinguere da questo tipo di struttura quello apparentemente analogo che abbiamo incontrato prima, nel *Libro de los estados* e che, a livello assai modesto, può essere ritrovato nel *Bocados de oro* (metà del Duecento), traduzione del *Libro della scelta dai detti di saggezza* dell'egiziano Mubaššir ibn Fâtik (1100 ca.), una sorta di *speculum principis* in cui si narra come un re faccia un viaggio in India alla ricerca della sapienza e qui raccolga, alle fonti più reputate, gli insegnamenti utili al suo ufficio. Il fatto rilevante è che ibn Fâtik non aveva inquadrato la sua opera in una cornice narrativa, che è stata invece aggiunta certamente in Castiglia e non appare neanche in tutti i manoscritti¹³: tanto era diventato naturale che la didattica assumesse contorni di racconto e tanto uno schema organizzativo orientale si era radicato in occidente!

Un secolo e mezzo prima lo stesso schema era stato messo in opera nella *Disciplina clericalis* del convertito aragonese Petrus Alfonsi, libro come si sa importantissimo per la storia della novellistica europea. Questa raccolta di detti, di sentenze, di racconti, è infatti inserita all'interno di un dialogo tra un arabo prossimo alla morte e suo figlio, cui egli vuole trasmettere la sua esperienza.

In queste opere, dunque, la cornice narrativa serve ad istituire un'occasione di dialogo. Essa giustifica l'incontro di due personaggi-protagonisti, di norma uno giovane ed inesperto, l'altro anziano e ricco di sofferta conoscenza del mondo. Attraverso il dialogo avviene la trasmissione della dottrina o dell'esperienza dall'anziano al giovane. Il racconto si chiude quando il dislivello tra i due si è colmato, quando la *Bildung* del giovane è ormai compiuta. Il secondo personaggio diventa dunque inutile, in quanto non ha più nulla

¹³ Cfr. lo studio di W. Mettmann in *Wort und Text. Festschrift für F. Schalk*, Frankfurt 1963, pp. 115-132.

da insegnare: spesso la traduzione narrativa di questa inutilità è la sua morte. Il giovane, viceversa, non ha più nulla da imparare e, forte delle sue conoscenze teoriche, si allontana dal luogo (sempre isolato), deputato alla sua acculturazione e affronta il mondo, la realtà della vita e dell'azione.

Orbene, lo schema dialogico è diffusissimo nella didattica medievale fin dall'epoca carolingia e trova riscontro, e forse ragion d'essere, nella pratica scolastica contemporanea; esso dunque non può essere considerato d'importazione dalla cultura orientale. Ma il legame tra schema dialogico e cornice narrativa, più o meno sviluppata, è una novità e la sua origine nella prosa di *adab* della letteratura araba mi pare confermata dallo stretto legame che evidentemente esiste tra questo schema e quello da noi studiato prima (il tipo *She-razade*, per così dire), che è senza dubbio di origine orientale. Viceversa nella nostra tradizione non esiste nessuna vicinanza tra la didattica dialogica e forme di narrativa. O meglio, una vicinanza siffatta si riscontra a posteriori: non dovrà essere inserito in questa prospettiva lo strenuo dialogare tra don Chisciotte e Sancho, che è pure una forma sui generis di indottrinamento.

Merita subito menzione la circostanza che mentre il primo schema è stato assimilato attraverso gli adattamenti (penso al mutare delle storie inserite nella cornice dei *Sette savi*) e si è risolto poi, con notevoli modifiche, nella tradizione delle raccolte novellistiche dotate di cornice (inutile ricordare il *Decameron*), questo secondo ha dato luogo subito ad opere originali. Cito due esempi di Raimondo Lullo, che non fu soltanto il filosofo ben conosciuto, ma anche il meno noto fondatore della letteratura catalana medievale. Nel suo *Libre de l'orde de cavalleria* (1275 o 1276) uno scudiero, mentre si reca alla corte reale per essere fatto cavaliere, si addormenta sul suo cavallo e giunge così, inconsapevole, nell'eremitaggio dove si è ritirato a contemplare Dio un anziano cavaliere, stanco di tornei e guerre. L'eremita dà da leggere al giovane un libro, che è lo stesso *Libre* di Lullo, sul quale egli compie la propria istruzione cavalleresca; finita la lettura il giovane parte per la corte con il libro, che potrà servire all'istruzione di altri. Più complesso,

ma non diverso, è lo schema su cui Lullo costruì il suo *Libre de meravelles* (1288 o 1289): un padre invia il figlio per il mondo e quello va per ogni dove « e meravellava's de les meravelles qui són en lo món; e demanava ço que no entenia e recontava ço que sabia »¹⁴. Qui dunque gli incontri sono molteplici e una vera e propria enciclopedia è tradotta mano a mano, nel corso delle dieci parti dell'opera, nelle forme di dialogo tra il giovane Félix ed i suoi interlocutori. Alla fine Félix si trasforma in diffusore della dottrina che ha appreso, assumendo esplicitamente la parte di anello in una catena di trasmissione della cultura.

I modelli narrativi che abbiamo individuato sono ancora, tutto sommato, abbastanza regolari, quanto meno nel senso che il racconto si presenta, almeno in quanto cornice, come una parabola con un inizio, una peripezia ed una conclusione, tutti e tre abbastanza ben definiti. Non è così, invece, nel caso di un'altra opera di grande importanza storica, il *Calila e Digna*, che fu tradotto in castigliano verso il 1251, a quanto parte per volere del futuro re Alfonso X. Qui l'organizzazione del racconto è molto meno lineare. Anche se prescindiamo dai primi due dei diciotto capitoli del libro, in quanto essi contengono semplici prologhi, il filo che tiene assieme gli altri sedici è solo il dialogo tra il re Abendubet e il suo filosofo, dialogo che è poco più di un pretesto, tanto è vero che il racconto si imposta a questo livello soltanto all'inizio ed alla fine dei capitoli, mai all'interno; anzi in ben dieci capitoli su sedici il ritorno finale a questo livello narrativo di base rimane implicito ed è solo l'inizio del capitolo successivo che ce lo conferma recuperato. Nei termini di Gérard Genette, « ogni avvenimento raccontato da un racconto si trova a un livello diegetico immediatamente superiore a quello dove si situa l'atto produttore di tale racconto »¹⁵. Osserviamo dunque che la storia delle due linci Calila e Digna (altrove sono sciacalli), che dà il nome al libro, si colloca al primo livello metadiegetico dei soli capi-

¹⁴ Cfr. Ramon Llull, *Obres essencials*, I, Barcelona 1957, p. 319. In questo volume sono ristampate ambedue le opere da me citate.

¹⁵ Cfr. Genette, *op. cit.*, p. 275.

toli III e IV. In alcuni casi possiamo avere addirittura tre e perfino quattro livelli metadiegetici. Nel capitolo III ad un certo punto Digna (1° livello metadiegetico) racconta l'esempio del cervo che uccise il serpente (2° livello metadiegetico), all'interno del quale una lince racconta della garza, dell'airone e del granchio (3° livello metadiegetico)¹⁶. Più avanti il filosofo (livello diegetico) racconta al re l'esempio del cervo Geba (1° livello metadiegetico), all'interno del quale il topo narra la storia del religioso (2° livello metadiegetico), al quale religioso un ospite racconta l'esempio dell'uomo che voleva dar da mangiare ai suoi amici (3° livello metadiegetico) e quest'uomo narra alla moglie la storia del lupo e della corda d'arco (4° livello metadiegetico)¹⁷.

Siamo dunque sostanzialmente lontani dagli inserimenti di discorsi *en abyme* abbastanza frequenti nella tradizione occidentale, ma che non mirano ad effetti così radicali. Genette ammette tre tipi di rapporto tra diegesi e metadiegesi: qui non c'è casualità diretta tra gli avvenimenti dei due piani né l'atto di narrazione adempie ad una funzione nella diegesi (ad es. l'ostruzionismo del *Sindibad* o delle *Mille e una notte*), e la relazione puramente tematica, senza continuità spazio-temporale, è sfruttata oltre ogni limite di plausibilità e mette in crisi le coordinate stesse del narrare. Questo complesso intarsio finisce per annullare la distinzione a noi consueta tra narratore e narrato, in quanto il narrato si trasforma di continuo in narratore e poi ritorna narrato, in un interminabile gioco di scatole cinesi. D'altro canto diventa scarsamente significativa la stessa struttura lineare del racconto: ogni storia ha il suo tempo narrativo e la pluralità e sfasatura reciproca dei tempi finisce con l'annullare il loro valore in una sorta di a-cronia narrativa; ancor più importante è che si ha l'impressione che la storia abbia sì un'inizio ma possa anche non avere fine, sicché lo stesso inizio finisce con l'apparire come casuale. Pertanto

¹⁶ Cfr. *El libro de Calila e Digna*, ediz. J. E. Keller y R. W. Linker, Madrid, 1967, pp. 69 ss.; altri esempi di tre livelli metadiegetici a pp. 105 ss., 117 ss., 198 ss.

¹⁷ Ediz. cit., pp. 165 ss.

questo singolare modello narrativo mette in crisi sia le solidarietà orizzontali del racconto, che dalla parabola tende al cerchio, sia quelle verticali, nel senso che partendo da una precisa gerarchia di livelli tendiamo verso il labirinto. Orbene, è vero che il *Calila*, come del resto altre delle opere cui si è accennato, è di ascendenza in ultima analisi indiana e non araba. Ma in occidente essa è pervenuta per tramite arabo, e a volte ebraico, e non abbiamo qui ragione di preoccuparci della sua origine remota. Del resto il suo modello costruttivo, nella grande diversità che presenta rispetto ad architetture narrative occidentali, sembra corrispondere assai bene alla profonda differenza che c'è tra l'organizzazione dello spazio nell'architettura e urbanistica araba ed in Europa, tra una moschea ed una contemporanea chiesa medievale.

Orbene, il mio assunto è che questi tre modelli di organizzazione del racconto siano nelle letterature iberiche di evidente origine (o mediazione, che per me qui fa lo stesso) semitica, per lo più araba, e che costituiscano importanti innovazioni rispetto alla tradizione occidentale, nella quale si sono inseriti con diversa fortuna. E vorrei per concludere misurare questa capacità di inserimento su un testo specifico, il più sollecitante e discusso della narrativa castigliana del medio evo, il *Libro de buen amor* di Juan Ruiz (1343). Si tratta di un'opera complessa, strutturata come racconto delle avventure amorose dell'autore-narratore-protagonista, attorno a cui si intrecciano in gran numero racconti minori, favole, aneddoti, sentenze e detti, in modo che il loro contenuto didattico finisce con il coinvolgere tutta la realtà umana. Gli studiosi hanno discusso a lungo sulle fonti del *Libro* ed è degno di nota che i due più acuti sostengano in anni recenti tesi diametralmente opposte: per María Rosa Lida de Malkiel¹⁸ il *Libro* dipende da un genere presente nel medio-evo tanto nella letteratura araba che in quella ebraica, le

¹⁸ Il suo studio del 1959 può ora vedersi in M. R. Lida de Malkiel, *Juan Ruiz. Selección del «Libro de buen amor» y estudios críticos*, con prefaz. di Y. Malkiel e prologo di A. Várvaro, Buenos Aires 1973, pp. 214-217 e 295-296.

maqâmât, ed in particolare dal *Libro delle delizie* dell'ebreo barcellonese Yosef ibn Sabarra (sec. XII)¹⁹. Invece per Francisco Rico²⁰ l'opera va collocata nella fiorente tradizione pseudo-ovidiana: non solo una sua parte, come è ben noto, è un adattamento del *Pamphilus*, una commedia elegiaca latina di area francese del sec. XII, ma tutta l'opera sarebbe calcata su un'altra commedia elegiaca, più tarda, il *De vetula*, e ne ricaverebbe in primo luogo il suo imbarazzante pseudo-autobiografismo.

Si noti che María Rosa poneva il rapporto tra *Libro de buen amor* e *Libro delle delizie* in primo luogo come un tradizionale problema di fonti, vale a dire sul piano dei contenuti e, subordinatamente, delle forme²¹. Sotto questo aspetto la sua argomentazione è facilmente attaccabile, come è stato messo in rilievo più volte: le differenze tra le due opere non sono né poche né piccole e la Lida non poteva (né voleva) infirmare quel ricco inventario di precise fonti mediolatine di singoli passi di Juan Ruiz che era stato messo insieme da Félix Lecoy²². Il suo tentativo mirava a spiegare l'organizzazione dell'opera, non toccata dalla ricerca dello studioso francese, che riguardava i singoli pezzi del mosaico; ma cercava di spiegarla a livello del contenuto, in termini concreti. Un linguista direbbe che il problema era posto sul piano etico e non su quello emico, quello delle astrazioni funzionali. Il vantaggio di Rico non deriva dalla correzione dell'ottica, ma solo dalla circostanza che l'autobiografismo della tradizione ovidiana è almeno altrettanto analogo al tipo del *Libro* di quanto non appaia quello della *muqama* e per di più è congruente con l'origine di buona parte dei particolari narrativi che lo costituiscono, essi pure di sicura origine mediolatina.

¹⁹ Ne esiste una traduzione italiana di E. Piattelli: Ibn Zabara, *Il libro delle delizie*, Milano 1963.

²⁰ *Sobre el origen de la autobiografía en el «Libro de buen amor»*, in «Anuario de estudios medievales», IV, 1967, pp. 301-325.

²¹ E in particolare dell'incastro di sequenze liriche nel tessuto narrativo e nel nesso tra narrativa e didattica.

²² *Recherches sur le «Libro de buen amor» de Juan Ruiz*, Paris 1938.

Se però ci trasferiamo ad un livello più astratto e consideriamo il combinarsi da un lato di sequenze narrative, liriche e didattiche e dall'altro lo strutturarsi dei livelli diegetici, come sono stati ricostruiti²³, risulterà abbastanza evidente che questo modello organizzativo è estraneo alla tradizione occidentale, latina o romanza. Esso viceversa appare perfettamente accettabile se rapportato alle norme della tradizione semitica, senza che sia necessario indicare una fonte specifica. Rispetto alla complessità dell'organizzazione del *Calila*, anzi, il *Libro de buen amor* ha in più solo la presenza di sequenze liriche, ma in cambio mette in opera soltanto tre livelli diegetici²⁴, senza avvicinarsi al limite della distruzione dell'organizzazione verticale. Quello che risulta compromesso in Juan Ruiz è, semmai, il concatenamento orizzontale. È stato osservato che il racconto possiede una sorta di circolarità, resa evidente dal riferimento delle vicende ai momenti dell'anno liturgico e dal rilievo del ciclo delle ore canoniche²⁵. Come si vede, contenuti liturgici — e quindi per definizione interni alla tradizione occidentale — vestono organizzazioni narrative circolari (se non labirintiche) di tutt'altra origine.

In questo modo credo si possa mostrare che il contatto tra le tradizioni narrative semitiche, e soprattutto arabe, e le tradizioni narrative romanze, in via di costituzione sul tronco della tradizione mediolatina, nella penisola iberica non ha dato luogo soltanto a (scarsi) ricalchi formali o a (importantissimi) accatti di temi e trame, ma anche alla ricezione di modelli di organizzazione del racconto che hanno avuto una fortuna diversa nell'Europa medievale ma che in ogni caso operano profondamente nella concezione di alcune tra le principali opere narrative originali delle letterature castigliana e catalana.

²³ In V. Marmo, *Dalle fonti alle forme. Studi sul «Libro de buen amor»*, Napoli 1983, in particolare pp. 123-127.

²⁴ Quello extradiegetico (della scrittura del testo, di Juan Ruiz come narratore), quello diegetico (degli avvenimenti raccontati, di Juan Ruiz come personaggio) e quello metadiegetico (del racconto fatto dai personaggi del livello diegetico).

²⁵ Cfr. Otis H. Green, *España y la tradición occidental*, I, Madrid 1969, pp. 44-93.

Ma se questa dimostrazione è valida, ne consegue anche che i rapporti intertestuali non possono tutti comprendersi nelle tre categorie individuate da Segre, perché il modello di organizzazione, pur avendo una evidente valenza antropologica, in quanto corrisponde ad un preciso modo di capire ed organizzare la realtà, è di natura diversa da quegli schemi di rappresentabilità che si sostanziano in motivi, temi e trame. Converrà dunque contare con una quarta classe di rapporti intertestuali, la più astratta di tutte, quella appunto che investe gli schemi generali di organizzazione della materia.

Alberto Vàrvaro

con questa ipotesi di analisi che lo stesso Jorge Amado... [illegible]

Alberto Varvaro... [illegible]

... [illegible]

... [illegible]

**IPOTESI DI UNA RICERCA:
L'INFANZIA DI JORGE AMADO
TRA MITO E REALTA**

Con il riferimento alla elezione a membro dell'Accademia di Lettere brasiliane¹ si concludeva un'analisi del romanzo autobiografico amadiano *Farda fardão camisola de dormir (fábula para encender uma esperança)*²; tale analisi, sviluppata su due possibili chiavi di lettura, una a carattere bibliografico e l'altra volta alla comprensione proprio dell'intento favolistico, costituisce un ideale riferimento per una più aggiornata e profonda comprensione della figura amadiana nella compagine culturale brasiliana e per una verifica della direzione verso cui si vanno spostando gli ultimi suoi prodotti letterari. Fra gli autori 'letti' ad una prima ed immediata indagine, Jorge Amado risulta essere quello preferito da una determinata fascia di lettori italiani attratta dal richiamo dell'esotico e dell'effimero che certo l'immagine stereotipata del Brasile offre come aggancio immediato. Al di là delle appetibili e procaci immagini carioche e baiane, che possono solo costituire il primo momento di approccio è evidente l'insieme di tematiche di fondo che da sempre hanno caratterizzato l'opera amadiana. Tralasciando una valutazione dello scrittore quale personaggio pubblico che si identifica con le frustrazioni e le speranze del popolo brasiliano e ne celebra miti fasti e decadenze, si propone qui una

¹ « Afinal, em 6 de Abril de 1961, foi eleito. Obteve o consenso e foi eleito por unanimidade: 35 votos... Novamente Amado é alçado a uma posição ímpar. Obteve a votação mais expressiva que um candidato à Academia até então conseguira» (dal cap. *A Academia: a consagração máxima*. in A. W. Berno de Almeida. *Jorge Amado: política e literatura*, Campus, Rio 1979, pp. 261-262).

² Editora Record, Rio de Janeiro 1979.

ulteriore ipotesi di analisi che lo stesso Jorge Amado ci indica nel raccontarsi in *Menino Grapiúna*³.

E sul filo della memoria la vita di questo uomo nordestino si snoda come realtà che già scolora nella leggenda ed assume i toni di una favola che a volte si tinge di personalissimi contenuti.

Ne è un esempio il ricordo della sua nascita; tale episodio ha una plasticità che costituisce per lo scrittore una forza propulsiva inconscia che lo accompagnerà per tutta la vita. La forza della natura che lo circonda da bambino è in effetti, metaforicamente, la stessa vitalità dei tanti eroi dei suoi romanzi in cui difficilmente troviamo personaggi negativi. Questo rigoglio della natura, colto nel lussureggiare delle piantagioni di cacao e di canna da zucchero è l'elemento dinamico a cui fa da contrappunto lo scendere della notte come simbolo di una mai dimenticata ostilità della natura stessa; tale forza creatrice è presente nella mente di Jorge Amado bambino e ne costituisce la spinta a delineare una sempre più nitida immagine del suo aprirsi alla vita⁴; il testo si trasforma in un documento biografico dell'autore-narratore, con il preciso intento di celebrare la sua stessa vicenda in forma mitica. All'immagine della sua prima infanzia segue il ricordo preciso delle lotte per l'accaparramento dei migliori terreni adatti alla coltivazione del cacao, da lui stesso definito la ricchezza del mondo. Questo accaparramento avviene in maniera cruenta con atti di sopraffazione che restano nella mente quale solo possibile sistema di vita per ottenere il necessario per vivere. Tale modulo di comportamento esterno genera nei 'piccoli', ed il termine è qui nella duplice accezione anagrafica ed esistenziale, una ingenua espressione di sbigottimento che mette in risalto proprio la loro debolezza. Ed è la stessa smarrita ingenuità che cogliamo negli occhi di una sua recente creatura letteraria, Teresa, in *Tereza Batista cansada de guerra*, quella

³ Editora Record, Rio de Janeiro 1981.

⁴ «De tanto ouvir minha mãe contar, a cena se tornou viva e real como se eu houvesse guardado memória do acontecido: a água tombando morta, meu pai, lavado em sangue, erguendo-me do chão» (*Menino Grapiúna*, cit., p. 11).

ingenuità che caratterizza i deboli e che non rende loro subito chiara l'idea del possesso, da parte di altri, della loro stessa identità, cosa che succederà alla nostra Teresa nelle sue mille traversie fino ad assurgere poi a simbolo del Brasile stesso. Il ritrarre tale atteggiamento dell'uomo è una peculiarità amadiana mai gratuita o pietistica ma sempre dettata da una esigenza di riscatto e integrazione dei soggetti stessi. L'infanzia si stempera nel ricordo di fatti ben definiti quali la ricerca, da parte dei 'coronéis' della sua famiglia, delle terre, e quindi di ricchezze nel mitico El-Dorado. Il riferimento (qui l'accento è fatto solamente all'elemento favolistico in *Menino Grapiúna*), ad un forse esagerato luogo comune della letteratura iberoamericana, che ha fornito nella produzione letteraria del '600 e del '700 lo spunto per la stesura di apprezzate pagine letterarie sia per l'area ispanoamericana sia per quella luso-brasiliana, è importante per la conoscenza dell'*habitus* psicologico che è proprio dei popoli nordestini che oppongono ad una e fin troppo rassegnata precarietà della vita la ricerca di un benessere che appare ugualmente legato solo al probabile⁵.

Ma nella durezza della vita di frontiera emerge sempre quella sensibilità che è presente anche nelle pagine più vigorose dello scrittore baiano, e che lo rende partecipe della incommensurabile bellezza della natura brasiliana. Lui stesso proseguendo il racconto biografico chiarisce come il padre abbia abbandonato la città di Estância, nel Sergipe; la definisce città colta e decadente dando già una prima indicazione di quelle che saranno le sue scelte future. Tali scelte lo spingeranno ad assumere posizioni ben precise sia politicamente che nel modo di intendere e fare letteratura. « Il suo atteggiamento oscilla in genere fra due diversi poli, con caratteristiche ben precise e prospetticamente delimitabili: ... ». Questa definizione dell'intellettuale amadiano data da E. Melillo Reali⁶, chiarisce le coordinate di ricerca del pro-

⁵ Ne è un esempio tipico e moderno, nella struttura e narrazione, *O Quinze* di Rachel de Queiroz.

⁶ *Jorge Amado nella 'Tenda' delle verità*, in « A.I.O.N. - Sezione Romanza », XIII (1971) 2, p. 181.

gredire culturale amadiano. Il sud di Bahia, città mitica nella fantasia del piccolo Jorge, diventa quindi già il fulcro della vulcanica vena narrativa dell'autore.

La ricchezza che verrà in seguito al crescere delle piantagioni di cacao porta alla fondazione della 'nação Grapiuna'⁷ la cui opulenza è garantita dalle sempre presenti canne di fucile che si abbinano ad una combattiva immagine materna secondo il binomio terra/madre⁸. La potenza della cronaca, quale trasmissione della tradizione e come forza evocativa dell'immagine, è evidente in Amado come filo conduttore dei fatti che guidano il suo racconto. La piena dei fiumi, la distruzione di intere piantagioni di cacao, la moria di tutti gli animali da cortile, fonte di sostentamento e commercio, l'esilio ed il ricovero nel lazzaretto sono evocati con una forza espressiva tale da riportarci nel tono del racconto al libro biblico dell'*Esodo*. L'animo del fanciullo ne resterà segnato per tutta la vita e ne riceverà un senso di precarietà ed al tempo stesso la spinta ad una continua ricerca della libertà oltre la quale Jorge Amado si sentirà sempre oppresso dalla sua tristissima esperienza tanto da dire « A bexiga e os bexigosos povoam meus livros, vão comigo pela vida afora »⁹.

Non solo in Jorge Amado gli eventi calamitosi lasceranno una impressione indelebile ed a cui attingere abbondantemente per le opere di *ficção*, ma saranno una condizione alla produzione letteraria nordestina.

Saranno proprio queste motivazioni del profondo a spingere il Nordest fatalista ad una nuova letteratura che risponde all'esigenza di rinnovamento del paese, rompendo con una ormai solo formale tradizione romantica. La ricerca nell'ambiente sociale, culturale, geografico, degli elementi tematici sarà importante per poi trasformare questa enorme massa di impressioni ed informazioni in una prosa conno-

⁷ Il termine Grapiúna designa gli abitanti del litorale rispetto a quelli del Sertão.

⁸ « Mas naquele então, minha mãe dormia com a repetição sob o travesseiro » (*Menino Grapiúna*, cit., p. 14).

⁹ Cf. *Menino Grapiúna*, cit., p. 25.

tata con una tecnica realista ed oggettiva¹⁰. Ed infatti il romanzo amadiano evidenzia con vigore la costante documentaria che contraddistingue il romanzo brasiliano nella sua evoluzione. I temi quali la 'seca', il fanatismo religioso, il 'cangaço', i cicli della canna, del cacao, del caffè, Jorge Amado li vive profondamente arricchendoli di contributi personali dal punto di vista stilistico e psicologico. È idealmente collegabile ai nordestini l'opera amadiana nei punti in cui presenta identiche caratteristiche e tendenze nella enucleazione e sviluppo dei temi.

In tale visione è fondamentale quanto enuncia J. A. Castello: « A experiência pessoal refletida na obra; a criação do romance-tese...; o reaproveitamento do folclore...; transpor elementos de cultura geral...; revisão total da temática da literatura brasileira »¹¹.

Fondamentale, dalla lettura della biografia dei primi anni di vita di J. Amado, appare la figura del 'caboclo'; una connotazione allegra e triste, tragica ed esplosiva, diventerà il binario entro il quale si muoverà la *ficção* amadiana. I grandi paesaggi aridi del 'Nordeste', le opulente marine, il dramma della fame, gli splendori delle 'casas-grandes', la massa disperata di 'cangaceiros' e 'beatos', le 'americanas' di lino, le dorate 'pamelas' diventeranno con la 'favela' ed i 'candomblés' i temi di un messaggio che concilia il realismo e l'appello alla rivolta, i valori artistici e quelli ideologici. Certo appare difficile individuare nella prima produzione amadiana elementi che affioreranno più tardi nella favola di *Menino Grapiúna*: il periodo che va dal 1951 al 1954, caratterizzato dal forte impegno politico; è nel secondo periodo, che si fa risalire al 1958, con la pubblicazione di *Gabriela, Cravo e Canela*, che la storia personale dello scrittore affiora in una miriade di punti.

¹⁰ A. Coutinho, *A literatura no Brasil*, vol. V. Editorial Sul Americana, Rio de Janeiro 1970, « Os escritores, buscando valer-se de uma coleta de material in loco, à luz da história social ou da observação de campo, tornando os seus romances verdadeiros documentários ou panéis descritivos da situação histórico-social », p. 218.

¹¹ J. A. Castello, *Aspectos do romance brasileiro*, Rio de Janeiro, s.d., p. 129.

E questo suo partecipare alla vita in ogni suo aspetto ha una chiara genesi in tanti spunti che affiorano dai suoi personali ricordi.

« Da praia do Pontal, de infinita beleza, o menino cavalga em cacho de cocos verdes, eleva-se nos ares, sobrevoa o porto e os navios, vive entre a realidade e a imaginação. Na garupa do improvisado ginete conduz a fada, a princesa, a estrela, a esterrapada vizinha, nos olhos e no riso da companheira de viagem aprende as primeiras noções de amor »¹².

L'amore per la vita, il saper cogliere ciò che da esso si può ottenere nella visione della comunicabilità interpersonale, ha anche qui la sua origine. Jorge Amado conosce il mondo femminile — e non — attraverso i racconti, le gioie e la 'corposità' di queste donne, e la loro immagine si accompagna spesso a quella del mare nella sua accezione più bella, cioè come simbolo di vita, nel suo continuo rigenerarsi.

Da qui l'esigenza di mantenersi fedele alla realtà circostante, che lo porta a descrivere gli atteggiamenti spesso rudi ed il linguaggio proprio della classe operaia. Ad una verifica del personaggio, tale accezione la notiamo anche nella maniera di comportarsi delle sue innumerevoli seconde figure dove alla coloritura bozzettistica fa sempre riscontro un serio intento di verifica dei motivi profondi che spingono l'autore ad interessarsi ad essi; nascono così le sue tipiche storie di 'cordel'. Il 'cordel' non influenza solo l'impianto narrativo, ma è presente nei vari testi con le storie di cangaceiros, di schiavitù e dei vari eroi sempre vivi nel ricordo popolare, l'atteggiamento di J. Amado nella valorizzazione del patrimonio folclorico, non si limita alla sola trascrizione e rielaborazione ma si arricchisce delle sue caratteristiche letterarie ed ideologiche.

Quindi ogni espressione letteraria amadiana è riannodabile alle esperienze che lui stesso racconta e che il ricordo rende di un nitore e chiarezza difficilmente riscontrabili altrove. Ciò gli viene dalla sua radicata convinzione della uti-

¹² *Menino Grapiúna*, cit., pp. 29-30.

lità della quotidianità dell'essere che si evidenzia nel conversare, nel vivere intensamente ogni aspetto della vita. Da questa angolazione anche le sventure più pesanti diventano un punto di forza e una partenza per nuove esperienze.

« Os pais arruinados, perdidas as terras e as roças de cacau, cortam e preparam couro para tamancos. A casa pobre é moradia e oficina, mas o menino vive na praia, no encontro do rio com o mar, as ondas poderosas e as águas tranquilas, o coqueiral, o vento e a presença da menina por quem pulsa seu pequeno coração »¹³. Ancora questo narrare della fondazione del villaggio di Pirangi, che in seguito diventerà la città di Pirangi, dove lui non è nato, ma che ha visto nascere e crescere, svilupparsi nei suoi traffici, diventare crocevia di gente di ogni dove e per lui fonte di conoscenza di varia umanità.

Si stagliano grandiose nella loro poliedricità le figure dei 'coronéis' che faranno da prototipi agli svariati personaggi dei suoi romanzi¹⁴.

Temi permanenti ed essenziali, quindi, l'amore e la morte quali fondamentali spinte vitali sono celebrati nella *ficção* amadiana e traggono origine proprio dal ricordo e dal conseguente mito dell'infanzia. Questa spinta all'esotismo vede come supporto ai vari tipi di narrazione di Jorge Amado l'uso frequentissimo di « estrangeirismos » che si integrano nella « fala » brasiliana presente in vario modo in tutte le sue opere¹⁵. Ed ipoteticamente può farsi risalire anche a questo primo periodo di vita il lessico legato alla cucina che svilupperà poi nella fiorita arte culinaria celebrata in *Gabriela*, *Dona Flor*, *Tereza Batista*, dove però l'elencazione dei vari piatti non è solo un recupero di lessico e tradizione di un Brasile povero ma acquista un significato di critica e di ironica polemica. Nella regione Grapiúna il bambino Jorge cresce ed apprende, impara a leggere ancora

¹³ *Menino Grapiúna*, cit., p. 30.

¹⁴ « ... Honório, um gigante negro que se repete nos meus livros, a partir de 'Cacau' » (*Menino Grapiúna*, cit., p. 51).

¹⁵ Cf. Erilde Melillo Reali, *Lessico del 'Nordeste'*. Estratto dagli «Atti del XIV Congresso Internazionale di Linguistica e di Filologia Romanza», Napoli 1974.

prima di andare a scuola, la lettura l'apprende sulle pagine del giornale « A Tarde » e questo è riannodabile la sua attività di cronista di Pirangi.

« Os personagens das obras de ficção resultam da soma de figuras que se impuseram ao autor, que fazem parte da sua experiência vital »¹⁶.

Anche la figura femminile che nella produzione amadiana è presente in tutta una serie di « ritratti » trae origine dalle sue prime osservazioni di fanciullo e dalle storie udite. Sono donne che sopportano in silenzio la loro condizione, che piangono per il loro crudele destino e per le quali J. Amado dirà: « Quando chegará o dia da vossa libertação »¹⁷. Ed infatti la tipologia femminile nei romanzi amadiani procede attraverso una serie di figure chiave, le quali segnano il passaggio da una concezione idealistica ad una più realistica e concreta. E la figura femminile se inizialmente, non senza una spiccata compiacenza maschile, farà da sfondo o da contorno alla vicenda narrata, successivamente assumerà un ruolo primario nella struttura narrativa. È tipico in *O País do Carnaval* dove il protagonista è troppo preso dai suoi problemi morali e sociali per poter stabilire un rapporto concreto con la donna. Quando ciò avviene è solo per soddisfare la sua sessualità, ed è il caso di Julia « mulher toda sexo, toda desejo »¹⁸, oppure spirituali ed è il caso di Maria de Lourdes, attraverso la quale Rigger cercherà invano di raggiungere uno stadio felice.

Ma le figure avranno poco rilievo quando non viste nella loro interiorità. Esse fanno da sfondo ai vari problemi sociali senza dubbio per l'autore più importanti dei suoi stessi personaggi.

Ma è chiaro che la *ficção* è solo un pretesto per esprimere liberamente il proprio pensiero.

È estremamente interessante ripercorrere, attraverso le pagine di *Menino Grapiúna*, il nascere della cultura ama-

¹⁶ *Menino Grapiúna*, cit., p. 16.

¹⁷ *Cacau* (p. 164) in J. Amado, *O País do Carnaval - Cacau - Suor*, Livraria Martins Editôra, S. Paulo 1968.

¹⁸ *Op. cit.*, p. 22.

diana e notare il contrapporsi dei vari nuclei che la costituiscono.

Altrettanto fondamentale è la formazione che il piccolo Jorge riceverà nel collegio tenuto dai gesuiti. Ad una prima fase di grande interesse e di 'acculturazione' seguirà la sua inevitabile fuga e ripresa riappropriazione della sua libertà 'grapiúna'. Ancora una volta tale vicenda trova riflesso in un suo ultimo romanzo, *Tieta do Agreste*: qui il giovane seminarista lascia appunto il collegio gesuitico usufruendo delle vacanze e della compiacente zia.

Su altri temi e fermenti sarà necessario indagare. Questo contributo per una ricerca del mito dell'infanzia amadiana non ha la pretesa di esaurire l'argomento, ma vuole essere semplicemente un primo approccio, uno spunto per un più approfondito e completo studio dell'opera dello scrittore brasiliano che, evidentemente, richiederà una più estesa analisi e riflessione critica.

Claudio Bagnati

Altre volte, si è visto che la coscienza si è liberata dal suo stato di latente inattività, e che ha cominciato a muoversi, a interrogarsi, a porsi dei problemi. Ma le figure avanzate sono state viste nella loro interiorità. Esse hanno dovuto affrontare i problemi sociali senza dubbio per l'importanza dei suoi stessi personaggi.

Ma è chiaro che la figura di Gide è un pretesto per esprimere il momento di crisi del proprio pensiero.

È estremamente interessante ripercorrere, attraverso le pagine di Massimo G. Amadio, il nascere della cultura ana-

* Massimo G. Amadio, cit. p. 14.
 * Gide, op. cit. in J. Amadio, *O País do Carnaval - Cenas e Sarcasmos*, Livraria Martins Editora, S. Paulo 1968.
 * Op. cit. p. 22.

«... l'ordine di saint Dominique», Henri Ghéon. Dans son développement, il cite ses sources, les fresques de Giotto et les grands spécialistes du franciscanisme en soulignant que « son effort ne consista [...] qu'à ordonner de la vie profonde de saint François d'Assise ».

LA VIE PROFONDE DE SAINT FRANÇOIS D'ASSISE
DE HENRI GHÉON:
UN MYTHE RENOUVELÉ POUR GIDE?

Au XIX^e et au début du XX^e siècle, la France s'est particulièrement intéressée au côté humain de saint François¹. Après des travaux d'historiens (Michelet, Renan, Thode, Sabatier et Joergensen)², paraît la traduction de G.-K. Chesterton³, ainsi que de nombreuses oeuvres poétiques et théâtrales⁴ dont *La vie profonde de saint François d'Assise*⁵ d'un

¹ Voir à ce sujet: Stanislao da Campagnola, *Il francescanesimo nel riformismo religioso del primo novecento*, in *San Francesco e il francescanesimo nella letteratura italiana del novecento* (Bulzoni, Roma 1983), pp. 73-101.

² Jules Michelet, *Histoire de France* (Paris 1833); Ernest Renan, *François d'Assise*, in « Nouvelles études religieuses » (Paris 1884); Henry Thode, *Saint François d'Assise et les origines de l'art en Italie* (Laurens, Paris 1909, traduction française de Gaston Lefèvre); Paul Sabatier, *Vie de saint François d'Assise* (Fischbacher, Paris 1894); Johannes Joergensen, *Saint François d'Assise* (Perrin, Paris 1909, première traduction française).

³ Gilbert Keith Chesterton, *St Francis of Assisi* (Hodder and Stoughton LTD, London 1923); *Saint François d'Assise* (Plon, Paris 1925), traduction peu habile adoptée par Ghéon et à laquelle se réfèrent nos citations.

⁴ Pour les oeuvres poétiques, citons, entre autres: Léon Chancerel, *Le pèlerin d'Assise* (Paris 1923); Paul Claudel, *Saint François*, in *Oeuvres poétiques* (Gallimard, Paris 1967, pp. 912-920); Louis Le Cardonnel, *Chants d'Ombrie et de Toscane*, in *Carmina sacra* (Mercure de France, Paris 1925, pp. 7-84); Francis Viélé-Griffin, *Saint François aux poètes* (Art catholique, Paris 1927).

Les plus importantes oeuvres théâtrales sont: Henri Brochet, *Saint François et le méchant homme* (Blot, Paris 1926); Jacques Copeau, *Le petit pauvre, saint François d'Assise* (Gallimard, Paris 1946); Michel de Ghelderode, *Images de la vie de saint François d'Assise* (dact. 1926).

⁵ Les citations de *La vie profonde de saint François d'Assise* de

« tertiaire de saint Dominique »⁶, Henri Ghéon. Dans son *Avertissement*⁷, il cite ses sources, les *Fioretti*⁸, les fresques de Giotto⁹ et les grands spécialistes du franciscanisme, en soulignant que « son effort ne consista [...] qu'à ordonner des éléments connus [...] selon les secrètes lois d'une transposition nécessaire »¹⁰. Mais il ne s'agit pas seulement de la transformation de différentes *Vies* en oeuvre théâtrale¹¹. Une analyse thématique stylistique et technique de cette pièce

Henri Ghéon proviennent du volume publié à Paris chez Blot (1926); elles seront précédées du sigle VF.

⁶ Cette oeuvre est dédiée « A ses frères en saint François. Un tertiaire de saint Dominique » (VF, p. 5). Henri Ghéon a fait partie des membres dirigeants de la revue « Les amis de saint François » où il a publié *Au pays du Poverello* (n° 13 mars 1937, pp. 35-37) et *Saint François d'Assise et l'Enfant* (n° 17 janvier 1938, pp. 3-6).

⁷ VF, pp. 7-8.

⁸ De nombreux passages sont repris directement des *Fioretti*, en particulier les chapitres 2, 8, 9, et des trois premières *Considérations sur les stigmates*. Citons, par exemple, ces deux phrases similaires:

Qui es-tu, ô mon très doux Dieu? et moi, que suis-je, ver très méprisable et ton inutile serviteur?

Fioretti, in *Saint François d'Assise. Documents. Ecrits et premières biographies* (Éditions franciscaines, Paris 1968, p. 1348)

Qui es-tu, mon Dieu, Dieu très doux?

Et qui suis-je, vermine très vile, ton inutile serviteur? (VF, p. 163).

⁹ Reprises par Ghéon pour la représentation de Dame Pauvreté, Dame Charité et Dame Obéissance.

¹⁰ VF, p. 8.

¹¹ Le côté théâtral de saint François a souvent été mis en relief: G.-K. Chesterton en parle (*op. cit.*, pp. 125-127); Louis Gillet le reprend dans *Sur les pas de saint François d'Assise* (Plon, Paris 1926, pp. 131-133); dans son *Avertissement*, Ghéon mentionne les « dialogues des *Fioretti* où le son de la voix et le dessin même du geste survivent [...] Ils sont du théâtre essentiellement » (VF, p. 8). Ce thème a été étudié par Eric Auerbach dans *Mimésis. La représentation de la réalité dans la littérature occidentale* (Paris, Gallimard, 1969). Pour les sources de Ghéon, voir: Cäcilia Schaumberger, *Die Bildersprache bei Henri Ghéon unter besonderer Berücksichtigung der Quellen* (Thèse universitaire, Wien 1980). Pour les remaniements et les utilisations, voir A. Bossut Ticchioni, *Le Moyen Age d'Henri Ghéon* in « Annali dell'Istituto Universitario Orientale. Sezione Romanza », XXV (1983) 2, pp. 539-568.

nous permettra d'étudier un aspect du mythe de saint François¹² dans le théâtre chrétien populaire du début du XX^e siècle et de déceler les véritables intentions de son auteur: *La vie profonde de saint François d'Assise* a-t-elle été écrite pour un public de patronage ou est-ce une dernière tentative pour convertir un ancien ami, André Gide?

* * *

Dans son *Avertissement*, Ghéon mentionne G. K. Chesterton, connu en France surtout après la traduction que fit Claudel d'un chapitre de l'*Orthodoxie*, *Les paradoxes du christianisme* que Gide avait apprécié¹³. Le *St Francis of Assisi* de Chesterton est traduit en 1925 par Isabelle Rivière. En amplifiant quelques traits mis en valeur par Paul Sabatier¹⁴, l'auteur anglais propose un personnage à la mode, contradictoire mais cohérent:

Ce qui paraît contradiction à vos yeux, à ses yeux ne paraissait pas contradiction. Voyons si nous pouvons comprendre, à l'aide de l'intelligence acquise, ces autres choses qui

¹² Le terme « mythe » est utilisé dans le sens qu'en donne, par exemple, Jean Rousset (*Le mythe de Don Juan*, Colin, Paris 1978, p. 7): « récit assez ouvert, assez perméable aux circonstances de lieu et de temps pour se prêter à la métamorphose sans perdre son identité première, [...] un bien commun que tout le monde s'approprie sans jamais l'épuiser ».

¹³ En ce qui concerne l'influence de G.-K. Chesterton en France, voir: Christiane d'Haussy, *Chesterton in France*, in G.-K. Chesterton. *A centenary appraisal* edited by John Sullivan (Paul Elek, London 1974, pp. 206-218) et Pierre Brunel, *Paul Claudel émule de G.-K. Chesterton. Les paradoxes du christianisme*, in « Claudel studies » (VI, 1979, 2, pp. 15-30). Quant aux rapports Gide-Claudel à propos de Chesterton, voir leur *Correspondance 1899-1926* (Gallimard, Paris 1949) et en particulier la lettre du 12 mars 1910 de Gide à Claudel (p. 128): « Pour ce qui est du Chesterton, notre intention est de le faire passer en tête du numéro de mai, étant donné sa magistrale importance ». La traduction de Claudel paraîtra dans la « Nouvelle Revue Française » en août 1910.

¹⁴ Voir à ce sujet Paul Sabatier, *L'originalité de S. François d'Assise*, in « Il Rinascimento » (Milano 1908, vol. I, p. 417-433) où l'auteur parle, à propos de Saint François, de « contradictions logiques peut-

nous paraissent actuellement deux fois impénétrables, et de par leur obscurité propre et de par leur contraste ironique [...] la cohérence d'un personnage complet¹⁵,

sur les traces de son *Orthodoxy*, ce que reprend Ghéon quand il signale les dualismes de la religion chrétienne, l'opposition entre la chair et l'esprit, le passage de la vie à la mort et de la mort à la vie¹⁶, en laissant de côté les complications de son raisonnement, ce « bluff » dont parle Gide¹⁷. Dans le *St Francis of Assisi*, Ghéon trouve le thème de la mobilité des règles franciscaines, un argument tentant si l'on considère la disponibilité gidienne: en ce qui concerne la pauvreté et le problème des possessions des frères, Chesterton avait parlé de « commodité temporaire »¹⁸. Ghéon évite tous les éléments destinés à convaincre un public dont le seul idéal est d'ordre économique; pour mettre en valeur le dénûment franciscain et gidien, il détourne le sens du mot « possession » en ne considérant que le point de vue du possesseur:

Le Seigneur Orlando [...] nous a fait don de cette montagne (VF, p. 155),

en transformant la possession en question d'honneur quand il évoque

l'image miraculeuse que nous avons l'insigne bonheur de posséder (VF, p. 195),

être mais non pas [de] contradictions profondes et réelles, non pas [de] contradictions dans l'histoire, cette logique de Dieu » (p. 431). Cette notion de « contradiction » est fréquente à l'époque, sur les traces de R. W. Emerson ou de P. Renouvier; voir par exemple, le « moi profond et contradictoire » de Bergson ou, dans le domaine théâtral, Meyerhold, Copeau, Taïroff ou Eisenstein (cf. Georges Banu, *Un'intéressante mimesi critica. Dal teatro orientale alle forme sceniche minori*, in « Il Damma », LVIII, 1982, n. 7-8, pp. 33-35).

¹⁵ G.-K. Chesterton, *Saint François d'Assise*, op. cit., pp. 6-7.

¹⁶ « la joie et la souffrance me divisent; l'une a l'âme, l'autre la chair » (VF, p. 186); « Je dois finir ma vie dans la plaine qui m'a vu naître et peu m'importe désormais: j'ai déjà passé par la mort » (VF, p. 187; voir aussi VF, pp. 177-178).

¹⁷ André Gide, *Journal. 1889-1939* (Gallimard, Paris 1948), p. 657 n¹.

¹⁸ G.-K. Chesterton, *Saint François d'Assise*, cit., p. 197.

ou en terminant le sujet comme le fait continuellement Chesterton, par un paradoxe; le don devient une possession:

il n'y avait pas une tache de rouille, pas une piqûre de ver sur eux [des fruits d'or] et, les donnant, je [saint François] les possédais mieux encore. (VF, p. 170).

Le thème de l'obéissance subit le même élargissement. Pour Chesterton¹⁹, saint François « était obéissant mais non pas dépendant. Et il était libre comme l'air »²⁰. Chez Ghéon, la notion d'autorité est mise en question; au mont Alverne, frère Léon dépasse la limite marquée par saint François (VF, p. 166) et le conteste:

Frère François, je vous dirais bien le contraire; car le contraire est la vérité pure (VF, p. 156).

Le rituel n'est pas respecté:

ce n'était pas proprement une prière [celle de saint François au mont Alverne]. Du moins, nous n'en faisons pas comme ça. Enfin, prière ou non... (VF, p. 167).

Dans le cinquième tableau, les Clarisses transgressent un ordre de saint François, mais peu importe puisqu'elles suivent l'« esprit de charité »,

En infraction à la sainte Règle, mais en esprit de charité, la Mère Abbessse nous permet de prier pour l'âme du frère François (VF, p. 191),

c'est-à-dire l'Évangile sans les restrictions de l'apôtre Paul ou des Pères de l'Église comme le répète Gide²¹ ou, sur les traces de Renan, Paul Sabatier pour qui

François n'apportait pas au monde une nouvelle doctrine; la nouveauté de son message était tout entier dans son amour,

¹⁹ Repris de Paul Sabatier, *L'originalité de S. François d'Assise*, cit., p. 424: « Il [saint François] est profondément soumis et il est parfaitement libre ».

²⁰ G.-K. Chesterton, *Saint François d'Assise*, cit., p. 153.

²¹ Cf., par exemple *Morale chrétienne*, in *Journal*, cit., pp. 95-97.

dans son appel direct à la vie évangélique, à un idéal de vigueur morale, de travail et d'amour²²,

les derniers mots du *saint François* de Ghéon le rappellent:

Glorifié sois-tu, François, pour cette imitation imparfaite de la Très Parfaite Imitation [...] de Notre-Seigneur Jésus-Christ! (VF, p. 216-217).

Un mouvement similaire se retrouve au niveau du style. L'étude des figures des trois premiers tableaux met en évidence l'ouverture jusqu'au paradoxe des champs sémantiques des termes²³, par apophonie:

- [...] que rapportes-tu de la Pouille?
- Des poux (VF, p. 53-54),

par antanaclase:

- Si j'étais une pierre encore... je me donnerais de bon coeur... J'ai le caillou assez dur après tout [...]
- Vous n'êtes pas une pierre! Que faites-vous de la pierre de votre bonne volonté? — de la pierre de votre âme immortelle? — de la pierre de votre âme d'immortelle bonne volonté? (VF, p. 90-91),

ou par des métaphores doublées d'oxymoron, telle la « prison de la liberté de la fantaisie et de l'aventure » (VF, p. 60), tel, dans le dialogue entre saint François et l'Inconnue:

- Cette fleur?...
- Oui, la lèpre. [...] Ces haillons [...] voilà ma livrée. (VF, p. 38).

Mais ces contradictions contiennent en germe leur résolution:

J'aime la poésie, car elle brouille tout, et le monde est, par elle, comme une tapisserie sans sujet, où l'on ne voit que

²² Paul Sabatier, *op. cit.* (1894), p. 306.

²³ Voir à ce sujet: Attilio Brilli, *Dei tropi e delle figure. Trattasi in primo luogo di come si rendono varie, si confondono e si rovesciano le figure*, in *Retorica della satira* (Il Mulino, Bologna 1973, pp. 155-161).

filis de toutes les couleurs allant et venant sur la trame. (VF, p. 13),

la « trame » soutenant et réunissant tout ce qui semble « brouillé ». La vie évangélique dirigée par la foi harmonise les contradictions et les paradoxes. Ce n'est pas un retour à la fixité mais l'union des contradictions grâce à la foi, comme le souligne, dans le dernier tableau, une série de parallélismes antithétiques,

Glorifié sois-tu pour nous avoir repris au monde!
Glorifié sois-tu pour nous avoir rendu le monde [...]
Et notre humble Mère la Terre pour faire honte à notre vanité!
Et notre Père le Soleil pour faire honte à notre impureté! [...] (VF, p. 214-215),

entourée par deux phrases indiquant, au niveau sémantique et stylistique²⁴, la réconciliation de tous les éléments:

[...] du ciel à la terre elle [une chose] règne et rayonne, et, née de la vie même, soude ensemble tout ce qui vit (VF, p. 212),
Et tout ce qui luit dans le ciel, et tout ce qui vit sous le ciel, le matin et le soir, l'hiver et le printemps, les plantes, les rochers, les oiseaux, les bêtes sauvages! [...] Et nos frères les hommes de qui nous étions ennemis (VF, p. 215).

Cette harmonie intérieure permet d'annuler une éventuelle notion de fixité, ce que marquent, dans nos citations précédentes, la répétition de « vie », « vivre » et, dans le cas suivant, une série de termes dynamiques impliquant l'ouverture d'un monde²⁵:

[...] demeure qui ne s'ouvre que sur la gloire (VF, p. 204)
La grille soit levée devant le bienheureux François! (VF, p. 210)
Glorifié sois-tu, François, pour la clef de ta volonté que tu m'as généreusement confiée; je puis te la rendre aujourd'hui; elle vient de t'ouvrir le ciel. (VF, p. 211).

²⁴ Cf. les mots en italique.

²⁵ A ce sujet, Léo Spitzer parle de l'influence de la notion bergsonnienne d'élan vital sur Claudel et sur Péguy (in *Linguistics and Literary History*, 1948 et in *Stilstudien II*, 1928).

* * *

L'étude de la technique théâtrale confirme l'itinéraire que Ghéon a donné au mythe de saint François.

La structure de cette pièce suit le passage de la variété, de la mobilité des thèmes à l'unicité dans la foi. Les trois premiers tableaux présentent une continuelle alternance entre scènes profanes ou scènes de la vie franciscaine dans la société et scènes purement religieuses, comme l'indique le schéma suivant:

Scènes de la vie profane Scènes de la vie des Franciscains dans la société	Scènes de la vie religieuse
I/1 ✓ I/2	I/3
II/1	II/2
II/3 II/5 *	II/6 II/7
III/1 III/2	III/3
III/4	III/4

Cette oscillation est renforcée par une alternance de moments sérieux — la vie religieuse — et de scènes de détente — les scènes de la vie profane et de la vie des Franciscains dans la société —, où sont insérées des improvisations (I/1: improvisation d'un chant pour François de la part des trois

* La scène 4 du deuxième tableau n'est pas mentionnée.

Seigneurs; II/5: improvisation d'un chant de la part de François), des imitations (II/1: un gamin se déguise en saint François et joue son rôle; III/2: Frère Léon imite saint François), des passages farcesques (III/1: fabulation, récit de la part du frère Genièvre d'un tour fait à des badauds)²⁶. Il en est de même pour le principal paralangage théâtral du texte: on passe de la musique populaire à un genre « sérieux » et vice versa, par exemple:

musiques de fête (VF, p. 11)

chanson profane (VF, p. 11-12)

Une musique pure, sobre, grave, annonce l'entrée de l'inconnue (VF, p. 26)

La musique, qui devra envelopper cette scène depuis la transfiguration de la Pauvreté, s'efface doucement. Le chant d'un rossignol surnage (VF, p. 45)

chants populaires (VF, p. 51).

La musique profane annonce la musique liturgique, du point de vue instrumental — les cloches (VF, p. 107, 120, 130, 151) — et du point de vue des paroles qui ont un double sens, se référant à un contexte humain ou religieux, comme les paraboles de la bible:

Je suis fils de roi... fils de roi... le fils du roi le plus puissant du monde... [...] Et le roi m'a dit: « Je viendrai quand même; j'ai grand faim de te voir, car je t'aime d'un grand amour (VF, p. 88).

Les quatrième et cinquième tableaux ne présentent aucune oscillation. Tout se joue dans un milieu franciscain. Les thèmes — les titres l'indiquent: *Saint François reçoit les cinq plaies*, *La louange de saint François* — sont uniquement religieux, mises à part quelques boutades dues à la naïveté des frères dans le quatrième tableau²⁷. La « symphonie » du

²⁶ Improvisations et imitations faisaient partie de la préparation des acteurs à l'école de Jacques Copeau; voir à ce sujet: Fabrizio Cruciani, *Jacques Copeau o le aporie del teatro moderno* (Bulzoni, Roma 1971).

²⁷ Cf., (*Il [Frère Léon] se détourne comme un écolier pris en faute [...]*) (VF, p. 165).

quatrième tableau (p. 155, 160, 163, 173, 176-178) fait place au *Cantique du soleil* (p. 188) et à une musique uniquement liturgique au cinquième tableau:

Cantique des Clarisses (VF, p. 196):

Chant du Bien-Aimé sur la croix (VF, p. 196-197)

Miserere (VF, p. 204)

Libera (VF, p. 205)

In Paradisum (VF, p. 205)

Alleluia (VF, p. 207, 218).

Tout semble se rétrécir autour de la foi, même les décors: les espaces ouverts des quatre premiers tableaux (I, *place d'Assise*; II, *chapelle primitive de Saint Damien — porche*; III, *Un doux vallon à quelques lieues d'Assise*; IV, *Forêt sur le mont Alverne*) font place à une « *salle basse et voûtée* » du couvent de saint Damien (VF, p. 191). L'ouverture se joue sur deux fronts: d'un côté, l'introduction du surnaturel, le miracle des stigmates au quatrième tableau (VF, p. 176-178) et l'entrée de Dame Pauvreté, Dame Chasteté et de Dame Obéissance, trois personnages féériques, au cinquième tableau:

(A ce moment musique; trois mystérieuses créatures paraissent à la porte de droite; telle que l'a peinte Giotto, nous reconnaissons Dame Pauvreté; et derrière elle, dans le même style, Dame Charité et Dame Obéissance [...]) (VF, p. 209),

de l'autre, l'arrivée sur scène de la foule à la fin du cinquième Tableau (VF, p. 206), le retour sur terre mais aussi l'ouverture sur la société.

La technique théâtrale — structure de la pièce, paralogues, introduction des personnages — adoptée par Ghéon pour *La vie profonde de saint François d'Assise* accentue les étapes qui ont été relevées au niveau thématique et stylistique:

1 - Oscillation

2 - Unicité

3 - Ouverture.

Mais pourquoi Ghéon, si soucieux de tout l'apparat rituel de l'église catholique comme nous l'atteste sa *Correspondance*²⁸ a-t-il donné au mythe de saint François un aspect contradictoire, en a fait un personnage rebelle au nom de la vie évangélique, en partant d'un Chesterton influencé par Paul Sabatier que l'Eglise condamnait ouvertement²⁹? N'est-ce pas là une ultime tentative de convertir Gide? En effet il adapte saint François à l'idéal de vie évangélique de son ami qui refuse la fixité de toute doctrine religieuse en faveur d'une harmonie intérieure dominant les contradictions de l'homme³⁰, comme le montre notre brève analyse que confirme l'histoire des rapports Gide, Ghéon, Claudel pendant la rédaction de *La vie profonde de saint François*. Ghéon en écrit le quatrième Tableau en 1923³¹ après la crise religieuse de Gide (1916-1919) révélée au public en 1922 par le *Numquid et tu*, ce qui déclenche immédiatement les réactions de Claudel:

Mon cher Gide, je viens de recevoir votre livre *Numquid et tu...* qui me permet de reprendre avec vous la conversation interrompue depuis dix ans, sans que bien entendu j'aie jamais cessé de penser à vous et de prier pour votre illumination définitive³².

Gide esquive le problème, Claudel continue son oeuvre apostolique par l'intermédiaire de Madame André Gide mais

²⁸ Henri Ghéon-André Gide, *Correspondance I-II*, Gallimard, Paris 1976, II, p. 984.

²⁹ Voir, par exemple S. *Francesco d'Assisi secondo Paolo Sabatier* par D. M. Faloci Pulignani, in « *Miscellanea francescana* », sett.-ott. IX (1902) III, p. 65-74.

³⁰ Voir à ce sujet: E. U. Bertalot, *André Gide et l'attente de Dieu* (Minard, Paris 1967) en particulier les pages concernant le Dostoevsky d'André Gide (1923), pp. 165-169; A.-M. Moulènes-J. Tipy, *Introduction*, in Henri Ghéon-André Gide, *Correspondance I*, cit., p. 110.

³¹ Publié dans « *Le Correspondant* » le 25 décembre 1924 sous le titre *Retraite de l'Alverne*.

³² P. Claudel et A. Gide, *Correspondance 1899-1926*, op. cit., p. 240.

renonce définitivement à son projet en 1926³³. Ghéon en est au courant³⁴ et tente sa chance: il essaie de convaincre Gide en touchant ses points faibles par une pièce de théâtre, reflet d'une lettre du 22 octobre 1925 où il présente une forme souple de catholicisme qu'il croit être à la mesure de Gide:

[...] une religion qui n'a d'autre fondement, d'autre enseignement, d'autre lumière que l'amour du Christ fils de Dieu. [...] Ce sont des préjugés, des erreurs de fait qui t'aveuglent. L'Eglise n'est pas ce que tu crois qu'elle est, ni dans la Foi d'« habitudes », ni dans la Foi de « somnolence », ni dans la Foi d'ignorance... trop répandues chez nos catholiques [...] ³⁵.

Dans les maigres lettres qu'il envoie désormais à Ghéon, Gide élude la question. Bien plus, un malentendu³⁶ l'empêchera d'assister à la première du *Saint François* de celui que Dieu lui avait « confisqué ». Il écrira pourtant en 1926:

Le seul art vraiment chrétien est celui qui, comme saint François, sait épouser la pauvreté. [...] J'espère acquérir de plus en plus de pauvreté. (Paradoxe.) Dans le dénûment, le salut ³⁷.

Annette Bossut Ticchioni

³³ Cf. P. Claudel et A. Gide, *Correspondance 1899-1926*, cit., pp. 243-246.

³⁴ Une lettre de Copeau à Ghéon nous l'indique: « J'ai eu ces jours-ci une bonne lettre de Claudel. Il me dit qu'il a recommandé Gide aux prières de saintes carmélites ». *Lettre inédite, Morteuil, 18 avril 1925* citée dans H. Ghéon - A. Gide, *Correspondance II*, cit., p. 985, n. 2.

³⁵ H. Ghéon - A. Gide, *Correspondance II*, cit., p. 984.

³⁶ H. Ghéon - A. Gide, *Correspondance II*, cit., p. 987.

³⁷ A. Gide, *Journal. 1889-1939*, cit., p. 823.

ITALIA NAS PÁGINAS DE RAMALHO ORTIGÃO BREVES APONTAMENTOS

Uns anos atrás, nesta mesma revista, Giuseppe Carlo Rossi ocupou-se da presença da Espanha na obra do escritor português Ramalho Ortigão (Porto, 1836-Lisboa, 1915), inseparável amigo de Eça de Queirós, vigilante crítico da sociedade portuguesa, já envolvido, por aprumo moral, na celebração « Questão Coimbrã » (1865-66), ligado ao grupo promotor das « Conferências do Casino Lisbonense » (1871) e dinâmico autor dos quinze volumes de *As Farpas*, páginas respeitáveis de um magistério ideológico, moral e artístico¹, indispensável a uma regeneração da sociedade portuguesa, na oferta de novos padrões de vida, de virtudes ou de instituições que se achava imprescindível propor à meditação e à imitação da gente lusitana².

O citado estudo sobre a presença, nas páginas de Ramalho Ortigão, da Espanha, sua vida histórica e cultural, seus costumes, sua paisagem física e humana³, ofereceu-se como uma virtual situação paradigmática para outras incursões semelhantes pela obra do autor português, caminhos para uma regrada decomposição e arrumação, renovada, de temas e motivos que enformam os seus escritos.

A presença da Itália nas páginas de Ramalho surge,

¹ Alberto Ferreira, *Estudos de Cultura Portuguesa. Século XIX*, Lisboa 1980, p. 81.

² Esther de Lemos, *Ramalho Ortigão*, in *Verbo. Enciclopédia Luso-Brasileira de Cultura*, vol. 14, Lisboa 1973, coll. 833-34.

³ Giuseppe Carlo Rossi, *La Spagna di Ramalho Ortigão*, in « *Annali dell'Istituto Universitario Orientale - Sezione Romanza* », XXII, 2, 1980, pp. 419-40.

assim, como um viável percurso, acaso atraente, a seguir-se. Percurso na aparência compensador para quem o empreenda e que aos especialistas poderia permitir um enriquecimento de dados caracterizadores da obra literária e da personalidade de Ramalho Ortigão.

A presença da Itália, da sua cultura e da sua história, dos seus costumes e da sua paisagem, física e humana, infiltra-se, em verdade, pelos escritos de Ramalho e preenche abastada parcela dos já citados quinze volumes de *As Farpas*, do volume de *Últimas Farpas*, dos dois volumes de *Pela terra alheia*, dos dois volumes de *Figuras e questões literárias*, logo se iniciando, cedo, no escrito dedicado a Petrarca e constante das *Primeiras prosas*.

O polígrafo truculento que, a partir de 1871, nos então caderninhos de *As Farpas*, escalpelizou, impiedosamente, a sociedade portuguesa⁴, procurando conduzi-la a uma reflexão sobre a sua conduta, buscou, inúmeras vezes, na vida, na história e na cultura italianas, um termo de comparação que lhe permitiria animar os seus conceitos, imprimir as suas imagens.

O seu amor às tradições lusitanas, tão claramente expresso pela afeição à casa e aos tempos de infância⁵, e a sua fidelidade à trapeira lisboeta que sempre conservou⁶, a sua rotineira manifestação de uma insubstituível fraternidade com a quotidiana vida social alfacinha⁷, nunca o impediram de buscar em tópicos literários, históricos e culturais, achados em bem distantes latitudes, os ingredientes de momento necessários, e adequados, à eficaz transmissão dos seus conceitos e à perseguida sua tarefa de pedagogo popular.

⁴ Rodrigues Cavalheiro, *A evolução espiritual de Ramalho*, Lisboa 1962, p. 18.

⁵ António Sardinha, *A família de Ramalho*, in *Da herança nas colinas*, Coimbra 1929.

⁶ Silva Bastos, *Na trapeira do Sr. Ramalho Ortigão*, in «Diário Ilustrado», 18 Fev. 1906.

⁷ Teixeira de Queirós, artigo em «O Contemporâneo», ano VII, n. 100, 1881, segundo informação colhida em Cavalheiro, p. 191.

Vigorosa personalidade literária⁸, que aspirava a regenerar a sociedade portuguesa⁹, devotando a tal propósito a totalidade da sua vocação educativa¹⁰, nunca incompatibilizada com o seu professado dandismo¹¹, sempre apoiada num certo causticismo literário¹² e numa repetida dose de bom senso natural¹³, Ramalho Ortigão manejou, com afã, uma vasta dose de cultura, talvez de uma forma dispersiva que lhe acarretaria uma natural superficialidade¹⁴ mas que nunca o impediu, porém, de se afirmar como um espírito moderno¹⁵.

O apego às tradições portuguesas, que leituras juvenis de páginas de Garrett haveriam reforçado, não contrastava com um duradouro sentido de modernidade que se acentuava no exame perspicaz da crónica galante, política e social, científica e cultural, dos seus tempos e para a qual, inevitavelmente, a Itália contribuía com uma vasta soma de circunstâncias.

Desde logo, através das vicissitudes políticas que assinalavam a sua vida nacional, a partir, digamos, da segunda metade do século. Ramalho Ortigão e os seus pares da intelectualidade portuguesa de então, viveram intensamente, sabemo-lo, todos os actos de uma unificação política italiana. E são numerosos os testemunhos que, a tal respeito, de facto, passam pelas páginas de Ramalho. A Casa de Sabóia, Cavour, Garibaldi, requerem, especialmente, a sua atenção.

A unificação política do quadro geográfico italiano é

⁸ Moniz Barreto, *Ensaio de crítica*, Lisboa 1944, p. 109.

⁹ António do Prado Coelho, *Ramalho Ortigão*, in *Ensaio crítico*, Paris-Lisboa 1919, pp. 37-66.

¹⁰ João de Barros, *Ramalho Ortigão*, in *História da Literatura Portuguesa Ilustrada*, vol. IV, Porto, 1944, pp. 288-91.

¹¹ Ricardo Jorge, *Ramalho Ortigão*, Lisboa 1915, p. 8.

¹² Oliveira Martins, «O Pessimismo» e alguns esboços críticos, in *Literatura e filosofia*, Lisboa, ed. 1955.

¹³ António Sérgio, *Ensaio*, t. I, Rio de Janeiro-Porto 1920, p. 41.

¹⁴ Armando Júlio de Abranches Bizarro, *Ramalho Ortigão (Subsídios para o estudo da sua vida e obra)*. Tese de licenciatura em Filologia Românica, Faculdade de Letras de Lisboa, 1950.

¹⁵ Jacinto do Prado Coelho, *Ramalho Ortigão*, in *Dicionário das Literaturas Portuguesa, Galega e Brasileira*, Porto 1960, p. 573.

sentida como um acto de vitalidade nacional e o lógico encerrar-se de um processo histórico e cultural que era irreversível concluir-se.

Vitor Manuel é, sobretudo, um agente natural nesse processo¹⁶. Cavour é o estadista, de palavra « arguciosa e cortante »¹⁷, indispensável na conclusão de um processo nacional. Enquanto Garibaldi é a « espada aventureira » que ousa empreender e também concluir certas fases de uma caminhada onde as armas não podem ser esquecidas¹⁸.

Vitor Manuel era protagonista merecido de uma « cruzada » que se encerrava¹⁹. Cavour, um obreiro persistente e um estudioso; Garibaldi, um fanático da « paixão da liberdade ». Um fanático por quem, aliás, Ramalho confessava professar « um fanatismo cego », porque homem de afirmada coragem, merecedor da gratidão, escrevia, « de todos os povos que amam a liberdade e que lutam contra as tiranias »²⁰. E numa forma aparentemente desprezada, e, por vezes, até, algo jocosa, sai da pena de Ramalho um retrato de Garibaldi tocado de reverência e de emoção. Por certo, o momento literário culminante, na vida portuguesa de então, da repercussão da actividade de Garibaldi. A data da sua morte.

A unificação política italiana oferece, pois, a Ramalho Ortigão, o pretexto para um louvor, repetido, dos homens que dela participaram. Garibaldi é o mais citado. Será mesmo, creio, o nome italiano que mais vezes surgiria nas páginas do escritor português. Mas a unificação italiana proporciona, ainda, a Ramalho, a oportunidade de aludir à fibra de um povo que quer ser senhor absoluto do seu destino e entende lutar, com persistência, no silêncio dos gabinetes, nas jogadas da diplomacia ou no ardor dos combates, pela integral realização de um sonho secular e comum.

¹⁶ *As Farpas*, XI, p. 218

Para *As Farpas*, bem como para as outras obras de Ramalho Ortigão que aparecem citadas, sirvo-me sempre das suas edições modernas, da Liv. Clássica Editora, em Lisboa.

¹⁷ *As Farpas*, II, p. 28.

¹⁸ *Id.*, *ib.*

¹⁹ *Id.*, III, pp. 197-98.

²⁰ *Id.*, V, pp. 13 e 195-205.

A unificação política italiana seria, possivelmente, no fervor pedagógico de Ramalho, um motivo de estímulo colectivo para um povo, como o português, que o escritor procurava robustecer moralmente. Era uma circunstância histórica ainda próxima. Que se impunha saber compreender e valorizar nos seus mais salientes aspectos. Epopeia nacional, conduzida, em anos recentes, por gente viva, dotada de lucidez política, moralmente robusta, fisicamente intrépida.

A unificação italiana não seria, assim, para Ramalho Ortigão, um qualquer motivo ocasional, gratuito, com que preencher, ao longo de uns quantos anos de escrita literária, algumas das suas crónicas. Ela seria, para o autor português, a rigorosa imagem da intransigente defesa de inalienáveis direitos nacionais, da urgente e efectiva luta colectiva contra obscurantismos e tiranias. Impunha-se como exemplo. Merecia que sobre ela se meditasse.

Como seria importante que se meditasse sobre alguns outros instantes, também recentes ou já afastados, da vida italiana. Sobre alguns dos nomes prestigiosos que marcavam a sua literatura, as artes e a ciência.

Contudo, por temas afinal triviais e ao alcance de qualquer observador interessado, passa igualmente Ramalho Ortigão evocando a Itália. Não deixará, assim, de aludir às mulheres italianas, « flácidas e brancas ». Não lhe faltará a referência à comida. Nem a alusão ao longo passado histórico das vinhas italianas e dos laranjais sicilianos. Nem sequer, a evocação dos chapéus de palha de Itália²¹.

Não deixará de falar das festas venezianas, dos amores de Roméu e de Julieta, dos amores de Paolo e de Francesca²². Nem de aludir aos lazzaroni²³. Nem de, em certos passos, se referir às praias italianas que tanto o cativaram, pela sua harmonia física e pela sua frequência.

Não deixará de evocar a história política de Roma e das várias repúblicas; da Sicília arabo-normanda²⁴. Tecerá

²¹ *Id.*, X, p. 14; V, p. 170; VIII, p. 58; II, p. 157.

²² *Id.*, VII, p. 318 e III, p. 252.

²³ *Id.*, XIII, p. 83.

²⁴ *Pela terra alheia*, II, pp. 167-200.

hinos vários em louvor da paisagem italiana e saboreará, antecipadamente, com indisfarçável volúpia, o anunciado prazer de cada vilegiatura em Itália: onde lhe possam ser oferecidas:

a macia frescura das excursões matinais no esparso perfume das rosas e dos lírios de Florença, em Sorrento ou em Isquia, em Fiesole ou em Veneza, sobre os cochins de uma gondola por baixo da Ponte dos Suspiros nos canais de Veneza, ou em Roma entre os loureirais do Palatino, nas sagradas ruínas do Forum, ou no alto do Pincio, vendo morrer o sol poente por trás da esbraseada cúpula do Vaticano²⁵.

Mas o que Ramalho Ortigão procura encontrar em Itália, é, sobretudo, a marca da sua inconfundível cultura. Das inovações artísticas. Das ousadias científicas. Dos primeiros literários.

Há intimidade e veneração nas suas referências. Deleite em uma caracterização pessoal. Prazer numa intimidade que se exhibe e se comenta, sempre no propósito, nunca descuidado, de uma educação colectiva a conduzir-se.

O que Ramalho Ortigão busca, para esse propósito, na história, na arte e na cultura italianas, dir-se-ia bem diferente de quanto, para o mesmo efeito, buscaria na presença da Espanha, da França ou da Inglaterra, nas suas páginas. Cada terra e cada gente parece oferecer-lhe um conjunto de noções e de dados que o escritor aprecia e transmite. A Itália seria naturalmente paradigmática para certos campos.

A primazia cronológica e a qualidade das obras, seriam detalhes que apreciava sublinhar na literatura italiana. Assim olharia para Dante: vidente, artista portentoso, indagador dos segredos da vida e do universo²⁶. Assim quase olharia para Petrarca: devotado à sua paixão amorosa e modelo de um lirismo que os séculos foram fatalmente debilitando na sua pujança e verdade expressivas²⁷.

²⁵ *Últimas Farpas*, p. 69.

²⁶ *As Farpas*, II, p. 77; V, p. 285; X, p. 203 e XI, p. 218.

²⁷ *Id.*, II, p. 69 e VI, p. 222.

Apreciou o « taciturno » Leopardi²⁸. Parece haver saboreado Torquato Tasso. E dado a Boiardo e a Ariosto o lugar que lhes competia no quadro da literatura renascentista, italiana e europeia.

Meditou sobre as páginas de Maquiavel. Apreendeu os ensinamentos de Vico²⁹.

Leu, em pormenor, Manzoni³⁰. E abriu, à volta da figura e do romance do prosador milanês, um debate agressivo, destinado a clarificar a actuação literária e patriótica de Manzoni e a recolher, do « modo delicado e brando » da sua escrita, as normas para um colectivo comportamento de católicos.

Quanto recebeu dos autores italianos o aplicou, com algum humor e procurada ironia, na sátira à sociedade civil portuguesa do seu tempo. Feita sem qualquer plano orgânico. Com assinalável diletantismo. Mas com vibração íntima.

O estudo, afinal, aplicado, a que desde cedo se haveria devotado e que teria mantido ao longo dos anos³¹, permitia-lhe manobrar, embora com uma aparência dispersiva e algo descuidada, um número abundante de referências literárias, onde vários dos grandes autores italianos seriam evocados.

Se há um intencional aproveitamento, pedagógico, dessas referências, que deveriam recair sobre uma certa massa da população portuguesa queurgia fustigar intelectualmente, para a despertar para os verdadeiros tempos europeus que se viviam, e subtraí-la a uma modorra espiritual e a sectarismos em que se deixara envolver, verdade é que a naturalidade com que as referências colhidas nos autores italianos nos surgem e a espontaneidade do seu aproveitamento, deixam ainda jubilosamente supor que um vasto escol da intelectualidade portuguesa, dessa segunda metade, melhor, desse último quartel do século XIX, era ainda bastante íntimo com a literatura italiana. Transportando-nos, acaso, a

²⁸ *Id.*, XI, p. 218.

²⁹ *Id.*, XI, p. 248.

³⁰ *Id.*, II, pp. 79-80.

³¹ Cruz Malpique, *Ramalho Ortigão*, Porto 1957.

um conveniente reexame de alguns conceitos menos optimistas acerca da permanência da cultura italiana em Portugal, a partir dos fins do século XVIII³² e corroborando, talvez, elementos que nos foram revelados acerca da permanência ainda, nos horizontes do Portugal culto do tempo de Castilho ou do Morgado de Assentis, de amplos ecos, fartamente saboreados, do melhor que as letras italianas haviam produzido³³.

A par dos literatos, Ramalho Ortigão faz um substancial recurso a artistas italianos. Rafael, Miguel Ângelo, Ticiano, são evocados e explicados, naquele estilo vibrátil, concreto, que o escritor usava. Um largo quinhão de fraternidade espiritual recebe Leonardo, « alma da Renascença »³⁴. E aqui se nos mostram dois outros quadrantes no interesse de Ramalho pela vida e cultura italianas: uma sedução, indesmentível, pelos tempos renascentistas, e a atracção pela ousadia inventiva, pela descoberta, nos domínios da ciência.

Assim sendo, não haverá ambiguidades na sua infinita fraternidade com o nome de Galileu: « iniciador de um novo sistema do universo »³⁵ e homem que « nos ensinou a pensar »³⁶.

Termos lapidares. Inequívocos. Que sempre o hão-de ser, quando Ramalho Ortigão aludirá ao julgamento, à condenação e ao sacrifício de Galileu. Factos a respeito dos quais a sua indignação humana transborda e a sua revolta intelectual não conhece limites.

Repetidas vezes o nome de Galileu passa nas páginas de Ramalho sobre a Itália. E repetidas vezes o lamento pelo seu destino aflora à pena do escritor. Aflora com uma regularidade que concorre com a regularidade das evocações do destino glorioso de Garibaldi. Numa paridade aritmética-

³² Gino Saviotti, *Porquê, como e quando Portugal deixou a cultura italiana*, in « Estudos Italianos em Portugal », 4, 1941, pp. 22-34.

³³ Vitorino Nemésio, *A mocidade de Herculano*, vol. I, Lisboa, ed. 1978, pp. 247-96.

³⁴ *Figuras e questões literárias*, I, p. 119.

³⁵ *As Farpas*, V, p. 77.

³⁶ *Id.*, X, p. 201.

mente reconhecível. Que supera, parece-me, qualquer outra regularidade de referências a qualquer outro nome saliente ou a qualquer outro facto inesquecível da nossa história humana.

Se assim for, é curioso pensar que Ramalho possa haver encontrado, em Galileu e em Garibaldi, dois arquétipos, acaso cimeiros, do seu universo de valores. E haja com ambos constituído um instante inconfundível do seu ideário.

Garibaldi falar-lhe-ia, certamente, da coragem física e do destemor na defesa de uma causa histórica. Galileu falar-lhe-ia da coragem intelectual na preservação de uma verdade científica, não tolerada. E, ambos, se harmonizariam intimamente com o seu carácter, as suas convicções, o seu magistério de uma revitalização do corpo e da alma dos portugueses do seu tempo.

Mas Galileu receberá, ainda, de Ramalho Ortigão, um companheiro de indiscutível coragem física e moral: Giordano Bruno, « que prefere morrer a trair a verdade »³⁷ e desse modo se ergue, perante os leitores de Ramalho, qual terceiro grandioso arquétipo, de uma afirmação extrema, nobilíssima, de coragem humana.

O que Ramalho aufere, e o que ensina a auferir, dos exemplos de Garibaldi, de Galileu e de Bruno, parece como que consubstanciar o que não deixaria de ser, acaso, um dos vectores do seu labor literário e do seu magistério de reformador de uma mentalidade nacional: um veemente apelo à liberdade, à tolerância e à justiça. Como, parece, deixaria escrito em uma das páginas de *As Farpas*³⁸.

José da Costa Miranda

³⁷ *Id.*, XV, p. 136.

³⁸ *Id.*, V, p. 76.

mente reconhecível. Que supere parecer-me qualquer outra
 regularidade de referências a qualquer outro nome saliente
 ou a qualquer outro facto indispensável da nossa história
 humana.

Se assim for, é curioso pensar que Ramalho possa haver
 encontrado em Galien e em Garibaldi dois arquétipos, ac-
 cidentais de seu universo de valores. E daí com ambos
 constituiu um instante inconciliável do seu ideal.

Garibaldi talvez seja certamente da coragem física e
 do destemor na defesa de uma causa histórica. Galien talvez
 seja da coragem intelectual na preservação de uma ver-
 dade científica não tolerada. E ambos se harmonizam
 intimamente com o seu carácter, as suas convicções, o seu
 magistério de uma reafirmação do corpo e da alma dos por-
 tugueses do seu tempo.

Mas Galien recebeu ainda de Ramalho Ortigão, um
 companheiro de indiscutível coragem física e moral: Gior-
 lano Bruno, « que profere morte a trair a verdade » e
 desse modo se ergue perante os leitores de Ramalho, qual
 terceiro e grandioso arquétipo de uma armadura extrema, no-
 bilíssima de coragem humana.

O que Ramalho adverte e o que ensina a seguir, dos
 exemplos de Garibaldi, de Galien e de Bruno parece como
 que consubstancia o que não deixaria de ser, acaso, um
 dos vectores do seu labor literário e do seu magistério de
 reformador de uma mentalidade nacional, um veemente
 apelo à liberdade, à tolerância e à justiça. Como parece,
 deixaria escrito em uma das páginas de As Farpas:

« José da Costa Miranda
 escreve com uma regularidade de evocações de
 Garibaldi. Numas páginas de As Farpas »

1. Gino Seydici, *Porquê, como e quando Portugal deixou a cultura italiana*, in « Estudos Italianos em Portugal », 4, 1941, pp. 11-34.

2. Vitorino Nemésio, *A moçidade de Heráclito*, vol. I, Lisboa, ed. 1974.



« 14. V. p. 76 »
 « 14. V. p. 77 »
 « 14. V. p. 78 »

publicação da série de fascículos se apresenta com grande
 regularidade. A primeira edição da obra de Huysmans
 foi publicada em 1886, e a segunda em 1888. A obra
 de Huysmans é considerada uma das mais importantes
 da literatura francesa do século XIX.

L'IO NEGATO: HUYSMANS E L'AUTOBIOGRAFIA

« (...) et parler de soi en disant « il », peut
 vouloir dire: je parle de moi *comme d'un
 peu mort*, pris dans une légère brume d'em-
 phase paranoïaque, ou encore: je parle de
 moi à la façon de l'acteur brechtien qui doit
 distancer son personnage: le « montrer »,
 non l'incarner, et donner à son débit comme
 une chiquenaude dont l'effet est de décoller
 le pronom de son nom, l'image de son sup-
 port, l'imaginaire de son miroir », (Roland
 Barthes par Roland Barthes).

La supressione del *je*, la rinuncia al *moi-par moi* nel
 breve autoritratto che Huysmans redige nel 1885 per la col-
 lana « Les hommes d'aujourd'hui »¹, offre all'autore una vasta
 gamma di potenzialità elusive. Rifacendosi al modello delle

1 A. Meunier, J. K. Huysmans, « Les hommes d'aujourd'hui », Vanier,
 Paris s.d., n. 263, 6° vol., con una caricatura di Coll-Toc (citeremo
 il testo con l'abbreviazione H. D., ns. è la numerazione delle pagine
 1-3). Il testo dell'intervista è riportato in J. K. Huysmans, *En marge*,
 Etudes et préfaces réunies et annotées par Lucien Descaves, chez
 Marcelle Lesage, Paris 1927, (pp. 51-60). L. Descaves parla erronea-
 mente di un « dessin de Coll-Ioc » (sic). In occasione della mostra
 per il centenario della nascita di Huysmans, la Biblioteca Nazionale
 di Parigi ha esposto il testo e la caricatura datandoli 1885. Cfr. il ca-
 talogo della Mostra, J.-K. Huysmans (1848-1907) *L'homme et l'œuvre*,
 Bibliothèque Nationale, Paris février-mars 1948, p. 17, n. 39; tale data
 è ribadita da Léon Deffoux, in J.-K. Huysmans *sous divers aspects*,
 Crès, Paris 1927. Le ricerche di Jean-Michel Place e André Vasseur
 (in *Bibliographie des Revues et Journaux littéraires des XIX^e et
 XX^e siècles*, Paris 1974, p. 127) hanno stabilito che l'articolo fu pub-
 licato ne « Les hommes d'aujourd'hui » solo nel 1886, anche se è
 molto probabile che la stesura sia del 1885).

pubblicazioni della serie, il fascicolo si presenta con quattro pagine non numerate. Sulla prima figura la caricatura di Huysmans: la testa giovanile dell'autore, circondata da una lunga penna d'oca, si profila al centro di un libro aperto da lui stesso sostenuto e che ne sostituisce il corpo. Sulla pagina di sinistra del libro sono iscritte alcune delle sue opere in una curiosa successione che non rispetta né l'ordine cronologico, né quello tematico: *Croquis parisiens* / *A rebours* / *Les sœurs Vatar* / *Marthe* / *L'Art moderne* / *En ménage* / *Soirées de Médan* / *Drageoir aux épices*. In questa raffigurazione visiva è tralasciato il romanzo *A vau l'eau* che pure è citato nell'intervista, mentre la novella *Sac au dos* figura col titolo generale della raccolta in cui fu pubblicata. Le tre pagine rimanenti sono riservate alla notizia biografica da lui redatta e che rispetta le costanti della serie².

Scartato a priori il modello speculare e solipsista che lo rinchiuderebbe in un topos letterariamente già determinato e dagli esiti scontati, Huysmans preferisce attribuirsi uno pseudonimo e attraverso questo schermo ambiguo filtrare l'io raccontante, facendo così *éclater* l'identità fra autore, narratore e personaggio, caratteristica precipua di ogni racconto di sé³. La rinuncia al narrarsi in prima persona, quando gliene era offerta la possibilità e la scelta di questo « il »,

² Le costanti, come è sottolineato nella cit. *Bibliographie des Revues et Journaux littéraires...* sono i: « (...) renseignements biographiques: la date et le lieu de naissance, l'enfance, les parents, les études, les débuts, la description physique, les fonctions, les œuvres, et, pour les écrivains, leur bibliographie complète. (...) On se rend compte que ces notices ont souvent demandé un important travail de préparation. Le style varie selon l'auteur, mais il est toujours vivant et simple et très souvent plein d'humour; en tout cas, il n'est ni doctrinal, ni livresque; ce n'est jamais un exposé, mais plutôt une espèce de petit récit anecdotique », (p. 93).

³ Che non si possa parlare di vera e propria autobiografia è abbastanza evidente, soprattutto rifacendosi alla definizione che ne dà Philippe Lejeune: « (...) nous appelons autobiographie le récit rétrospectif en prose que quelqu'un fait de sa propre existence, quand il met l'accent principal sur sa vie individuelle, en particulier sur l'histoire de sa personnalité » (in *L'autobiographie en France*, Colin, Paris 1971, p. 14).

pronome della « non personne » come lo definisce Benveniste⁴, appare emblematico di una psicologia introversa e scontrosa, gelosa della propria identità profonda che nella distanza descrittore-descritto trova il terreno d'espressione a sé più consono.

Il nome fittizio con cui Huysmans firma l'articolo, quello di A. Meunier, è doppiamente ambiguo: non solo perché ci rimane ignota la collocazione critica dell'articolista, ma anche perché, per di più, ignoriamo se il soggetto scrivente sia un uomo o una donna, non essendoci nessun elemento deittico che possa orientarci. È solo conoscendo la biografia di Huysmans che possiamo rinvenire l'identità di Anne Meunier⁵ che ha occupato nella vita dello scrittore uno spazio non trascurabile, ribadito qui implicitamente, dato che egli l'ha scelta come proprio portavoce. Per contro suggestiva è l'ipotesi dissacrante di un critico che in questa « biographie de carton-pâte », evidenzia come « le déni du fils y réside tout autant dans le ton — très humoristique — que dans le pseudonyme: par lequel le romancier l'achève: A. Meunier. Puisque c'est là un nom français, qui est en outre le nom d'une femme, et, dernière injure au récit familial, le nom de sa maîtresse, de son *illégitime* »⁶.

⁴ Emile Benveniste, *Problèmes de linguistique générale*, Gallimard, Paris 1966, p. 256.

⁵ Incontrata da Huysmans a Parigi probabilmente dopo la guerra del '70 (Robert Baldick, propone la data del 1872, cfr. *La vie de J.-K. Huysmans*, Denoël, Paris 1958, p. 81; Fernande Zayed, in *Huysmans peintre de son époque*, Nizet, Paris 1973, p. 276, ipotizza invece che Huysmans l'abbia conosciuta prima della guerra), dove Anne Meunier si era da poco stabilita, proveniente da Metz, sua città natale. Sarà lei a fornire allo scrittore documenti autobiografici per un romanzo rimasto incompiuto sull'assedio di Parigi che avrebbe dovuto avere per titolo *La Faim* (Cfr. Pierre Cogny, *Un projet avorté de roman: « La Faim » de J.-K. Huysmans*, in « Revue d'Histoire Littéraire de la France », LXXIX, 1979, pp. 835-846). Huysmans e Anne Meunier saranno amanti, pur con qualche intermittenza, per vari anni, e lo scrittore continuerà ad interessarsi a lei anche dopo la comparsa dell'inesorabile malattia mentale che la condurrà alla morte.

⁶ Patrick Wald Lasowski, *Le faux Joris-Karl Huysmans*, in « Revue des Sciences Humaines », Tome XLIII, n. 170-171, Avril-Sept. 1978, p. 160.

L'apparente oggettività di un ignoto « chroniqueur » vale per il lettore sprovveduto che cade così nell'inganno: il « je » è solo formalmente nascosto, che a ben guardare traspare proprio nell'esaltazione di quell'io volutamente negato.

Che abbia scelto poi il nome di una donna di scarsa cultura per raccontarsi, è emblematico delle contraddizioni in cui si dibatte Huysmans e testimonia quanto sia ampio lo spazio dell'autobiografismo nella sua scrittura. Anne Meunier che ha già servito da modello per Jeanne di *En ménage*⁷ e che sarà la dolente Louise Marles di *En rade*⁸, funge qui da alter ego: figura schiva⁹ e sofferente, paragonata alla Véronique de *Le Désespéré* di Bloy¹⁰. Gustave Guiches, che l'ha incontrata in Rue de Sèvres, la descrive come una « silhouette blanche et dorée, qui semble le doux fantôme d'une grande joie morte »¹¹. Anne condivide con Huysmans una sensibilità morbosa che consegnerà però in lei sviluppi drammatici ed

⁷ Quando André incontra Jeanne dopo cinque anni di silenzio, la ritrova: « (...) la même qu'anciennement, plus fraîche, plus grasse même. C'était toujours ce bout de nez riant sous des chipettes de cheveux pâles, dans un teint blanc, c'étaient toujours ces yeux actifs, pétillant au moindre mot, cette jolie tournure, ces fines mains, cette allure pimentée d'une Parisienne, ce petit air « tam-tam », comme elle disait jadis » (J.-K. Huysmans, *En ménage*, Charpentier, Paris 1881, p. 206).

⁸ Nel 1885 — come già l'anno precedente — Huysmans ha soggiornato con Anne durante l'estate al Castello di Lourps, luogo in cui è ambientato il romanzo e che è anche il sito di origine della famiglia di des Esseintes. Cfr. J.-K. Huysmans, *Lettres inédites à Arij Prins (1885-1907)*, publiées et annotées par Louis Gillet. Genève, Droz, 1977 [Huysmans rispondendo a Prins nell'agosto 1885, gli scrive: « Votre lettre (...) me parvient dans le château de des Esseintes, une bicoque en ruine, où je me suis réfugié pour échapper aux dégoutantes insanités de la période électorale qui commence » (*op. cit.*, p. 21)] e cfr. anche *Lettres inédites à Emile Zola*, publiées et annotées par Pierre Lambert, avec une introduction de Pierre Cogny, Droz, Genève 1953.

⁹ Anche Jeanne però assume un aspetto dimesso e viene descritta come « (...) une petite dame aussi peu affichante et aussi douce » (J.-K. Huysmans, *En ménage*, *op. cit.*, p. 239).

¹⁰ Cfr. Marcel Lobet, *J.-K. Huysmans ou le témoin écorché*, E. Vitte, Lyon-Paris 1960, p. 57.

¹¹ Gustave Guiches, *Le banquet*, Spès, Paris 1926, p. 89.

esiziali, essendo il pessimismo di Huysmans in lei eclissato dalla forza del male.

Il momento in cui Huysmans scrive di sé è certo molto particolare e temporalmente coincide con un apparente cambiamento di rotta del suo percorso letterario¹², fin'ora più o meno lineare: *A rebours*, pubblicato l'anno precedente e che « (...) a éclaté dans la jeunesse artiste comme une grenade »¹³ ha infatti sancito la distanza dell'autore rispetto all'estetica di Médan¹⁴. A ben guardare *A rebours* che serve di pretesto all'intervista, non costituisce che il logico sviluppo della precedente produzione huysmansiana, rivisitata ora in toto dall'autore alla luce di quest'ultimo successo di pubblico e di critica. Ed è forse uno scritto di Emile Hennequin che dà la chiave di lettura di un romanzo che anche se « peut surprendre quand on le confronte avec les œuvres antérieures », appare al giovane articolista come « le développement, extrême mais logique, de quelques-unes des tendances qu'accusent *En ménage*, *Les sœurs Vatard*, *Marthe*, *Croquis parisiens*, etc. »¹⁵. Solo ora Huysmans si rende ben

¹² Per Jean Starobinski, il meccanismo dell'autobiografia viene spesso messo in moto da una modificazione sopravvenuta nell'esistenza del narratore: « (...) c'est parce que le moi révolu est différent du je actuel, que ce dernier peut vraiment s'affirmer dans toutes ses prérogatives. (...) la discursivité de la narration trouve une nouvelle justification, non plus par son destinataire, mais par son contenu: il s'agit de retracer la genèse de la situation actuelle, les antécédents du moment à partir duquel se tient le 'discours' présent », (*Le style de l'autobiographie*, in « Poétique », 1970, 3, p. 261).

¹³ H. D., p. 1. Un'immagine molto simile si ritrova anche nella *Préface* di *A rebours*: « *A rebours* tombait ainsi qu'un aérolithe dans le champ de foire littéraire », (U.G.E., ed. 10/18, Paris 1975, p. 45).

¹⁴ Per gran parte della critica, *A rebours* costituisce il momento di rottura di una tradizione estetica già affermata. Per Marcel Raymond: « L'absence d'affabulation, la suite des chapitres étant mise au service, non plus de l'exploration des mœurs, mais d'une recherche intime, le roman de la quête intellectuelle remplaçait le roman de l'enquête sociale » (*La crise du roman*, Corti, Paris 1966, p. 40).

¹⁵ Emile Hennequin, *J.-K. Huysmans in Etudes de critique scientifique. Quelques écrivains français*, Perrin, Paris 1890, p. 186. L'articolo era stato in precedenza pubblicato sulla « Revue indépendante », (4 juillet 1884, n. 3). Huysmans in H. D. sottolinea come quell'articolo

conto dell'unità profonda che informa la sua scrittura, de « (...) le type *unique* qui tient la corde dans chacune de ses œuvres »¹⁶. La sua presa di coscienza è tanto più penetrante che anche a livello di analisi psicologica, l'attante è unico: « Un personnage débile de volonté, inquiet, habile à se torturer, raisonneur, voyant assez loin pour expliquer lui-même la diathèse de son mal et le résumer en d'éloquents et précises phrases »¹⁷. Le nuove problematiche per un « naturalisme spiritualiste »¹⁸ che urgono nello scrittore, provocando una totale « remise en cause » dei canoni espressivi del fare letterario, giustificano questa riflessione critica sul proprio passato soprattutto perché: « L'autoportrait s'écrit à partir d'une chute dans l'espace informe et désorienté que creuse la perte d'une assurance »¹⁹.

Strutturalmente l'articolo appare discontinuo e con ritmi espressivi diversificati, dal racconto cronachistico all'intervista, alle riflessioni critiche sull'opera letteraria, dal monologo al dialogo. La diversità dei generi scandisce i quattro movimenti giustapposti di diversa lunghezza di cui si compone il testo, che si sviluppano in un arco di tempo strettamente cronologico (nascita, produzione letteraria, situazione attuale, previsioni per il futuro).

Il primo paragrafo fornisce notizie biografiche precise, ma brevi e schematiche, che permettono di situare lo scrittore in un tessuto sociale circoscritto: gli antenati paterni sono stati dei pittori: « Seul, le dernier descendant, l'écrivain qui nous occupe, a substitué aux pinces une plume »²⁰.

Inizia poi una vera e propria intervista con una fila di domande e risposte che sfiorano argomenti letterari e non.

« très judicieux » (p. 3), abbia esaurito tutto quanto c'era da dire sullo stile di *A rebours*.

¹⁶ H. D., p. 3.

¹⁷ Ibid.

¹⁸ Cfr. quanto scrive a questo proposito Pierre Cogny, in *J.-K. Huysmans à la recherche de l'unité*. Nizet, Paris 1953, p. 131.

¹⁹ Michel Beaujour, *Miroirs d'encre*. Seuil, Paris 1980, p. 341.

²⁰ H. D., p. 1.

L'assenza di ogni forma dialogata nei due articoli a firma di Huysmans, che saranno successivamente pubblicati nella stessa collana de « Les hommes d'aujourd'hui »²¹, è indice di una voluta riappropriazione da parte dello scrittore del « je » cui aveva inizialmente rinunciato. Quando la discussione verte su temi scottanti e controversi e tali anche riconosciuti dal falso articolista — « Je ne voulus point discuter l'outrance de ces idées »²² —, Huysmans riprende il discorso in prima persona per coinvolgere maggiormente il lettore. Egli non dimentica che scrive per un destinatario passivo: quanto più ci si arrischierà in posizioni esagerate e paradossali, tanto più il lettore sarà sollecitato a reagire in qualche modo e soprattutto a prendere partito. La forma dialogica ha quindi la funzione di accentuare il significato di quelle affermazioni che hanno valore preminente.

I temi sfiorati sono rappresentativi delle urgenze psicologiche di fondo del contorto *io* huysmansiano: sono esaminati nell'ordine le origini familiari, il successo letterario di *A rebours*, il pessimismo, il naturalismo, la funzione della critica ed il patriottismo. Successivamente vengono rivisitati, dall'estensore dell'articolo, gli scritti di Huysmans in ordine strettamente cronologico, estrapolando *Croquis parisiens* e *l'Art moderne* che effettivamente si collocano al di fuori dell'attività del romanziere. Il paragrafo finale, malgrado alcune riserve, pone lo scrittore in un posto di primo piano nel panorama letterario a venire.

Il desiderio di nascondersi dietro lo schermo di un falso estensore, se funziona al livello del racconto, non riesce però ad ingannare sul piano stilistico. Lo stile è troppo individualizzante in Huysmans, anche in pagine così volutamente spersonalizzate si ritrovano alcune stilemi rivelatori della sua scrittura. Ché anzi, come sottolinea Starobinski, nel racconto del proprio passato: « (...) la marque individuelle du style revêt une importance particulière; puisqu'à l'autoréférence

²¹ Il primo dedicato a Léon Hennique (Vanier, Paris 1887, n. 314, V. 7^e) con una caricatura di Luque, il secondo a Lucien Descaves (Vanier, Paris 1890, n. 367, V. 8^e) con una caricatura di H. Reboul.

²² H. D., p. 2.

explicite de la narration elle-même, le style ajoute la valeur autoréférentielle implicite d'un mode singulier d'élocution »²³.

La descrizione fisica — se così possiamo definirla — dell'intervistato, viene fatta in due momenti successivi: all'inizio dell'intervista e poi, a mo' di breve cesura, prima del terzo movimento. L'intervistatore si preoccupa di risuscitare l'impressione provata nell'impatto con l'uomo Huysmans, ma stranamente l'unico paragone possibile esula dalla specie umana: « Il me faisait l'effet d'un chat courtois, très poli, presque aimable, mais nerveux, prêt à sortir ses griffes au moindre mot. Sec, maigre, grisonnant, la figure agile, l'air embêté... »²⁴. Ciò che soprattutto conta in queste poche righe al di là della pertinenza descrittiva del modello fisico, è l'affermazione che « (...) Huysmans est très certainement le misanthrope aigre, l'anémo-nerveux de ses livres »²⁵. La corporeità dell'uomo Huysmans si trasferisce a quella dei suoi personaggi in cui trova assoluta identificazione, e non solo fisica. Nella « pars destruens » dell'articolo viene affermato che « Cyprien Tibaille et André, Folantin et des Esseintes ne sont, en somme qu'une seule et même personne, transportée dans des milieux qui diffèrent. Et très évidemment cette personne est M. Huysmans »²⁶; in precedenza l'intervistato aveva anche ammesso il contenuto autobiografico di *Sac au dos*²⁷. Il ripetersi di questa caratteristica — non dimenti-

²³ Jean Starobinski, *art. cit.*, p. 257. Citiamo qualche esempio: lingua ricca di espressioni dispregiative: *plâtrier* invece di scultore; abbondanza di aggettivi; prestiti di termini dalla lingua familiare come *mufflerie* e *gribouilleur* (nel senso di scrittore) e dalla lingua specialistica come *gonorrhéique*, *anémo-nerveux*, *capricant*; costruzioni particolari con il gruppo « d'âme »: *ouvertures d'âmes*, *district d'âme...*

²⁴ *H. D.*, p. 1. Sarebbe più esatto parlare di sensazioni, nei due momenti descrittivi viene — e certo non casualmente — ripetuto il termine « impression ».

²⁵ *Ibid.*, p. 2.

²⁶ *Ibid.*, p. 3.

²⁷ Cfr. quanto scrive Pierre Waldner, *J.-K. Huysmans et la guerre de 1870*, in « Les écrivains français devant la guerre de 1870 et devant la Commune », Colloque 7 Nov. 1970, Publication de la Société d'Histoire Littéraire de la France, Colin, Paris 1972, p. 47: « L'aspect le plus attachant de *Sac au dos* est d'illustrer avec une absolue fran-

chiamo che Huysmans sarà anche il Durtal di *Là-bas* — dilata all'infinito l'autobiografismo di Huysmans, è solo nella reiterazione del proprio io contorto e sofferto che si realizza la scrittura. L'autore però non si è mai raccontato in prima persona, ma attraverso la finzione narrativa, messo a parte il ponderoso epistolario.

In modo molto simile (e forse suggerito dallo stesso Huysmans) si esprime l'Abbé Mugnier nella *Préface* alle *Pages Catholiques*: « Rarement, en effet, l'auteur et l'homme se sont identifiés davantage. C'est à peine si le romancier se distingue des types qu'il a créés. Sa sincérité est la forme même de son talent »²⁸. A questa sincerità che viene spesso rivendicata dall'autore, si affiancano un'ossessiva introspezione e una maniacale professione di verità²⁹.

La *Préface* citata è indicativa di quanto gli assunti huysmansiani siano costanti sull'asse temporale, i punti cardine dell'autobiografia de « Les hommes d'aujourd'hui » sono recuperati e accentuati con meticolosa attenzione e con dovizia di dettagli: così l'eredità di antenati pittori (« sa plume vaut un pinceau »³⁰), la sua essenza di parigino, la cesura di *A rebours* nel complesso dell'opera (« *A Rebours* inaugure

chise et un humour roboratif le comportement sans gloire d'un homme qui refuse instinctivement la guerre et qui en fait éclater le scandale par son seul comportement ».

²⁸ J. K. Huysmans, *Pages catholiques*, Stock, Paris 1899, p. 8.

²⁹ Scrive in proposito Henri Bachelin: « Toute son œuvre n'est qu'une longue confession, le plus souvent indirecte de *Marthe* à *A rebours*, toujours directe de *Là-bas* aux *Foules de Lourdes*; et, lorsqu'il en arrive à la confession vraie, ce n'est pas ce qui enlève à ses livres leur caractère premier », (*J.-K. Huysmans, du naturalisme littéraire au naturalisme mystique*, Perrin, Paris 1926, p. 176).

Proprio col titolo emblematico de *Une confession*, Pierre Lambert presenta un brano intimo di Huysmans (*Fragment de Journal intime*, juin 1898, introduction di P. L., in « Nouvelle Revue Française », 1^e Mai 1957, 5^e année, n. 53, pp. 952-960). Se il romanziere non ha mai tenuto un vero e proprio diario, rifuggendo da un genere pur tanto in auge, è da rilevare — come suggerisce il prefatore — che egli ha sempre avvertito « un besoin de confession, confession dans ses lettres, confession 'à soi-même' sur le papier, confession à l'oreille du prêtre, après sa conversion » (*id.*, p. 952).

³⁰ *Ibid.*, p. 9.

la deuxième étape et se distingue de la manière précédente par les idées, le cadre et le plan »³¹), il suo stile (« irrévérances et bizarreries de langage »³²).

L'esaltazione di sé non compare mai come qualcosa di distaccato dal complesso della produzione, bensì come fattore caratterizzante di ogni espressione d'arte e forse anche di vita. Già la sua abitazione viene definita « bizarre » ed a questa casa, antico convento dei Prémontrés de la Croix-Rouge della seconda metà del '600³³, lo scrittore è particolarmente legato, avendovi trascorso parte dell'infanzia; al piano terra, nell'antico refettorio del monastero era situato « l'atelier de brochage » di proprietà della madre, descritto nelle *Sœurs Vatard*. Il *logis* per chi si assimila ad un gatto, — e non a caso nell'intervista viene anche citato Barre de Rouille, lo stesso che figura in *En ménage* — è certo la dimensione significativa: negli spostamenti spazio-temporali, l'itinerario di Huysmans attraverso Parigi va dall'11 Rue Suger dove è nato, alla Rue de Sèvres dove resterà fino al 1899 quando deciderà di lasciare Parigi per stabilirsi nel monastero benedettino a Ligugé.

Se la casa è « bizarre », colui che l'abita ne condividerà le caratteristiche: al momento di accomiarsi, l'articolaista stringe « une extraordinaire main par parenthèse, une main de très maigre infante »³⁴. L'anafora non si riferisce solo alla categoria del visibile, ma funziona a livello psichico se leggiamo che a datare dalle *Sœurs Vatard* si appalesa « le bizarre tempérament de cet écrivain »³⁵, costruito su un « inexplicable amalgame » di componenti dissimili.

³¹ *Ibid.*, pp. 12-13.

³² *Ibid.*, p. 8.

³³ Cfr. J.-K. Huysmans, *De tout*, Stock, Paris 1902. In un breve articolo, dal titolo *Le n. 11 de la Rue de Sèvres*, Huysmans ne ritrae il profilo storico (pp. 19-27). L'abitazione di Huysmans viene anche descritta dall'Abbé Mugnier (cfr. *Préface*, cit.) e vari studi sono stati pubblicati sull'argomento, citiamo in particolare quello di Charles Grolleau e Georges Garnier, *Un logis de J.-K. Huysmans, Les Prémontrés de la Croix-Rouge*, Crès, Paris MCMXXVIII.

³⁴ *H. D.*, p. 2.

³⁵ *Ibid.*

In questi dettagli si rivela la volontà di Huysmans di crearsi una sorta di mitopoiesi individuale che esalti ogni aspetto, per quanto marginale, della sua soggettività, proiettandolo in una dimensione altra. Ciò che conta è essere diverso dalla moltitudine, scrivere solo per dieci persone (tale era lo scopo inconfessato di *A rebours*), tenersi al di fuori di una socialità perversa, e cioè dalla « ignomineuse mufflerie du présent siècle »³⁶. *A rebours* è un testo emblematico per esplicitare la particolare forma di dandismo assunta da Huysmans. Egli afferma infatti: « je ne crois pas que la haine et le mépris d'un siècle aient jamais été plus furieusement exprimés que dans cet étrange roman si en dehors de toute la littérature contemporaine »³⁷. *Haine e mépris* hanno reso possibile la scrittura di un'opera che appare unica sul fronte della produzione contemporanea: l'estetica dell'*outré* ha ragione sull'indifferenza e l'appiattimento sociale.

Questa unicità viene ossessivamente sottolineata da Huysmans nella presentazione della sua opera e ripetuta quasi ogni volta come a ribadire agli ignoti destinatari a venire che la fattualità di nuove tematiche non può prescindere da lui. Nell'*excursus*, forzatamente breve, ma comunque esaustivo della produzione letteraria anteriore al 1885, Huysmans opera una sola esclusione: non fa alcun cenno alla pantomima scritta insieme a Léon Hennique del *Pierrot sceptique*³⁸ e suggerisce che solo nelle *Sœurs Vatard* si afferma la sua nuova personalità.

Così, *Marthe* è « le premier en date sur les filles de maison »³⁹, le *Sœurs Vatard* « amènent même pour la première fois dans la littérature moderne des vues de chemins

³⁶ *Ibid.*, p. 1.

³⁷ *Ibid.*, p. 3. Helen Trudgian, nel suo studio, *L'évolution des idées esthétiques chez J.-K. Huysmans*, Conard, Paris 1934, dedica il cap. X a questo argomento: « Le dandy d'après Huysmans », pp. 209-233.

³⁸ Dedicata al pittore Guillemet ed illustrata da Jules Chéret, fu pubblicata nel 1881 dall'editore Rouveyre, ma mai rappresentata. Il teatro non interessava Huysmans, ed è forse per questa ragione che non ne fa cenno né qui, né nel n. 314 de *Les Hommes d'aujourd'hui*, dedicato a Hennique.

³⁹ *H. D.*, p. 2 (i corsivi sono nostri).

de fer et des locomotives *singulièrement* décrites »⁴⁰. Sul fronte della critica d'arte l'*Art moderne* è « le *premier* volume qui explique sérieusement les impressionnistes »⁴¹ e come recensore « le *premier* aussi », ha fatto conoscere Raffaëlli e Odilon Redon.

Se il termine *premier* non è ripetuto altrove, è comunque trasparente il percorso di lettura univoco proposto dallo scrittore: così per quanto concerne la « crise juponnière » di *En ménage* viene rilevato come « nulle part ce minuscule district d'âme n'avait été encore entrevu avant lui »⁴² e che con i poemi in prosa dei *Croquis parisiens* — malgrado il debito nei confronti di Bertrand e Baudelaire — egli ha « rénové et rajeuni [quel genere], usant d'artifices *curieux*, de vers blanc en refrain, faisant précéder et suivre son poème d'une phrase rythmique, répétée, bizarre »⁴³. In *A rebours*, inoltre, le analisi di des Esseintes sui ricordi d'infanzia e le sue riflessioni teologiche si presentano come « absolument profondes et absolument neuves »⁴⁴.

Anche negli altri temi in discussione, riaffiora l'identità caratteriale di Huysmans che assume prese di posizione singolari e volutamente settarie. Così il tema del patriottismo,

⁴⁰ *Ibid.* Se è certo da prendere in considerazione l'apparizione nei testi letterari di argomenti relativi alla modernità, tali pagine non appaiono poi così importanti nell'economia del romanzo. La descrizione dei treni ha un carattere più impressionista che realista. Le due sorelle osservano « par désœuvrement » i treni di passaggio e sono soprattutto gli aspetti coloristici che predominano. Valga come esempio: « (...) [Céline et Désirée] considéraient les couleurs différentes des fumées des machines, des fumées qui variaient du blanc au noir, du bleu au gris et se teintaient parfois de jaune, du jaune sale et pesant des bains de Barège » (J.-K. Huysmans, *Les sœurs Vatarde*, Charpentier, Paris 1895, p. 230).

⁴¹ *H. D.*, p. 2. L'articolista aveva già in precedenza fatto notare in tono scherzoso quanto un'opera del genere fosse sorprendente data la formazione culturale di Huysmans: « Défendre Pissarro et Claude Monet et être issu d'une souche de peintres classiques! » (*Ibid.*, p. 1).

⁴² *Ibid.*, p. 3.

⁴³ *Ibid.*

⁴⁴ *Ibid.* Si veda in particolare il cap. VII di *A rebours* cui Huysmans fa nell'articolo esplicito riferimento: « Lisez d'autre part un superbe chapitre d'*A Rebours...* ».

forse suscettibile di interessarlo, ma certo troppo vasto da affrontare in questa sede, non lo porta a formulare un discorso di tipo ideologico, bensì a riaffermare per l'ennesima volta ed in modo assai terra terra le sue « haines ». Fra i meridionali e i tedeschi, la sua affinità è per l'uomo del Nord: « (...) tout, excepté le Midi de la France, car je ne connais pas de race qui me soit plus particulièrement odieuse »⁴⁵, nei primi stigmatizza i gesti, il tono della voce, il tipo fisico dalla capigliatura di « astrakan bouclé ». La presentazione disforica di tutto quanto è sud, luce solare, esuberanza vitale costituisce una delle più ricorrenti isotopie nella scrittura huysmansiana.

La sua predilezione per le origini nordiche, che Sellière ricollega al sussistere di frange romantiche in Huysmans e che definisce col termine di « mysticisme de la race »⁴⁶, si riscontra non solo nel suo interesse per la pittura fiamminga ed olandese, ma soprattutto nella scelta di un nuovo nome ad assonanza germanica, che è poi il chiasmo del suo nome di battesimo⁴⁷. Con il nome di Jorris Karl, Huysmans firma infatti per esteso la sua prima opera letteraria⁴⁸, una palinogenesi ne vale ben un'altra; la risoluzione travagliata di farsi scrittore comporta il rifiuto di una marchiatura sentita come costrittiva e restrittiva delle proprie aspirazioni più sofferte e delle proprie affinità più segrete. La raccolta di quei brevi poemi in prosa cui pur tanto teneva l'esordiente scrittore, è ora ricordata come un « médiocre recueil »⁴⁹, lo iato tem-

⁴⁵ *Ibid.*, p. 2.

⁴⁶ Cfr. Ernest Sellière, *J.-K. Huysmans*, Grasset, Paris 1931, p. 7.

⁴⁷ Il nome Charles-Marie-Georges risulta dall'atto di nascita (riportato da Pierre Cogny in « *Le 'Huysmans Intime'* di Henry Céard et Jean de Caldain avec de nombreux inédits et une préface de René Dumesnil, Nizet, Paris 1957, pp. 59-60). Nell'atto il padre dello scrittore si firma francesizzando il proprio nome, Victor-Godefroy-Jean.

⁴⁸ Il titolo originale *Le drageoir à épices* (Dentu, Paris 1874) viene modificato nella IIa ed. in *Le drageoir aux épices* (Librairie générale, dépôt central des éditeurs, 1875), in questa ed. inoltre il nome dell'autore viene abbreviato nelle iniziali J. K. che sole figureranno nella sua successiva produzione.

⁴⁹ *H. D.*, p. 2.

porale ne suggerisce una visione critica e distaccata, allorché alla pubblicazione un articolo di Charles Monselet associava al nome del nostro quelli prestigiosi di Aloysius Bertrand e di Baudelaire⁵⁰.

Se sul tema del patriottismo Huysmans è stato in fondo assai elusivo, evitando ad esempio di affrontare la propria partecipazione alla guerra del '70 e le sue idee in merito alla non belligeranza; anche per quanto riguarda il naturalismo la risposta è poco circostanziata e ha più il valore di un'aforisma che non quello di un'articolazione critica su un argomento che pure gli stava molto a cuore. Il talento è comunque prioritario per Huysmans, senza di esso non è possibile la scrittura: le etichette naturalista, romantico, decadente... sono di poco conto e sottostanno a quella capacità creativa intrinseca, appannaggio di pochi eletti. Afferma Huysmans: « (...) je fais ce que je vois, ce que je vis, ce que je sens, en l'écrivant le moins mal que je puis »⁵¹. Se a tale sensismo è ascrivibile l'etichetta naturalista, « tant mieux », aggiunge Huysmans. Un assunto del genere non è nuovo all'autore. Nell'*avant-propos* alla seconda edizione di *Marthe, Histoire d'une fille*, scriveva infatti: « Je fais ce que je vois, ce que je sens et ce que j'ai vécu, en l'écrivant du mieux que je puis, et voilà tout. Cette explication n'est pas une excuse, c'est simplement le but que je poursuis en art »⁵², dove il cambiamento più vistoso appare sul fronte del pessimismo, al « mieux » del 1879, corrisponde il « moins mal » attuale.

Solo tre anni prima non era tuttavia il *je* che usava Huysmans per definire il naturalismo, bensì il *nous* che implicitamente coinvolge una scuola e una pluralità d'intenti: « (...) nous sommes des hommes qui croyons qu'un écrivain aussi bien qu'un peintre, doit être de son temps, nous sommes des artistes assoiffés de modernité (...) nous allons à

⁵⁰ Articolo pubblicato su « l'Événement » (10 déc. 1874).

⁵¹ *H. D.*, p. 2.

⁵² J.-K. Huysmans, *Marthe, histoire d'une fille*, Crès, Paris 1928, p. 9. La seconda edizione è la prima ed. francese dell'opera (Derveaux 1879), infatti precedentemente era stata pubblicata da Gay a Bruxelles nel settembre 1876.

la rue (...) nous voulons essayer de camper sur leurs pieds des êtres en chair et en os (...) nous voulons tenter d'expliquer les passions qui les mènent (...) nous sommes les montreurs, tristes ou gais, des bêtes »⁵³. Formule esemplari che vogliono cogliere nel segno perché suscitate dalla campagna denigratoria sollevata contro Zola dopo l'uscita dell'*Assommoir*. Difendendo Zola, Huysmans difendeva anche se stesso dalle accuse di una certa critica scandalistica tutta tesa a evidenziare soprattutto l'immoralità in quei romanzi. Ma il segno che i tempi sono cambiati per sempre, non è solo in quel *je* che si sostituisce al *nous*, ma anche nell'abbandono progressivo della società dei letterati frequentati ormai il meno possibile, perché alla combattività di un tempo si è sostituita la piattezza di una vita borghesemente prosaica⁵⁴. E per Huysmans non c'è speranza neanche sul fronte della critica con cui aveva pur ingaggiato aspre battaglie: « Les bons temps sont passés (...) où l'on recevait quotidiennement sur la tête des tinettes toujours pleines (...). Les articles désagréables sont bêtats: la sottise des journalistes se canalise, les haines deviennent molles »⁵⁵. Dopo dieci anni troppe cose sono cambiate e il bilancio non appare certo positivo sul fronte dei rapporti umani. È certo con voluta ironia che l'articolista, facendosi portatore di una sbiadita « vox populi », individua nell'intervistato « l'un de ses [del naturalismo] plus enragés sectaires »⁵⁶, quando in seguito ogni affermazione sulla sua produzione smentisce tale assunto, essendo Huysmans difficilmente riconducibile entro schemi critici abituali.

Dello stile dei suoi romanzi, Huysmans rinuncia a par-

⁵³ L'art. *Emile Zola et « L'Assommoir »* è riportato in J.-K. Huysmans, *En Marge*, ed. cit. (pp. 15-16); era stato pubblicato nel 1876 sul settimanale « l'Actualité » di Bruxelles diretto da Camille Lemonnier.

⁵⁴ Scrive Huysmans a proposito degli « hommes de lettres »: « Les plaintes contre les éditeurs et les questions sur les gains de chacun me lassent. Je suis positivement très satisfait quand je n'ai pas à subir ces redites » (*H. D.*, p. 2). La distanza dal naturalismo diventerà incolmabile nel tempo, basti pensare alle prime pagine di *Là-bas* e alla *Préface* di *A rebours* nell'ed. del 1903.

⁵⁵ *H. D.*, p. 2.

⁵⁶ *Ibid.*

lare e rinvia il lettore all'articolo di Hennequin, limitandosi solo ad affermare che: « Telles de ses pages ont une magnificence sans égale »⁵⁷. L'articolo del giovane critico, uno dei primi su *A rebours* e che era stato pubblicato sulla « Revue Indépendante »⁵⁸ assegnava Huysmans all'estetica realista; Hennequin evidenziava due elementi nella scrittura del romanziere: l'esattezza della visione e la ricchezza dello stile. La percezione visiva di Huysmans, sensibile nel captare ogni vibrazione di colore e affinata da una grande sensibilità che gli permette di comunicare sincreticamente con la natura, viene poi esaltata da un apparato di parole atte a trascrivere la pur minima sensazione. Tale virtuosismo descrittivo si accompagna a un tipo particolare di frase, per cui, « par une accumulation d'incidentes, par un mouvement pour ainsi dire spiraloïde, il est arrivé à enclorre et à sertir en une période, toute la complexité d'une vision, à grouper toutes les parties d'un tableau autour de son impression d'ensemble, à rendre une sensation dans son intégrité et dans la subordination de ses parties »⁵⁹.

Se abbiamo sottolineato quanto siano considerevoli le

⁵⁷ *Ibid.*, p. 3.

⁵⁸ Del 4 juillet 1884, n. 3, riportato in Emile Hennequin, *Etudes de critique scientifique*, cit., (pp. 185-212). Nato nel 1858 e uno dei primi collaboratori della « Revue Indépendante », morirà prematuramente nel 1888, annegando nella Senna, durante una gita a Samois da Odilon Redon. Scrive Huysmans a Prins il 19 luglio 1888: « (...) je vous apprends que le malheureux Hennequin qui était allé passer les fêtes du 14 juillet, à Samois, chez Redon, s'est noyé. Les Redon sont comme fous (...). Hennequin était le seul critique réel que nous possédions — malgré ses allures dogmatiques et pédantes — c'est une perte », (J.-K. Huysmans, *Lettres inédites à Arij Prins*, cit., p. 131).

Su di lui, cfr. Enzo Caramaschi, *Essai sur la critique française de la fin-de-siècle: Emile Hennequin*, Nizet, Paris 1974.

⁵⁹ Emile Hennequin, *Etudes...* (cit.), p. 199. L'articolo si chiude con un'esaltazione incondizionata dello stile di Huysmans: « Il s'enrichit et s'affermait au contact de la réalité, se colore, s'infléchit et s'agite, pour rendre l'infinie complexité de délicates visions, s'irrite et s'énerve devant certains spectacles détestés, se subtilise, s'adoucit et s'enrichit encore, devient opulent et onctueux pour rendre la grâce resplendissante d'une certaine beauté supérieure, extraite et sublimée » (pp. 211-212).

ricorrenze verbali e le tematiche quasi ossessive, anche alcune « dimenticanze » macroscopiche nel testo dell'articolo non sono meno significanti. Così Huysmans annulla del tutto la sua realtà di impiegato al Ministero degli Interni, pur ricordando che nell'ascendenza materna piccolo borghese il « grand-père était caissier du Ministère de l'Intérieur »⁶⁰. Altro vistoso *escamotage* è quello sulla identità materna: se infatti del padre ci fornisce nome, origine, professione, la madre è citata solo in funzione ereditaria, anello anonimo in una catena cromosomica che conta solo ricordare per un « père de ma grand-mère » scultore e Prix de Rome che però non riscuote la stima dello scrittore se ne parla come di « (...) un Maindron quelconque, un vague plâtrier consciencieux »⁶¹. La madre, colpevole agli occhi del giovane Joris-Karl di essersi risposata dopo la scomparsa del padre, viene volutamente risucchiata nel vuoto della memoria e questo è tanto più sentito che, alla fine dell'articolo, sottolineando la capacità di analisi psicologica di Balzac al servizio della descrizione della realtà umana, l'articolista sottolinea come ha « (...) si merveilleusement disséqué les grandes et universelles passions des êtres, l'amour paternel, l'avarice »⁶²; l'amore materno non sembra dunque aver rilievo agli occhi di Huysmans.

Nell'esaltazione del successo di *A rebours* anche la verità esistenziale si presenta stravolta; l'accoglienza favorevole di quei « milliers de gens semés sur tous les points du globe »⁶³, induce l'autore a dimenticare quanto oscuro sia il quotidiano. Huysmans, uno fra i « vrais écrivains d'un siècle qui en compte si peu »⁶⁴, è in quel tempo sull'orlo del fallimento morale e finanziario; in una lettera del 17 dicembre 1885, Bloy fa parte a Coppé del dissesto economico in cui versa « l'auteur d'*A rebours*, complètement nu et aux trois

⁶⁰ *H. D.*, p. 1. Era stato infatti proprio uno zio materno a procurargli un incarico presso quel Ministero nel lontano 1868, incarico che occuperà fino alla pensione nel 1898.

⁶¹ *Ibid.*

⁶² *Ibid.*, p. 3.

⁶³ *Ibid.*, p. 1.

⁶⁴ *Ibid.*, p. 3.

quarts massacré »⁶⁵, ed aggiunge: « Evincé, d'ailleurs, de tous les journaux et tous ses livres ne se vendant pas, notre ami est exactement sans défense et sans refuge ». Come imbattersi in un divario più profondo fra realtà ed invenzione?

Nella « pars destruens », Huysmans si finge portavoce delle argomentazioni più ovvie che la critica di un qualsiasi « vulgaire » gli avrebbe addebitato: tematiche poco « saines » quelle delle sue opere, stile esageratamente « touffu », analisi psicologica versata troppo nel « rare », presenza nelle idee e nell'espressione di qualcosa di eccessivamente morboso che ingenera ripetitività. La decifrazione del sistema letterario huysmansiano presenta di conseguenza scarse sorprese al lettore: « nous sommes loin de cet art parfait de Flaubert qui s'effaçait derrière son œuvre et créait des personnages si magnifiquement divers. M. Huysmans est bien incapable d'un tel effort »⁶⁶; quest'alto grado di connotatività finisce per sminuire il valore globale dell'opera.

Malgrado queste pur necessarie riserve, lo specchio in cui Huysmans si è riflesso è quello dell'ufficialità e dell'orgoglio che ingenera inevitabilmente solitudine e incomunicabilità: « je ne puis me dispenser de le considérer comme un être d'exception, comme un écrivain bizarre et maladif, capricant et osé, artiste jusqu'au bout des ongles »⁶⁷.

L'immagine che ha voluto consegnare di sé, è tutto sommato quella un po' scontata del costruttore di un'opera che deve necessariamente sfidare il tempo per sperare di accedere a quell'olimpico immaginario in cui, non senza vanità, sono già iscritti i nomi dei suoi antenati. L'io huysmansiano negato nella scrittura autobiografica, viene — come si è visto — mistificato dall'inconscio che, operando attraverso sottili meccanismi di distanziamento, finisce col mitizzare il racconto dell'autore e il suo testo.

Valeria De Gregorio Cirillo

⁶⁵ Cfr. Léon Bloy, J.-K. Huysmans, Villiers de l'Isle-Adam, *Lettres, Correspondance à trois, réunies et présentées par Daniel Habrekorn*, Les éditions Thot, Vanves 1980, pp. 51-52 ed anche René Martineau, *Autour de J.-K. Huysmans*, Desclée de Brouwer, Paris 1946, (« Une lettre de Léon Bloy à François Coppée », pp. 33-36).

⁶⁶ H. D., p. 3.

⁶⁷ Ibid.

GABRIEL FERRATER LETTORE DI CARLES RIBA

La poesia de Carles Riba di Gabriel Ferrater (Edicions 62, Barcelona 1979, pp. 123) sta ormai avviandosi a diventare uno dei rari piccoli successi commerciali della critica letteraria catalana contemporanea¹. Questo libretto, trascritto da Joan Allegret e rivisto da Joan Ferraté, è stato il primo degli inediti di Gabriel Ferrater di maggiore rilievo che siano stati dati alle stampe dopo la morte dello scrittore. Val la pena ricordare anche gli altri titoli: *Sobre literatura*, Edicions 62, Barcelona 1979; *Sobre el llenguatge*, Quaderns crema, Barcelona 1981; *Sobre pintura*, Seix Barral, Barcelona 1981. Come dicono i titoli stessi, i tre libri raccolgono organicamente gli scritti dispersi e talvolta inediti di Gabriel Ferrater rispettivamente di storia e critica letteraria, di linguistica e di critica d'arte; tutti i volumi sono stati pubblicati a cura del fratello del poeta scomparso nel 1972, Joan².

¹ Il volume ha già ottenuto una seconda edizione (Barcelona 1983) arricchita da un'appendice contenente l'articolo di necrologio scritto da Gabriel Ferrater l'indomani della morte di Riba. Pubblicato con il titolo *En la muerte de Carles Riba* in « Índice de Artes y Letras », n. 122 (luglio 1959), a dispetto del genere e dell'immediatezza dell'evento che lo ispirò, l'articolo mantiene una sostanziale distanza dalla convenzione narrativo-evocatrice abituale in tali circostanze. Il breve saggio gira in realtà intorno ad un solo concetto — la cui reiterazione è forse l'unico segnale esterno della commozione dell'autore — quello della 'equivalenza' che Riba (cioè la poesia di Carles Riba) rappresentava: « el valor suprapersonal, la función social, la función de 'equivalente' de una sociedad ». Questa concezione della poesia come biografia esemplare è, come vedremo, anche al centro del libro postumo che Ferrater ha dedicato a *La poesia de Carles Riba*, che ne motiva la genesi come oralità e la vocazione di genere e di stile.

² Sempre a proposito di date può essere utile ricordare qualche altra coincidenza: nel 1979 è apparsa l'antologia bilingue *Mujeres y*

Il lettore di questa nota potrebbe ragionevolmente interrogarsi sul perché scelga proprio il più esiguo — e indiretto — testimone per segnalare una messe così nutrita di pubblicazioni: nel complesso i quattro libri raggiungono il migliaio di pagine. Molteplici le ragioni. Innanzi tutto non tutti gli scritti dispersi sono di identico valore e fattura; alcuni di essi hanno un interesse esclusivamente documentario, altri costituiscono ancora oggi il meglio che si possa leggere su quel determinato argomento, tutti riflettono una continuità (e una discontinuità) di lavoro intellettuale che fu propria di Gabriel nei trenta anni circa di attività pubblicistica (dal 1950 circa ai primi anni settanta)³. Inoltre una

días (che raccoglie una ampia selezione dell'opera poetica di Ferrater con un prologo di Arthur Terry e traduzioni al castigliano di Pere Gimferrer, José Agustín Goytisolo e José María Valverde) presso l'editore Seix Barral di Barcellona; ancora nello stesso anno è stata ristampata la raccolta completa (o quasi completa) delle poesie ferrateriane *Les dones i els dies* dalle Edicions 62 di Barcellona nella collana de *Les millors obres de la literatura catalana* diretta da Joaquim Molas. Va detto che Seix Barral è la casa editrice per la quale Gabriel Ferrater ha lavorato per anni come lettore e consulente e che Edicions 62 è stata la editrice dei suoi più importanti libri di poesia: *Teoria dels cossos* e *Les dones i els dies*.

Nel 1983 è invece uscito il libro di Valerià Bonet, *Las ideas estéticas de Gabriel Ferrater* in un'edizione curata dal *Servei de Publicacions* dell'Università di Barcellona, università in cui Ferrater aveva tenuto lezioni nel corso di diversi anni accademici. Ricordo che il corso sulla poesia di Riba è del 1966; l'ultimo corso di letteratura catalana, relativo all'anno 1971-1972, aveva per titolo *La poesia del Noucents* e riprendeva molti dei temi già oggetto de *La poesia de Carles Riba*. Gli appunti del corso raccolti e ordinati dagli studenti credo siano ancora inediti.

³ A proposito della ormai mitica incapacità di Gabriel Ferrater di organizzare il proprio lavoro intellettuale in una formalizzazione accettabile da parte dell'industria culturale, e più in generale dal demone che regolarizza la divisione del lavoro, le pagine più belle e penetranti che io abbia letto sono quelle di Josep Maria Castellet che trattano indirettamente e implicitamente del problema: mi riferisco a certe note di diario solo parzialmente pubblicate (cfr. J. M. Castellet, *Gabriel Ferrater*, in «Faig» n. 16 [març 1982], pp. 21-25) che evocano uno dei 'fallimenti' più sofferti da Gabriel, quello della mancata concessione del Prix International des Editeurs nel 1966 allo scrittore polacco Witold Gombrowicz, candidatura difesa da Fer-

recensione seria di quei titoli richiederebbe almeno un po' di rispetto per lo sforzo costante di Ferrater nel divulgare

rater con eccezionale impegno, o forse anche giovandosi dell'assenza dell'autentico rappresentante della casa editrice spagnola consociata al premio: Carlos Barral della Seix Barral. Sull'episodio si leggano le considerazioni di Castellet (*art. cit.*, p. 23):

« En algun moment, va començar a sonar com a candidat el nom de Witold Gombrowicz i l'any 1966, a Valescure (prop de Saint-Tropez), ben aviat es va veure que les possibilitats que l'autor de *La pornografia* obtingués el premi eren elevades. En Barral, privat de passaport per les autoritats franquistes, no va poder venir. Presidia la nostra delegació Yvonne Barral, acompanyada de Montserrat Sabater, la secretària d'en Carles. Aquell any, al nostre jurat hi havia Mario Vargas Llosa que defensava aferrissadament algun escriptor sud-americà, no recordo ara quin. La nit abans de la votació final, en Gabriel — que venia ja amb la Jill, acabats de casar, em semblava beure massa, com de costum. L'endemà al matí no es va poder llevar i malgrat un tractament d'urgència — a més dels analgèsics habituals, prenia grans dosis de Librium — no va baixar a dinar amb nosaltres, que era el moment acordat per a fixar el vot final de la delegació. Sabíem que en Gabriel votava Gombrowicz i que creia poder convèncer en Vargas Llosa i els altres membres del jurat que vacillaven. En no ser-hi, en Mario s'imposà. Jo havia fet un puja-i-baixa de la cambra d'en Gabriel i li vaig prometre que defensaria el seu candidat: vaig fracassar, probablement per manca de la convicció i, sobretot, de la capacitat d'argumentació i de seducció que ell tenia. En tot cas, aquella tarda, a la darrera votació i, precisament, pel vot contrari de la nostra delegació, Gombrowicz va perdre. A la nit, finalment, en Gabriel, que es trobava millor, va baixar al hall de l'hotel i, en assabentar-se del resultat, esclatà a plorar. Me'l vaig endur a un racó i asseguts a un sofà em va dir que no plorava perquè hagués perdut el seu candidat, sinó perquè ell se'n sentia culpable: perquè havia begut massa, certament, però perquè això li passava sempre que s'engatjava a fons en alguna cosa, és a dir, que sempre fallava en el darrer moment. Els minuts següents, absolutament deprimat, desenvolupà amb poques paraules un sentiment de culpabilització, generalitzat a tota la seva vida, que em colpí perquè era la primera vegada que l'hi sentia exposar. No cal dir que estava absolutament sobri i que expressava una convicció profunda, més apta per a ser sentida per un psicoanalista que per mi mateix. Obviament, jo devia dir, aleshores, quatre banalitats per tal de consolar-lo, però, de sobte, tremendament incòmode vaig callar. En Gabriel em va mirar amb una mena de commiseració i simpatia i va esclatar a riure: 'Però això no treu que tots vosaltres sou uns fills de puta!'. I em va engagar una bronca descomunal, perquè no havia sabut defensar Gombrowicz. És clar — afegí — que jo no havia estat el culpable directe del vot aberrant de la delegació: el que passava és que amb aquella trepa de subdesenvolupats espanyols i sud-americans no es podia anar enlloc ».

un metodo di lettura che fosse all'opposto della classificazione (positivista, estetista o strutturalista) e che invece interrogasse l'opera e con essa l'autore dal di dentro, raccontandola in « forma realista », come amava definirla (cfr. al riguardo, per chiarimenti sulla terminologia, il capitolo *Sobre la forma realista (pròleg a un llibre de versos)*, in *Sobre literatura*, cit., pp. 139-143, che è in realtà la presentazione della poesie di *Setembre 30* di Marta Pessarrodona).

Con questo in realtà voglio dire che ognuno degli scritti oggi riuniti in volume ha bisogno di una storicizzazione adeguata, anche al fine di evitare il commento inurbano più che impietoso di chi, ignorando la condizione materiale del lavoro svolto da Gabriel (se si vuol capire cosa fosse « lavoro » per Ferrater si legga la recensione a *La condition ouvrière* di Simone Weil sempre in *Sobre literatura*, pp. 147-154), potrebbe essere spinto a commenti inadeguati a proposito dei volumi in questione. È questo il caso ad esempio di Javier Rubio Navarro [*Trabajos de amor perdido*, in « Comercial de la pintura » 1 (1983), pp. 111-117] che si sorprende del fatto che il peso specifico delle pagine — almeno di molte di esse — di *Sobre pintura* siano insufficienti a descrivere gli oggetti d'arte cui alludono. Naturalmente le cose stanno in tutt'altro modo. Gli scritti che sono ora in volume significano infatti per la loro occasionalità, per il carattere spesso giornalistico, o di prologo, o di commento alla traduzione, o addirittura per essere voce enciclopedica, e, soprattutto, per quel loro modo di saltare da una lingua all'altra (catalano/spagnolo), una storicità che soltanto potremmo ritrovare nell'opera poetica di Ferrater. Farò solo un esempio, e per giunta incompleto, perché si intenda ciò di cui si tratta: gli scritti di « Laye »⁴ degli anni cinquanta, scritti di letteratura e di pittura, e gli scritti di linguistica,

⁴ Per capire cosa fu e cosa rappresentò « Laye » nel panorama culturale catalano (e spagnolo) del secondo dopoguerra cfr. il bel saggio di Barry Jordan, « Laye »: *els intellectuals i el compromís*, in « Els Marges », 17 (settembre de 1979), pp. 3-26, ove più volte si fa riferimento all'attività di Gabriel Ferrater.

apparsi in « Serra d'or »⁵ verso la fine degli anni sessanta sotto la rubrica *De causis linguae*⁶, non possono prescindere da due banalissime considerazioni: la cultura catalana resistente nei primi anni del franchismo si occultò e si difese come poté sotto il velo di un cattolicesimo gretto e ultra conservatore (ricordava Narcís Comadira in una conversazione post prandium con una punta di ironia e di autoflagellazione che la vera arte fascista spagnola è l'arte cattolico-monserratina degli anni quaranta e primi anni cinquanta). A quella gabbia si sfuggiva in due modi: passando alla letteratura spagnola, come fecero Castellet e il suo gruppo in modo esplicito, o accompagnando i trasfughi solo dal punto di vista del percorso ideologico, che è quel che fece Ferrater. In ogni caso la scelta laica comportava l'adesione a un principio, il principio fascista secondo la versione di Eugenio d'Ors⁷. Questo fu « Laye »: quanto di meglio, e di più libe-

⁵ « Serra d'or » è, come si sa, un *magazine* edito dall'Abadia de Montserrat, ma la redazione è aperta a contributi laici di varia provenienza e tribuna aperta è sempre stata anche negli anni della dittatura; esce regolarmente dal 1961. Manca uno studio o un saggio interpretativo su questo importantissimo pubblicazione catalana, atipica nella storia della stampa catalana del novecento di ispirazione non confessionale, ma ancor più singolare nel panorama delle pubblicazioni clericali.

⁶ Sul Ferrater linguista bisogna almeno ricordare qui il più recente intervento di Joan Argente ispirato al suo insegnamento e al suo ricordo: cfr. J. Argente, *Sobre la teoria de la mètrica*, in *Actes del III Col.loqui d'Estudis Catalans a Nord-Amèrica. Toronto 1982*, Montserrat 1984. Il saggio, espressamente dedicato a Ferrater nel decimo anniversario della sua morte, è centrato su uno dei temi cari alla vivace riflessione — spesso orale — di Gabriel; conviene aggiungere che l'intervento di Argente è polemico nei confronti di un'altra interpretazione (o derivazione), quella concretizzata in Salvador Oliva, *Mètrica catalana*, Barcelona 1980.

⁷ Argomento spinoso e ingrato, soprattutto se si considera il silenzio malvagio — o addirittura colpevole — che su Ors è caduto dopo l'effimero successo legato alle sue performances di critico d'arte ufficiale della linea Biennale di Venezia / neoclassicismo o italianismo, propugnata dall'alto del potere accademico negli anni venti e trenta. Ma si leggano ora le parole di Oreste Macrí nel *Saggio critico* che accompagna la nuova edizione della traduzione dello stesso Macrí

rale potesse esprimersi in quel momento, senza compromessi con il grandismo spagnolo di « Destino », né con il continuismo cattoliceggiante di Ruiz Giménez. E questo rivendicheranno, qualche anno dopo, Dionisio Ridruejo e Martín Santos dalle loro rispettive posizioni socialdemocratica o socialista⁸, ma sempre secondo una scelta laica inequivocabile.

Quasi venti anni dopo le cose erano cambiate del tutto e negli ambienti neocattolici si trovavano le speranze (più invero che le forze) che avrebbero impersonato il principio negativo, e autodistruttivo, del sessantotto. In quel momento Gabriel partecipò alla stampa catalana, la sola ammessa, quella clericale. Perché? Per scrivere frasi come questa: « les formalitzacions d'un Lévi-Strauss, és clar, consisteixen a fer aparences de càlculs sobre el figment d'un fantasma de nombre. El resultat d'aquestes operacions és que els ignorants propel·lits sense control (Michel Foucault, per exemple) no saben ja ni per on desbarren, i els ignorants que encara tenen frens (Jean-Paul Sartre, posem) s'han format del lingüista una imatge equivalent a la que un inquisidor medieval devia tenir de les bruixes » (nel saggio breve *L'estructura de la innocentada*, pubblicato in « Serra d'or » nel novembre 1969 e ora ristampato in *Sobre el llenguatge*, cit., p. 28).

Sono cose come queste che hanno risparmiato alla cul-

dell'*Oceanografia del tedio* di Eugenio d'Ors (Venezia 1984), soprattutto dove tocca proprio questo tema:

« Sarebbe ipocrisia o falsa pietà o malafede o interessato trasformismo opacizzare l'adesione e il collaborazionismo di vari Uomini Europei prima e durante queste guerre alla parte delle destre della borghesia europea, includenti settori anti-borghesi neoliberali e socialisti riformisti, compresa l'area più tradizionalistica e conservatrice al di qua del limite della degenerazione patologica populistico-dittatoriale » (pp. 68-69).

⁸ Su Ridruejo e Martín Santos e il loro operare nella trama antifranchisma il racconto più lontano ed insieme più preciso mi pare sia ancora quello che ha tracciato Rossana Rossanda nel suo libro di memorie dell'anno 1962 *Un viaggio inutile* (Milano 1981) che rievoca la sua missione in Spagna. Una missione che lasciò un eco indelebile in un gruppo ben concreto di intellettuali, come dichiarò pubblicamente José Augustín Goytisolo nel corso del Convegno sulla Poesia in Spagna tenuto alla Biennale di Venezia nel settembre del 1976.

tura catalana l'umiliazione ultima di dover tessere una qualche apologia del millenarismo sotto forma di « accelerazione rivoluzionaria » e di poter mantenere una distanza e un'autonomia sufficienti rispetto ai tanti movimenti microirrendentistici dispersi nell'Europa contemporanea. Una linea cioè che ha anche espresso la resistenza intelligente e generosa di un gruppo di intellettuali e di politici veramente postfranchisti alla baschizzazione della questione nazionale in Spagna, secondo un'onda progressista che fu propria degli anni sessanta.

Perciò la modernizzazione della linguistica catalana perseguita da Ferrater, oltre al significato specifico che essa implicava per il valore di centralità che la questione della lingua riveste da sempre nella cultura catalana, assumeva anche il compito della polemica sui due fronti. Da una parte infatti era progetto modernista, dall'altra — com'è evidente dal brano citato — critica a quelle posizioni moderne ritenute però in parte o del tutto errate secondo un parametro più generale. Detto altrimenti la concezione che Ferrater aveva della linguistica moderna strutturalista (e postchomskiana) non doveva essere troppo distante da una attualizzazione del concetto umanistico di filologia. Come d'altra parte non troppo si discostava da quel modello paradigmatico l'adesione ribiana ai principi della stilistica idealistica.

Per questo ordine di motivi risulta innanzi tutto ingenuo voler fare i conti — e magari rivedere le bucce — ai libri maggiori di Ferrater, immaginandoli diversi da quel che sono, cioè raccolte postume da studiare analiticamente e non da valutare o interpretare come proposta organica d'insieme.

Diverso è invece il caso del libretto su Riba. Esso infatti un'unità ce l'ha: è quella che nasce dalla situazione di oralità in cui il libro è stato concepito e, quindi, dalla presenza di un interlocutore concreto. Tanto concreto da essere noto agli archivi della Facoltà di Lettere dell'università di Barcellona: gli alunni del corso su Riba.

Di questo libretto è impossibile riassumere la trama. E questo per una ragione semplice e paradossale che illumina su tutto ciò che Gabriel Ferrater ha scritto in prosa e ci aiuta enormemente a capirlo: la trama de *La poesia de*

Carles Riba non è una trama critica ma narrativa, ed è difficilissimo ridurre a riassunto, a riassunto formalizzato, una trama narrativa sottoposta alla maschera critica senza adottare le categorie di grottesco (il grottesco tradotto in discorso metaletterario si risolve nello scandalo e nella pornografia — cfr. quanto scrive Ferrater alle pp. 72-73 a proposito di Mallarmé). Ad ogni modo proverò a segnare un tragitto. Il libro si apre (è la prima lezione) sugli inizi poetici di Carles Riba e, quindi, sul primo libro delle *Estances*. Ma prima di entrare nel merito (una lettura del poema XXII), Ferrater ricorda la condizione personale, l'« autobiografia »:

Per exemple, jo recordo que (amb Riba, els darrers anys, hi vaig tenir molta amistat i moltes converses) la conversació entre ell i jo... Consti que és, probablement, la persona més intelligent que he conegut i la persona que més m'ha donat la impressió que em feia comprendre el sentit d'aquest mot « geni », aquest mot tan gastat: coneixent Riba, un tenia la impressió de comprendre què vol dir aquest mot. Era una persona integríssima, d'una intensitat de, justament, experiència i intelligència, i d'una integració de totes les parts de la seva persona, impressionant. Ara bé: això no vol dir que de vegades no ens barallessim sobre moltes qüestions de detall. I recordo que el tema de baralla, quan la conversa es feia agra entre Riba i jo, era quan es tractava de *Nabí*, que Riba deia que era un poema dolent. Jo li deia que era un gran poema i Riba tendia sempre a dir que Carner era bo en els poemes secundaris, en els poemes més aviat de circumstàncies, i que, en canvi, en els grans poemes, fallava. Bé: jo crec que s'equivocava. El que passa és que les seves intencions eren completament oposades a les de Carner, i, naturalment, aleshores agafava un biaix pel qual els poemes centrals de Carner li semblaven sense valor.

Questa coincidenza (autobiografia e costellazione carne-riana) si ripete puntualmente nell'ultima lezione, che è quella dedicata alla « collera » di Riba⁹ (gli anni della sconfitta di

⁹ Tra le interpretazioni diverse di ciò che Ferrater chiamava « collera » ribiana, si veda quella di Giuseppe E. Sansone nell'introduzione alla sua bella versione einaudiana delle *Elegie di Bierville*, Torino 1977, soprattutto le pp. XX-XXI.

cui aveva coltivato tuttavia un orgoglio smisurato ne *Les Elegies de Bierville*), la collera che sfocia nell'insoddisfazione dell'*Esbós de tres oratoris*:

És a dir que, en certa manera (ara exagero i sóc una mica ferotge, però, en fi, exagerant i simplificant), en certa manera Riba tendia sempre a dir: « Tècnicament, Carner és molt bo. Ara: a l'hora d'escriure poesia seriosa, la poesia seriosa, la poesia seriosa l'escric jo, no Carner » i Comprenen? Doncs bé: el *Nabí*, que és poesia seriosa de Carner, i gran poesia -crec jo-, Riba sempre va tendir a dir que en realitat no era un poema reeixit. Ara bé: resulta que, d'altra banda, sabia que era un poema reeixit. I, aleshores, per una confluència de coses, en la base de les quals hi havia això, va escriure aquests tres oratoris, que son en el mateix metre del *Nabí* sobre temes molt similars als del *Nabí*, o sigui sobre temes bíblics, i que, en certa manera, pretenien destruir, reduir a la inexistència, el *Nabí*. Ara bé: resulta que va mossegar una pedra més dura que les seves dents, perquè el *Nabí* és indestructible, i, sobretot, Riba es va deixar endur a un terreny de la literatura on ell no era bo, perquè, per escriure poemes narratius, s'ha de tenir un enorme control de la llengua que en podríem dir colloquial, de la llengua del diàleg, de la llengua ordinària. Ara bé: de control d'aquesta mena de llengua, Riba no en va tenir mai. Ell només podia, només era gran poeta, i era molt gran poeta, però només era gran poeta donant-se, per dir-ho així, una altura musical força alta de la veu i sense moure's d'aquesta altura.

Questa coincidenza narrativa allude alla trama complessiva dell'opera (dell'opera ferrateriana su Riba): il racconto di una difficoltà, una difficoltà che riesce a esprimere in modo geniale (e « grandioso ») un contenuto latente che, ove mai si rivelasse in pieno, solo mostrerebbe la meschinità dell'irrisolto, del non compiuto: il feto adulto dell'immagine pasoliniana. Ed è nella descrizione della difficoltà — una difficoltà della « forma » secondo la terminologia ferrateriana — che Gabriel Ferrater introduce quel correlativo oggettivo dell'opera che sta recitando, classico aedo postribiano e imitazione di rapsoda realista, dinanzi a un pubblico tenuto lì ad ascoltarlo dall'istituzione scolastica nell'anno 1966, l'anno della *caputxinada*, e destinato a infarcire la massima parte della narrativa catalana della generazione detta degli anni

settanta. Una generazione che, giova dirlo, ha fatto ampiamente uso e abuso del ferraterismo più triviale per coprire le proprie incertezze¹⁰. Ebbene è ancora lì il sogno proibito di Gabriel Ferrater:

Ara bé: d'on ve aquesta dificultat de penetrar en l'experiència? Ve, simplement, del fet que Riba ha usat termes com « voluptat », com « casta », com « gelosia », com « follia »; termes als quals ha exigit un rendiment de sentit més fort del que poden tenir en català. Vull dir que no poden donar-li un rendiment tan fort per una raó molt simple. Els termes equivalents anglesos, per exemple, immediatament haurien revelat el sentit, perquè l'anglès, o bé el francès, tenen els termes de descripció moral molt llimats i molt ajustats per una enorme tradició de novel·la, que és el que el català no té. Es a dir, aquest poema no el podia reeixir cap poeta català. Riba no l'ha reeixit, però l'ha reeixit molt millor del que el podria reeixir jo o qualsevol poeta català. Perquè, justament, els seus poemes, ell els pensava, naturalment, en altres llengües llimades per aquest cultiu dels termes des descripció moral, i va intentar obtenir dels mots catalans aquest rendiment de descripció moral que els mots catalans no li poden donar.

Ed è ancora questo il sogno che si era mirabilmente espresso nella sua poesia; una utopia narrativa di cui c'è traccia nel *Poema inacabat*, esempio paradigmatico di racconto in versi, così come nel più furtivo dei suoi epigrammi¹¹.

¹⁰ Oppure in senso positivo per affermare irriducibili idiosincrasia, atteggiamenti intellettuali più liberi, posizioni che rifuggono la ricerca della mediazione ad ogni costo tra posizioni diverse, che anche questo si dà e merita di essere riconosciuto. Faccio solo i due esempi della recentemente costituita *Associació Carneriana* e della polemica scoppiata tra Jordi Castellanos e Lola Badia a proposito dell'attualità di *Solitud* di Caterina Albert / Víctor Català. Carner e *Solitud* furono come è noto due 'ossessioni' critiche di Ferrater, mentre tanto i promotori dell'attuale 'ritorno' a Carner, quanto i protagonisti della definizione dell'Albert come modernista militante, o quale scrittore « cuya flauta realmente parece haber sonado una vez por casualidad » (*Sobre literatura*, cit., p. 128), appartengono a quella stessa generazione.

¹¹ Mi sia consentito rinviare al mio ritratto critico di Gabriel Ferrater apparso in « Belfagor », XXX (1975), pp. 177-200.

E qui si conclude anche l'itinerario minimo che il lettore potrà seguire per addentrarsi tra le pagine de *La poesia de Carles Riba* ed ha inizio il piacere della lettura, del perdersi nei meandri e nelle gole della trama che Ferrater ha ordito.

A questo proposito vorrei ricordare almeno un episodio del racconto ferrateriano che ben si presta a una interpretazione freudiana non banale. Mi riferisco alla lettura che Ferrater dà nel secondo capitolo del libretto al poema XIX del *Llibre segon delle Estances* di Carles Riba. La composizione intitolata *La Fúria adormida* è tra quelle che Riba — almeno un certo Riba, il Riba giovane non il 'collerico' — più amò, secondo le sue stesse ammissioni¹². Inoltre la poesia è tra le non moltissime citazioni ribiane del tema della « bella dormente »¹³. Un tema che, giova ricordarlo, era entrato prepotentemente nella letteratura catalana moderna nella forma perturbante del poemetto né *El Comte Arnau* di Joan Maragall quando Adalaisa, amante sacrilega del conte maledetto, si risveglia all'esperienza erotica in un mattino, residuo di un sonno in bilico tra la necrofilia e il vampirismo, per correre veloce verso le razionalizzazioni modernistiche¹⁴. Qui però non mi interessano tanto né la versione di Riba del motivo tradizionale, né l'interpretazione che ne dette Ferrater, quanto il lapsus in cui Ferrater incorse nel suo raccontare l'uso ribiano di quella determinata tematica. « 'La Fúria adormida', que és un poema escrit sobre una Fúria de marbre antic que hi ha al museu de Nàpols » dice Ferrater

¹² C. Riba, *Les meves tres millors poesies*, in *Obres completes*, II, Barcelona 1967, pp. 779-781: si tratta della risposta di Riba all'inchiesta de « La Revista de Catalunya » dell'anno 1924 indirizzata ai maggiori poeti catalani del momento; Riba per l'occasione indicò oltre a *La Fúria adormida*, *Nu en repòs: després de l'amor* e « El món és més jove que jo » (senza titolo): tutte e tre le poesie provenivano dal secondo libro delle *Estances*.

¹³ Il tema è stato studiato da A. Porqueras Mayo, *La bella dorment en la poesia de Carles Riba*, Lleida 1979 (« Publicacions de l'Istitut d'Estudis Ilerdencs »), che fornisce un buon approccio al problema e che non aveva in precedenza ottenuto attenzione se non marginale o parziale.

¹⁴ Cfr. G. Grilli, *Il mito laico di Joan Maragall. « El Comte Arnau » nella cultura urbana del primo novecento*, Napoli 1984.

per introdurre la lettura della poesia e quindi argomentare che essa sfugge al tema occasionale propostosi. La scultura (greca o greco-romana ciò non è detto, contraddicendo la propensione ferrateriana per il particolare e l'aneddoto) che Riba descrive non è una testa — come dovrebbe —, ma un corpo:

Fúria, el teu jove flanc.

Un verso bellissimo, ma che tradisce l'ispirazione. « El curios es que aquesta Fúria del museu de Nàpols és un cap simplement: no hi ha flanc ». Altrettanto curioso può apparire però a noi lettori tardivi sia che Riba abbia trasformato la statua per materializzare un erotismo senza mediazioni (« pur excés » lo definisce qualche verso più in basso), sia che lo stesso Ferrater si sia lasciato tentare dall'immaginare altri scenari. Non proviene infatti dal museo di Napoli — che non potrebbe che essere l'archeologico nazionale —, ma dal museo romano delle Terme di piazza dell'Esedra la riproduzione del capo marmoreo che suggestionò Riba. La convenzione narrativa può qui aver indotto il lapsus di Ferrater, per altro ottimo conoscitore dell'opera di Riba¹⁵. Come non sospettare infatti che il museo di Napoli si sia sostituito a quello di Roma perché portatore di una maggiore aderenza all'argomentazione? In realtà quello splendido museo con i suoi fondi di reperti pompeiani si presta assai bene (si ricordi il caso

¹⁵ Un altro lapsus a questo simile è stato individuato da Joan Ferraté a p. 108 del volumetto; Ferrater vi ricorda l'ironica definizione della « vendetta catalana » attuata con il protezionismo: dare agli spagnoli cappotti del tutto inefficaci contro il freddo della *meseta*. L'arguzia è di Antonio Machado, ma Ferrater l'attribuiva a Unamuno (« no sé si és Unamuno o Baroja... »), secondo un principio di plausibilità della « vendetta » motivato dai numerosi interventi del rettore di Salamanca a favore dell'unitarismo linguistico e culturale. Se si volesse approfondire in senso specifico il discorso su questi lapsus sarebbe opportuno tenere in conto oltre ai classici studi di impianto freudiano — e di Freud in primo luogo — anche il bel saggio di spiegazione filologica di S. Timpanaro, *Il lapsus freudiano*, Firenze 1976.

della *Gradiva* analizzato da Freud) alla elaborazione in forma di racconto della lettura interpretativa che Ferrater dava della poesia di Riba. E forse non è un caso che la conclusione generale che Ferrater estraeva dalla sua analisi de *La Fúria adormida* fosse nel determinare una vocazione autobiografica nella poesia di Riba, seppur parlando di un autobiografismo mediato dalla cultura, secondo la ricetta goethiana. Naturalmente a ciò si lega anche il motivo della camicia di forza classicistica imposto a Riba e che costituisce un altro dei temi polemici ricorrenti nell'accalorato racconto restaurativo de *La poesia de Carles Riba*.

Alla suggestione per la figurazione narrativa, una suggestione che richiama in Ferrater una presenza freudiana che forse non è stata sufficientemente messa in risalto dalla critica, è dunque dedicato, per intero il libro orale su Riba. Ed è in questa cifra, che è insieme una cifra strutturale e stilistica, « metrica » secondo il lessico ferrateriano (*Sobre el llenguatge*, cit., pp. 77-86), si iscrive anche la singolarità di questa operetta che è tra le cose più belle della letteratura catalana moderna senza bisogno di essere querula o condiscendente.

Giuseppe Grilli

Una lettura complessiva di esse, fondata sull'indagine delle analogie tematiche, sembra far nascere l'opportunità di una loro razionale catalogazione in due gruppi; di fatto, un primo accoglie quelle che indagano sul significato della famiglia ed esaltano il valore esemplare della donna all'interno del microcosmo familiare e, per estensione, nell'ambito dell'intera società. È comune a tali novelle la trattazione della realtà prosaica, degli incontri e dei dialoghi quotidiani nel tepore solito o riconquistato della casa, in un'atmosfera quasi sempre idilliaca. Esse sono: *As Apreensões de uma Mãe*, *Os Novelos da Tia Filomela*, *Justiça de Sua Majestade* e, in una diversa misura, *O Espólio do Senhor Cipriano*.

La donna rappresentata in questo primo gruppo è protagonista ed incarna l'ideale di una vita familiare e tranquilla secondo canoni che l'autore riproporrà nei romanzi successivi; nel secondo gruppo di novelle essa acquista un comportamento ironico, distaccato, per molti versi sconcertante e capace di disarmare tutti i calcoli della ragione.

Nel nuovo gruppo trovano posto due storie drammatiche, costituenti un fatto atipico nella scrittura dinisiana. Si tratta di *O Canto da Sereia* e di *Uma Flor de entre o Gelo*, che si giustappongono alle altre novelle per l'eccezionalità degli eventi trattati e per la chiusura psicologica verso l'esterno che, nel caso specifico di *O Canto da Sereia*, appare palese nell'autore.

I personaggi

Il legame esistente tra le novelle dinisiane ruota attorno a un'idea di 'popolo' che costituisce un punto di riferimento essenziale per comprendere il rapporto tra lo scrittore e il suo pubblico. La narrativa di Dinis può essere de-

mãos, Porto 1972; M. L. Lepecki, *Romanticismo e Realismo na obra de Júlio Dinis*; «Biblioteca Breve», Vol. 39, Instituto de Cultura Portuguesa Livr. Bertrand, Venda Nova-Amadora 1979; M. L. D. de Araújo Marchon, *A Arte de contar em Júlio Dinis: alguns aspectos da sua técnica narrativa*, Livraria Almedina, Coimbra 1980.

finita popolare sia per l'ampia diffusione delle sue opere³, sia perché esse appartengono ad una novellistica di tipo sostanzialmente sentimentale, come sembra emergere da indizi e spie varie. In essa si afferma ciò che potremmo definire una 'democrazia sentimentale'⁴: nella narrativa dello scrittore portoghese è, di fatto, abilmente insinuato un implicito sentimento nazionalistico che, unitamente ai sentimenti rappresentati e all'atteggiamento moralistico dell'autore, trovano una profonda risonanza nella psicologia popolare⁵.

³ Le opere di Dinis furono, per la maggior parte, pubblicate in «folhetins» in «O Jornal do Porto»; sappiamo che il giornale cerca 'quel' romanzo, quel tipo di romanzo che piacerà certamente al popolo, che assicurerà una clientela fissa e continuativa. L'uomo del popolo compra spesso non 'un' quotidiano, ma 'quel' quotidiano, e sovente la sua scelta non è personale ma familiare; le donne pesano molto nella scelta e insistono, magari, per l'acquisto di quel giornale che pubblica il 'bel romanzo interessante'. Questo non vuole certamente dire, comunque, che tale tipo di lettura sia una prerogativa prettamente femminile, ma i contenuti dei romanzi di Dinis dovrebbero, supponiamo, averle interessate molto. Cf. a tale proposito A. Gramsci, *Letteratura popolare*, in AA.VV., *Sociologia della Letteratura*, a c. di A. Luzi, Mursia, Milano 1977, p. 167.

⁴ Cf. A. Gramsci, *op. cit.*, p. 173.

⁵ In *Justiça de Sua Majestade* leggiamo: «Vocês, sem querer, saudaram um grande acontecimento - a inauguração da Companhia Viação Portuense da qual eu possuo vinte e três acções. Não sabem o que saudaram com esses foguetes? Saudaram o Minho, saudaram Braga, saudaram o progresso, os melhoramentos desta nossa terra, o engrandecimento da província, do comércio e da agricultura. Não vos arrependais, meus amigos; não choreis o dinheiro do município, que estourou agora nos ares. São de bom agouro estes estouros. São palmas dadas a um grande cometimento» (p. 170). Appare interessante riportare anche un brano tratto dagli appunti che l'autore scrisse durante la sua permanenza a Funchal e che sono raccolti sotto il titolo di *Ideias que me ocorrem*: Dinis scrisse queste considerazioni sul romanzo, come genere e forma letteraria, tra il 1869 e il 1870. In quell'occasione egli espone le sue opinioni sui temi, le strutture e lo stile del romanzo e sui rapporti che vengono a crearsi tra lo scrittore e la sua opera: ci troviamo dinanzi a un modello di teoria del romanzo assolutamente nuovo in Portogallo. Questo porta la data del novembre 1869: «O romance é um género de literatura essencialmente popular. É necessário que na leitura dele as inteli-

La produzione letteraria del Dinis sembra legata all'esistenza di due sfere di interesse che vanno distinte perché di natura differente. La prima nasce quasi dal desiderio di vedere rappresentati gli uomini e le cose in modo conforme ad un modello di perfezione comune a tutti. In ogni novella dinisiana i personaggi si caratterizzano per la bontà di cuore, per la rettitudine e per le azioni comunque intraprese a fin di bene; ed anche se alcuni di essi servono per impersonare, in un primo momento, determinate forme del male, la loro presenza è funzionale alla provocazione/produzione del conflitto⁶ ed alla sua soluzione in senso « positivo »: pertanto la conversione dei cattivi è una costante: in *Os Novelos da Tia Filomela* la figlia di Filomela che, convivendo con un uomo, trasgrediva alle leggi morali, naturalmente si ravvederà per cui le successive nozze varranno a ridarle la perduta rispettabilità; in *Justiça de Sua Majestade* il giovane Filipe aveva approfittato di una povera orfana — tale era ritenuta inizialmente Maria Clementina — ma, ravvedutosi, torna da lei e la sposa.

L'alternarsi in quasi tutta la narrativa breve del Dinis di ambienti eleganti e ricchi con altri socialmente meno privilegiati, sembra funzionale ad un interclassismo di tipo 'borghese' che rende romanzescamente possibili gli improbabili matrimoni tra le figlie del popolo e i rampolli della società 'bene'.

gências menos cultas encontrem atractivos, instrução e conselho e que, ao mesmo tempo, os espíritos cultivados lhe descubram alguns dotes literários para que se possa dizer que ele satisfaz à sua missão. (...) A verdade parece-me ser o tributo essencial do romance bem compreendido, verdade nas descrições, verdade nos caracteres, verdade na evolução das paixões e verdade enfim nos efeitos que resultam do encontro de determinados caracteres e de determinadas paixões. Realizados estes desideratos, pode ter-se a certeza de que, ainda sem grande complicação de enredo, o romance há-de agradar aos leitores, que a cada momento estarão vendo no livro reflexos de si próprios, de seus pensamentos, de suas paixões e avivando memórias de passados episódios da sua vida». (*Ideias que me ocorrem*, in *Serões da Província*, vol. 2°, cit., pp. 121-122).

⁶ Cf. a tale proposito M. L. Lepecki, *op. cit.*, pp. 20-32.

L'altra sfera si manifesta in una rappresentazione molto più vicina al reale, in un misto di situazioni drammatiche che confondono l'animo umano. Come sappiamo, ci sono nella vita di Dinis taluni motivi ed elementi che potrebbero facilmente condizionare una interpretazione dell'opera. Tra questi è la morte della madre — figura che nelle novelle appare ancora come elemento motore delle storie e che un poco per volta si affievolisce fino a sparire nei romanzi⁷ — nonché la malattia che aveva colpito lo stesso Dinis il quale, in quanto medico, non poteva non averla compresa in tutta la sua gravità.

La solarità che troviamo nella maggior parte della produzione dinisiana è come offuscata dall'infermità che lo colpisce, una dolorosa esperienza personale che ha condizionato in particolar modo le due novelle *O Canto da Sereia* e *Uma Flor de entre o Gelo*, che costituiscono una chiusura alle suggestioni del mondo esterno. Il conflitto che porta l'autore a ripiegare su se stesso, nel rifiuto di quelle stesse suggestioni, allontanando l'ambientazione delle novelle dallo scenario ideale (la casa, centro di convergenza dei personaggi, luogo in cui i conflitti sorgono e si appianano) immerge il lettore nel racconto, ormai disincantato, di una opposta realtà. Il contrasto, quindi, tra quello che è — il reale — e quello che si vorrebbe che fosse — l'immaginato — si affaccia in momenti alterni di creazione e pone un limite al concetto del vero e alla dinamica dell'esperienza che vi fa riscontro.

Il popolo appare nel primo gruppo di novelle come l'impalcatura ideale per la costruzione delle trame: l'autore, privilegiando i ceti subalterni, offrendo degli spaccati di vita campestre, svolge buona parte della propria narrazione in un gioco che porta alla risoluzione delle differenze di classe

⁷ In questi è sostituita dalla donna-madre, quella che cioè si accollerà la responsabilità morale e l'impegno affettivo di un ruolo non suo, come succederà a Jenny in *Uma Família Inglesa*. Ne abbiamo già una 'spia' in *O Espólio do Senhor Cipriano* in cui, però, la figura di Maquelina non è tratteggiata a forti tinte. Sul valore che assunse l'assenza della figura materna nella produzione del Dinis, si veda J. G. Simões, *op. cit.*, pp. 11-12.

in chiave di « idillio sociale »⁸. Si delinea, così, un filone « populistico » nella misura in cui il popolo è considerato, in senso mitico, come depositario di valori autentici⁹. Da esso l'autore estrapola i vari personaggi portatori di tutti i segni della rispettabilità sociale, fondata su una formazione culturale specifica. In queste novelle non mancano mai il medico o l'avvocato o il sacerdote che danno un valore 'pedagogico' al suo discorso, trasmettendo un certo sapere attraverso l'autorità che loro compete e che tale è riconosciuta per convenzione. Ad essi sono affidate le battute in un contesto socio-politico entro il quale definiscono criticamente un fenomeno contemporaneo¹⁰: sono personaggi che non hanno storia ma che vivono la storia, nel quotidiano, in una dimensione borghese dell'esistenza.

⁸ Cf. *Il Romanzo d'Appendice - Aspetti della Narrativa Popolare nei sec. XIX e XX* a c. di Giuseppe Zaccaria, Paravia, Torino 1979, p. 37.

⁹ « O povo tem uma fisiologia especial que ainda está por escrever; esse concurso de individualidades tão heterogêneas, dá uma resultante, cuja noção nos não pode vir só do conhecimento isolado dos componentes.

Quem o fosse estudar por uma análise minuciosa, quem, por um quase processo anatómico, o decompusesse em elementos, para um a um os examinar com escrupuloso cuidado, não o teria compreendido; não seria mais feliz do que se procurasse resolver o problema da vida, dissecando um cadáver, e aplicando o microscópio a cada fibra de seus tecidos e órgãos. Onde os homens se reúnem em povo, uma influência oculta se lhes associa: uma como inteligência comum, daí, os enigmas da multidão.

A solução destes enigmas não a procurem portanto nos indivíduos; que neles não reside; está na entidade colectiva; assim como o modo de reagir do sal neutro não se encontra no ácido, nem na base, seus elementos únicos: é o resultado da combinação ». (*O Espólio do Senhor Cipriano*, p. 106).

¹⁰ « (...) — No nosso País, un matemático — dizia o doutor, concordavam o médico e o abade, e eu quase estive tentado a concordar também —, não tem uma posição segura e definida. Os nossos governos encomendam as estradas aos enxurros, e as pontes fazem-se quando os ventos derrubam os troncos das árvores através das correntes dos ribeiros.

E o coro entoava um anátema às estradas, às pontes e ao Governo.

Isto era em 185... ». (*As Apreensões de uma Mãe*, p. 16).

La narrazione procede sulla base di ricostruzioni aneddotiche che comportano la descrizione di costumi e gli interventi dei personaggi o dell'autore ci permettono di fissare abbastanza bene le epoche di ambientazioni che occupano un tempo che va dal 1840 agli anni di stesura delle varie novelle.

I nomi propri, storici o geografici, ci rinviano a unità semantiche stabili, facilmente riconoscibili, e « assicurano punti di ancoraggio, ristabiliscono la performance (garanti/auctores) dell'enunciato referenziale, innestando il testo su un extratesto valorizzato, (...), garantiscono un effetto di reale globale che trascende perfino qualsiasi decodifica di dettaglio »¹¹.

Il rapporto che associa le cose ai personaggi è colto, nella nostra lettura, in tutta la sua pienezza: l'autore, attraverso il moto di simbiosi tra il personaggio e l'ambiente, stabilisce un circuito di disoccultamento della realtà, nel cui processo va tenuto conto di un fattore essenziale: quello dei rapporti e dell'ambito sociale in cui tale circuito, letterariamente parlando, si instaura.

Al centro di questo primo gruppo di novelle è la famiglia col suo supporto ideologico¹². Essa, con tutti i suoi valori morali e sociali, è l'altare su cui volentieri si compiono i sacrifici, già che questi costituiscono l'indispensabile presupposto al compiersi del bene o alla riparazione del mal fatto. Nell'universo dinisiano l'equilibrio coniugale viene assicurato dalla parità dei livelli culturali e dalle possibili affinità intellettuali: mentre, ad esempio, Tomás si istruisce a Oporto — in *As Apreensões de uma Mãe* —, Paulina affinerà la propria sensibilità studiando musica a Lisbona, dove acquisirà conoscenze ed incentiverà le qualità morali necessarie alla futura moglie di un medico: si operano, così, le evoluzioni necessarie per rendere le creature

¹¹ P. Hamon, *Semiologia, Lessico, Leggibilità del Testo Narrativo*, ed. Pratiche, Parma-Lucca 1977, pp. 26-27.

¹² A proposito del valore che Dinis attribuisce alla famiglia, si veda I. Stern, *op. cit.*, p. 167.

degne l'una dell'altra, assicurando la futura stabilità coniugale.

La lontananza non è certo causa di affievolimento dei sentimenti: Dinis affida ai processi evocativi della memoria la continuità del rapporto. L'ambiente, interno o esterno, funge da legame indissolubile tra il passato e il futuro, è l'elemento che assicura la continuità del legame affettivo e della narrazione:

« Paulina espera-me. Minha mãe tem-me escrito e informado, mês por mês, do viver de toda a minha gente em Entre-Arroios. Os dias continuam a correr-lhe ali naquela santa placidez em que eu fui criado e onde só vejo a minha felicidade, se nisso não consiste a felicidade de todos.

Adeus; breve conversaremos mais ».

(*As Apreensões de uma Mãe*, p. 75)

« Maria Clementina calou-se embaraçada.

Filipe aproximou-se dela, e, tomando-lhe a mão, insistiu:

— O que a fazia chorar então, Maria?

Maria Clementina levantou os olhos húmidos de lágrimas e com um sorriso angélico respondeu suspirando:

— E pergunta-mo? Chorava, chorava de saudade.

— Pois lembrava-se de mim?...

— Duvida e quer que acredite no seu amor!...

— Se eu era indigno de tanto! E agora... ».

(*Justiça de sua Majestade*, p. 264)

Nella prospettiva dinisiana solo gli amori duraturi costituiscono il presupposto di una vera felicità coniugale. Se le giovani eroine hanno in comune la sventura di essere orfane, la vita deve offrire loro il compenso alle sfortune precedenti sotto forma, magari, di un tranquillo matrimonio. Questo ricrea una situazione ideale, un equilibrio domestico e familiare che era stato precedentemente infranto dalla perdita dei genitori. Il passaggio al ruolo di sposo/sposa, marito/moglie, padre/madre, di individui potenzialmente ricchi di amore, rende capaci di assolvere i compiti imposti dalla nuova condizione.

La donna, le cui qualità sono oggetto primo di rappresentazione letteraria, protagonista di vicende che la collo-

cano costantemente in un ruolo primario, articola nella narrativa dinisiana la propria presenza sulla base di alcune regole che emergono agevolmente ad una lettura globale delle novelle. La famiglia è depositaria dei valori universali legati alla concezione del bene e del male, e al suo interno, quale personaggio centrale, appare la madre.

La figura di questa è sviluppata dall'autore con diversa incidenza sul piano ideologico e psicologico, in una rappresentazione 'ideale' della realtà, fondata sull'immancabile e consolante trionfo della virtù e dei buoni sentimenti. I suoi elementi caratteriali oscillano tra l'orgoglio compiuto — in *As Apreensões de uma Mãe e Justiça de sua Majestade*¹³ — e l'orgoglio grave e severo, misurato e solenne — in *Os Novelos da Tia Filomela* — a cui si correla il destino della figlia, nell'intreccio di nuovi eventi e conflitti. Essa costruisce comunque la realtà e fa in modo che questa si pieghi ai suoi fini. La madre che compare in *As Apreensões de uma Mãe e Justiça de Sua Majestade* da un lato e in *Os Novelos da Tia Filomela* dall'altro, reca in sé il sano buon senso e la bellezza spirituale che, uniti, consentono di appianare o di indicare la strada da percorrere per il buon epilogo delle vicende: nelle prime due novelle entrambe le madri sono caratterizzate da una forte volontà che fa dichiarare loro apertamente la meta che intendono raggiungere nella salvaguardia dei buoni sentimenti:

« Logo depois da partida de Tomás, D. Margarida, obedecendo ao pensamento que tivera desde que lhe fora manifesta a paixão do filho, chamou Paulina para junto de si e fez-lhe compreender a necessidade de se elevar pela educação até à altura de Tomás, para assegurar a felicidade do seu porvir. A inteligência de Paulina, esclarecida pelo amor, compreendeu e aceitou com efusão o oferecimento da sr.^a da Entre-Arroios ».

(*As Apreensões de uma Mãe*, p. 97)

¹³ In quest'ultima novella D. Joana de Rialva mostra un accentuato senso dell'*humor* che, poco rispettoso delle convenzioni, ci rende la protagonista particolarmente simpatica.

- « — Oh! minha mãe... juro-lhe...
 — Não jures, Filipe; ora para que vais tu jurar? Confessa, é melhor; e arrepende-te, que é mais nobre.
 — Eu sou um miserável, minha mãe.
 — Que nome tão feio! Agora cais-me em um outro extremo. É preciso emendar o mal feito.
 — E como?
 — De uma maneira possível.
 — Pois quer...
 — Então que é? Hesitas em fazer justiça, quando não hesitaste em cometer a culpa...
 — E consente...
 — Ordeno, se ainda podem ter para ti valor as minhas ordens ».

(*Justiça de sua Majestade*, p. 260)

In *Os romances da tia Filomela* la figura della madre è concepita tragicamente, in un dignitoso e sofferto rifiuto della realtà in cui la figlia si trova a vivere, e chiusa in un voluto isolamento fino alla morte:

« Quando a conheci, contou-me tudo. Os instintos religiosos, renascendo nela, aumentavam-lhe mais ainda os escrúpulos e firmavam-na em suas resoluções. Se alguma vez eu lhe falava em perdoar à filha, a pobre mulher respondia-me, soluçando:

« — Isto me diz há muito o coração, senhor reitor, mas se eu o fizesse, a infeliz vinha-se-me lançar nos braços e esse homem, que a ama ainda, esquecê-la-ia em breve e com ela as promessas que lhe jurou. Ele não é mau. E se para que eu perdoe, souber necessária a reparação, tarde ou cedo lha dará ».

(*Os Romances da tia Filomela*, p. 214)

È ancora una volta un personaggio che rivela un carattere forte: con la negazione del rapporto familiare e affettivo riesce a raggiungere lo scopo, evidente anche se non manifesto, della redenzione della figlia.

Se nelle due novelle citate precedentemente risulta assicurata la continuità del vincolo familiare in una atmosfera idillica, in quest'ultima è riproposto il valore indissolubile e sacro della famiglia attraverso il recupero postumo dei legami inizialmente infranti.

A partire da *O Espólio do Senhor Cipriano* la figura materna scompare definitivamente dall'opera del Dinis ed è sostituita da una « facente funzione » che, in questo caso, è la madrina del giovane Agostinho.

Il miraggio di una ricchezza auspicata col rientro del nipote dal Brasile lusinga inizialmente Maquelina che volentieri decide di fargli da madre. La rivelazione del giovane di trovarsi nella più completa indigenza non avvilita la povera donna che, con cristiana rassegnazione, si dispone a mantenerlo:

« (...) Maquelina, que, iminentemente escrupulosa em negócios de consciência, se julgava por ela obrigada a cumprir até às ultimas extremidades os seus deveres de cristã, tinha de mais a mais um coração farto para afeições e sentimento.

Fechou pois os olhos aos sacrifícios futuros e aceitou a companhia do afilhado ».

(*O Espólio do Senhor Cipriano*, p. 124)

Naturalmente anche in questa novella il lieto fine è assicurato, anche se in questo specifico contesto narrativo non sarà la figura materna a renderlo possibile.

L'immagine del vecchio Cipriano Martins, fratello di Maquelina, fisicamente fuori dallo spazio narrativo/descrittivo (il lettore conosce il personaggio indirettamente, attraverso le descrizioni e i commenti che la popolazione fa di lui e della sua avarizia) torna sulla scena, chiamata in causa in un'allegria commistione con la divina provvidenza, per rendere possibile quel lieto fine altrimenti poco probabile: la scoperta di una enorme ricchezza, sempre presunta dal popolo e mai fino ad allora trovata.

Se Cipriano Martins è l'involontario artefice dell'improvviso mutamento della realtà economica familiare, resta comunque Maquelina la figura principale della novella: l'improvvisa ricchezza è quasi un dono di Dio, un premio per la buona azione compiuta che le consentirà di morire serena:

« A notícia inesperada que recebia agora imprimiu àquela existência o derradeiro abalo. A alma, já quase desapegada do corpo, abandonou-o de todo e partiu.

A meia-noite morreu a santa criatura, contente porque deixara rico o sobrinho e afilhado, único parente que possuía na terra».

(*O Espólio do Senhor Cipriano*, p. 132)

Se il Dinis più noto è quello dei romanzi nei quali il finale è privo di problematiche e i personaggi agiscono e interagiscono in funzione di quello che sarà l'immane *happy end*, non meno interessanti sembrano le novelle, che sopra abbiamo definito atipiche, nelle quali il contatto con i personaggi è più analitico e profondo, e dove prevale il senso del fuggibile, dell'imponderabile. Intorno all'uomo c'è un altro mondo, al di là della realtà tangibile c'è un'altra realtà più vasta alla quale la prima è spesso intrecciata. E dove si tenta di penetrare il mistero, si è facilmente sovrapposti da un senso di angoscia, di sgomento, di ansia.

Troviamo questo motivo in *Uma Flor de entre o Gelo* e in *O Canto da Sereia*, le due novelle che, come si è detto, appaiono come due momenti particolari nel *corpus* dinisiano e accolgono una serie di temi a cui l'autore non era indifferente, anche se spesso li teneva in ombra.

La tematica che collega *Uma Flor de entre o Gelo* e *O Canto da Sereia* si allontana dai tipi e dalle ambientazioni a cui il Dinis era maggiormente legato: in questi due testi, ancor più che negli altri, il personaggio subisce una profonda modificazione che a sua volta diviene modificante in relazione agli altri personaggi con i quali convive e coagisce.

Le donne che figurano in questo gruppo svolgono ugualmente un ruolo importante nella trama delle novelle e sono ancora una volta artefici del destino dell'uomo, ma 'in negativo': se altrove la loro presenza funge da tramite tra l'individuo e la società, la passione e la virtù, la coscienza e l'azione, in questo secondo gruppo è causa di dissoluzione dell'uomo, che vive così in una realtà drammatica un rapporto antinomico tra l'identità e il ripudio.

In *Uma Flor de entre o Gelo* la pacata e serena figura del Dr. Jacob è dotata di una facoltà di raziocinio e di analisi dei propri sentimenti che porterà il personaggio verso una lucida follia, immerso in un mondo fantastico in cui l'immaginazione e la realtà si intersecano e si sovrappon-

gono, nel momento in cui vedrà il proprio amore per Valentina, sua giovane paziente, non corrisposto.

Jacob diventa, in un continuo crescendo, un personaggio sempre più indefinibile e inafferrabile per l'incoerenza del proprio comportamento e dei propri discorsi che, nondimeno, lasciano intravedere rari barlumi di lucidità. Quei discorsi sono indice di una forma di disgregazione totale della mente che non lascia spazio alla speranza.

La scoperta di un sentimento d'amore nel Dr. Jacob provoca in Valentina una serie di trasformazioni che la renderanno diversa dalla galleria dei personaggi alla cui rappresentazione Dinis sembra maggiormente interessato. Essa racchiude in sé inizialmente le due componenti essenziali ed imprescindibili della narrativa dinisiana: la bellezza fisica e la bellezza morale. Entrambe complementari e riflesso l'una dell'altra, le due qualità rivelano in lei «aquela índole essencialmente feminina» (p. 245) con cui Dinis caratterizza all'inizio il proprio personaggio.

La condizione di vita della giovane donna sembra tranquilla, destinata com'è ad un susseguirsi di giorni di cura, che preludono alla guarigione prossima e definitiva. La dichiarazione del vecchio medico lascia la donna in una serena quanto triste e distaccata indifferenza che, una volta compiutosi nell'uomo il dramma della pazzia, si tramuta in sottile e amara ironia:

«Finalmente, era uma bela alma. Não há dúvida.

Para o ter amado, bastar-me-ia... ter sido contemporânea de minha avó».

(*Uma Flor de entre o Gelo*, p. 276)

O Canto da Sereia si discosta in maniera tanto evidente dal resto della produzione dinisiana che risulta difficile collocarla nel tempo a cavallo tra le novelle e i romanzi; e viene da chiedersi se non sia essa piuttosto l'espressione di uno stato d'animo ormai chiuso ad altre illusioni, di un sentirsi in qualche modo prossimo alla fine¹⁴.

¹⁴ La storia narra l'amore che Pedro prova per una donna sconosciuta, dalla voce melodiosa. Il desiderio di vedere costei porterà

Pedro è come affascinato dalla terribile esperienza che sta vivendo, anche se sa che essa lo porterà alla morte: c'è quasi una gioia nella scoperta del mistero, un'ansia voluttuosa di sperimentare concretamente sul proprio corpo i gorgi che lo sommergeranno: se nel caso di *Uma Flor de entre o Gelo* l'esperienza del vecchio Dr. Jacob si risolverà nella disgregazione mentale dell'uomo, qui avremo addirittura l'annullamento dell'individuo.

La forza drammatica di *O Canto da Sereia* è racchiusa nello spettacolo di un'anima in cui crescono a poco a poco la passione e la consapevolezza della propria fine e nella presenza fatale di una donna, la « Madame » dei pescatori di Furadouro, la sirena presagio di sventure di tí Cabaça, che esercita il suo potere e il suo fascino, deformando ogni pensiero che potrebbe distogliere Pedro dall'abbandono agli avvenimenti che modificheranno la propria esistenza.

La figura della donna non è mai completamente messa a fuoco: si sa che è italiana e che ha una voce melodiosa. L'autore la lascia volutamente nell'ombra perché la sua esistenza è funzionale unicamente al compiersi del destino di Pedro, il quale riuscirà a vederla solo per un attimo prima di morire.

I due personaggi sono in stretta correlazione con tí Cabaça che funge da elemento catalizzatore della storia. Egli è un vecchio pescatore, alla cui narrazione, pittoresca

alla morte per annegamento del pescatore; attratto dal canto e dalla sagoma della donna, la cui figura si staglia in lontananza sulla barca illuminata dai lampi, Pedro sfida il mare in tempesta e soccombe. Secondo Egas Moniz, attento studioso delle opere del Dinis e scopritore del manoscritto della novella, la stesura del *Canto da Sereia* dovrebbe risalire al 1863, anno in cui il Dinis visse nella cittadina di Ovar, poco distante dalla spiaggia di Furadouro e a pochi chilometri da Espinho, entrambe teatro della novella (*op. cit.*, pp. 371-372). Nasce però legittima una domanda: perché improvvisamente i personaggi, a cui la lettura globale dell'opera di Dinis ci aveva abituati, non recano più in sé il germe della speranza nell'avvenire?; cosa poteva aver spinto l'autore alla ricerca di temi in cui già dalle prime pagine si intravedono *in nuce* gli elementi che porteranno il personaggio alla propria distruzione, se non la consapevolezza del Dinis che il male che lo aveva colpito lo stava portando allo stesso annullamento?

e favolosa per l'ampia farcitura di superstizioni, è legato l'aspetto fantastico della novella. Con un linguaggio rude e insinuante, inequivocabilmente regionale, narra la storia della sirena che da oltre un secolo ammalia col suo canto i pescatori di Furadouro. È il personaggio che recita il prologo e l'epilogo della narrazione e che fa immediatamente confluire l'attenzione del lettore sull'elemento fondamentale della novella: la realtà psicologica, il conflitto con questa, spiegabile e inspiegabile, vera e fantastica:

« Metade mulher e metade peixe! Isso pode lá ser. Está a caçar com a gente o tí Cabaça. Ora! ».

(*O Canto da Sereia*, p. 17)

È in tí Cabaça che troviamo le 'spie' che fanno presagire la disgrazia e che insinuano nel lettore l'ipotesi di un recupero religioso del Dinis sostanzialmente scettico nei confronti di quel problema¹⁵.

Rispetto ai suoi personaggi il Dinis si suole porre abitualmente in una condizione dialettica. Il lettore avverte la collaborazione dell'autore con la realtà, con il destino. Ciascuno dei personaggi è gradualmente riportato alla sfera della ragione dal fondo della propria psiche. Questo processo intrinseco della coscienza consente all'autore di accogliere le personalità romantiche e a volte passionali dei propri personaggi per riportarle all'ordine razionale. Egli stesso si pone in una posizione di comprensione verso la realtà. Nel caso, invece, di *Uma Flor de entre o Gelo* e di *O Canto da Sereia* lo scrittore improvvisamente sembra non sentirsi più aiutato dal proprio ingegno: si estende sempre più l'incapacità di cogliere il margine nascosto della psiche

¹⁵ La religione è presente in tutte le opere di Dinis e appare come elemento fondamentale della vita dei personaggi, sebbene vista spesso o sotto l'aspetto pittoresco — le feste e le processioni sono frequenti nei romanzi — o come credenza e pratica superstiziosa in ovvio disaccordo con la concezione cattolica — in *Os Novelos da tia Filomela* il defunto parroco della comunità religiosa a cui la vecchia apparteneva non aveva esitato a ritenere la donna una strega dedita a pratiche demoniache —. A proposito dei rapporti di Dinis con la religione, cf. I. Stern, *op. cit.*, p. 170.

e tutte le volte che lo scrittore cerca di portare i personaggi sul piano dell'analisi e della consapevolezza, appare sorpreso dalla irrazionalità che dilaga nell'anima e nella mente di Jacob e di Pedro. Con ciascuno di loro il lettore indovina l'impossibilità di familiarizzare. Sono personaggi che affasciano ma che non consentono di essere penetrati fino in fondo. È soltanto con loro, però, che l'autore riesce a dare l'idea di una dimensione inafferrabile o, addirittura, insondabile della coscienza umana; entrambi i personaggi rappresentano un lavoro di grande impegno sul piano dell'espressione.

Il tempo

Dinis organizza le proprie storie secondo ampiezze di tempo che, insieme alle frequenti allusioni agli avvenimenti storici più o meno esterni ai racconti stessi, forniscono dei punti di riferimento precisi: il ritorno di Tomás — in *As Apreensões de uma Mãe* — dagli studi compiuti a Lisbona, il ripetersi ciclico delle stagioni, la molteplicità delle istanze memoriali ad opera dei vari narratori — in *Justiça de Sua Majestade* — costituiscono un insieme di procedimenti che dipendono dalla misura obbiettiva del tempo, sia che indichino dei punti in una sequenza cronologica sia che rappresentino degli intervalli.

La narrazione minuziosa e sistematica ha talvolta l'effetto di immobilizzare il racconto, producendo nel lettore delle sensazioni di rilassamento che tuttavia non mancano di trasmettere la percezione del tempo che passa: la narrazione si trasferisce dall'ordine del racconto a quello della contemplazione, per tornare ancora al racconto¹⁶.

« A noite estava bellissima. Era uma destas abafadas noites de estio em que somos, quase irresistivelmente, levados para a contemplação do espectáculo do céu, sem nuvens nem estrelas, e da terra inundada por um luar magnífico de reflexos surpreendentes.

¹⁶ Cf. a tale proposito, G. Genette, *Silenzi di Flaubert*, in *Figure - Retorica e Strutturalismo*, Einaudi, Torino 1969, pp. 221-222.

Apaguei a luz, e, encostado ao peitoril, esqueci-me durante horas a olhar para o que via diante de mim, e a pensar não sei em quê, se é que pensar se chama àquilo.

Desta contemplação fui afinal despertado por o ruído de uma janela que se abria cautelosamente. Movida assim a minha curiosidade, pus-me a observar o que se passava ».

(*As Apreensões de uma Mãe*, p. 18)

In *As Apreensões de uma Mãe* e in *Os Romanços da Tia Filomela* il Dinis, nella veste di narratore-attore, si colloca cronologicamente *in media res* e da questa posizione, mentre proietta nel futuro la soluzione delle storie, ne recupera il passato, informando degli antecedenti, parlando o facendo parlare i personaggi del tempo anteriore rispetto al momento in cui la narrazione della storia ha avuto inizio:

« Era uma época de crise para a fidalga, como por lá lhe chamavam todos os vizinhos, esta a que me refiro. Dias antes haviam as cortes decidido — e qual é a casa rica de província que não tem o seu pequeno parlamento? — que o menino Tomás, o qual então contava já quinze anos feitos, seguisse estudos em Coimbra.

Discutia-se porém ainda acaloradamente a escolha de faculdade ».

(*As Apreensões de uma Mãe*, p. 15)

Ritroviamo tale tecnica anche nelle altre novelle dove, però, abbandona il ruolo d'attore per rimanere solo narratore.

Il tempo della narrazione viene spesso interrotto da lunghe digressioni il cui rapporto con il filo della narrazione a volte coincide e a volte diverge:

« O pobre tia Filomela, que tiveste a desventura de, mal o imaginando talvez, te revestires de aparências românticas, és minha presa! (...) cá estou eu para te ir procurar, como o naturalista, arrancando da concha bivalva o inofensivo molusco e sujeitando-o à sua classificação. Vou eu também classificarte. Quero saber a espécie e família da Fauna romântica a que pertences. E se fosses uma espécie nova! ».

Isto pensava eu comigo mesmo, seguindo caminho de casa, ao passo que tomava vulto no meu espírito o projecto de uma visita à protagonista dos contos fabulosos que havia muito

corriam na aldeia de boca em boca, assumindo cada vez maiores e mais imponentes proporções ».

(*Os Novelos da tia Filomela*, pp. 157-158)

« Ai jogos, alegrias, perfumadas memórias de uma esquecida infância, nos reverdecem na imaginação, volteiam em torno de nós, como um enxame de borboletas brancas ao agitarmos a balseira, onde pousavam embriagadas nos nectários das flores.

O nosso pensamento, à semelhança de um vaso metálico, ressoa por muito tempo, quando, embora de leve, percutido; (...)

E assim eu me deixava então enlevar pela reminiscência das passadas cenas, que tão profundamente me fazia esquecer tristezas e alegrias presentes ».

(*As Apreensões de uma Mãe*, p. 24)

Alcune digressioni, ad opera del narratore in prima persona o di un personaggio che narra la propria storia o ricapitola la storia di una vita, segnano lo scarto tra le epoche, servono a rendere visibile l'azione del tempo sui personaggi, sui loro sentimenti, e sulle loro imprese; ma anche a stabilire degli stacchi che suscitano nel lettore il desiderio di conoscere il resto della storia:

« Esta carta trouxe-me novamente à recordação todas as cenas passadas em Entre-Arroios.

Seis anos tinham decorrido, os seis anos que D. Margarida marcara à ausência de Tomás. O que se passara durante este tempo e o que se ia passar agora? ».

(*As Apreensões de uma Mãe*, pp. 75-76)

« Estudei as tempestades da minha terra. Nasci como vós à beira-mar. Meus pais eram pescadores também. O berço que me embalou nos meus primeiros sonos foi o barco em que toda a minha família se transportava; a rede a coberta única em que muita vez me envolveram para dormir. Aprendi assim, de pequena, esta música das ondas, de pequena me custumei a cantar com elas. Depois que a sorte me impeliu nesta vida artística, errante e aventureira que tenho seguido, não esqueci nunca as predilecções dos meus primeiros anos ».

(*O Canto da Sereia*, p. 38)

Altrove, la funzione drammatica nella realtà dei rapporti umani fa sì che le vicende narrate diventino il modello aperto di una struttura 'poetica' e forniscano gli elementi costruttivi di una nuova immagine dell'evento tragico che, estendendosi alla conoscenza individuale e collettiva, provoca una profonda modificazione o condizionamento: la morte della tia Filomela e la rivelazione nel villaggio di una realtà di vita ben differente da quella che il popolo le attribuiva lascia già immaginare lo sviluppo ulteriore della storia:

« Esta história divulgou-se: mas não fui eu que a contei. Luisita, cuja crença nos feitiços da tia Filomela ficara muito abalada depois da triste cena a que assistira, foi, como já disse, a única que ousou passar a noite com a filha da defunta. Como é de crer, não era para dormir que aí se achavam as duas. Conversaram, e D. Margarida, simpatizando com a sua jovem companheira, contou-lhe toda a história. No dia seguinte, Luisita, um pouco por vontade de falar, um pouco com o desejo de desvanecer as más opiniões da aldeia a respeito da tia Filomela, pos-se à obra, e dentro em pouco era o facto de todos sabido.

Fez-se justiça, ainda que tardia, a Filomela, e já corriam todos para a casinha do pinhal, como para uma ermida de Senhora Aparecida. Duas velhas beatas disputaram, quase a murro, a posse do gato, que no resto da vida se tornou o mais benquisto da aldeia. A fantasia popular, tão fecunda em inventar lendas milagrosas, como traças de Satanás e de seus adeptos, referia agora virtudes da tia Filomela, que deixavam a perder de vista as antigas façanhas de feitiçeira que lhe atribuíam ».

(*Os Novelos da tia Filomela*, pp. 215-216)

A volte, le semplici considerazioni che sorgono nella coscienza dei personaggi danno una sintesi degli avvenimenti futuri attraverso la dilatazione di un tempo interiore nei personaggi stessi:

« O velho Cabaça principiava a pensar nessa época próxima, na qual lhe havia de fraquejar o braço que ainda movia vigorosamente o remo; nesses longos dias, em que, preso à terra, se veria obrigado a ocupar-se num trabalho de mulheres, reparando as redes da companhia.

Aquele futuro tranquillo, reservado à sua velhice, entristecia-o; como, nos tempos de brios cavalheirosos, desanimava o guerreiro a ideia duma morte que não fosse no meio da refrega e disputada até ao último suspiro com feitos de arrojada bravura.

Por isso o tio Cabaça tinha frequentes momentos de melancolia ».

(O Canto da Sereia, p. 26)

In altra occasione, le vicende si realizzano nella dinamica interiore del personaggio attraverso la ricostruzione di ciò che è interno alla storia: in *Uma Flor de entre o Gelo* l'enorme divario d'età che separa il vecchio Dr. Jacob da Valentina è condensato da un'unica parola che racchiude in sé la tragedia imminente: il *tarde* con cui Valentina conclude il discorso richiama il tempo passato in una (im)probabile attesa di un amore e fa presagire gli eventi del tempo futuro, quello della tragedia:

« — Creia que aprecio a nobreza dos seus sentimentos — disse-lhe ela em tom grave e triste. — Tenho orgulho de os haver inspirado, mas penaliza-me ao mesmo tempo. Que quer? É uma fatalidade, disse-o ainda há pouco. A alma, que eu ambicionaria encontrar, era decerto uma alma assim, mas... — acrescentou com uma expressão de semblante onde não pôde totalmente dissimular um reflexo de sorriso — cheguei... tarde, bem vê. — »

(Uma Flor de entre o Gelo, p. 271)

In *O Canto da Sereia*, nell'angoscia del dramma che sta per consumarsi, il tempo reale appare tragicamente breve, in contrapposizione ad un tempo psicologico — quello della memoria — drammaticamente dilatato, nell'attesa rassegnata di una morte certa e imminente.

Pedro, sommerso dalle onde che ormai gli tolgono le ultime forze, rivede la sua vita in una ricostruzione ellittica che non concede spazio alla speranza:

« Vinham-lhe as saudades dum passado que havia esquecido, surgiam-lhe os terrores dum futuro que o ia devassar ».

(O Canto da Sereia, p. 59)

Le esperienze meditative presenti in più zone del racconto dinisiano con differente contenuto ma con identico valore contemplativo, si risolvono in rappresentazioni simboliche della natura e della donna attraverso la ricerca di coincidenze, in un tentativo di intersezioni e di identificazioni. Il tempo fisico si interseca sul piano dell'immaginato con quello umano in una sintesi che provoca la dilatazione del primo e la compressione del secondo:

« O concerto das selvas compõe-se de gemidos e cantos, harmonizados em misteriosa consonância. A natureza é então como a donzela que só cura de atavios e de enfeites, e se entrega descuidada à alegria do viver; reflectem-se-lhe desanuviados os sorrisos nos lábios inquietos, exalam-se-lhe do seio irreprimíveis os suspiros de envolta com os cânticos, pulsa-lhe o coração ansioso como se fosse excesso de vida. Mais tarde a maternidade tem também sua beleza, mas há alguma coisa de melancólico nas alegrias de então; o futuro, que a donzela fulgurava de esperanças, à mãe anuvia-se-lhe de cuidados; o coração sobressalta-se-lhe de contínuo reparado por tantos afectos. A natureza no outono tem também o carácter grave da maternidade, mas na primavera só há a despreocupação da virgem ».

(Justiça de Sua Majestade, pp. 216-217)

Sulla tecnica narrativa

Delle sei novelle analizzate, solo due, *As Apreensões de uma Mãe* e *Os Novelos da Tia Filomela*, presentano l'autore anche nelle vesti di personaggio che narra la storia dall'interno delle situazioni.

Protagonista e spettatore, su piani alterni e a volte coincidenti, il Dinis diviene parte attiva delle scene rappresentate, occhio giudicante, punto di intersezione tra il passato del personaggio e il presente di chi lo guarda. Spettatore onnisciente, interviene nelle narrazioni apostrofando il lettore e guidandolo nella comprensione delle storie; a tale proposito utilizza, lo abbiamo visto, riferimenti storici che danno maggiore realismo alle vicende narrate.

Un bravo scrittore, egli dichiarava, è uno che « vos comove com os recursos naturais que lhe fornece a observação do homem », « sem recorrer ao extravagante nem

sair da órbita do verosímil »¹⁷. Sul piano della elaborazione artistica e narrativa, l'autore fonda la rappresentazione della dialettica del reale sulla compresenza di elementi e qualità contrastanti: la borghesia e il popolo, il bene e il male, il bello e il brutto, il sublime e il comune.

Sebbene tenti a volte di complicare il tessuto psicologico dei personaggi e sia pronto ad eludere l'ascendente romantico a favore di un più schietto realismo, l'autore incentra alcune delle sue novelle su processi biografici che si consumano nelle mire velleitarie della passione. Ancora una volta il riferimento è tratto da *Uma Flor de entre o Gelo* e da *O Canto da Sereia*: in entrambe le novelle i protagonisti patiscono con graduale presa di coscienza l'antagonismo con le ragioni della realtà: con la pazzia di Jacob e con la morte di Pedro, l'autore restaura alla fine il significato romantico della vita e del destino.

Nel contesto narrativo dinisiano la dimensione interna del personaggio è oggetto di una raffigurazione problematica e risulta condizionata dal suo stato sociale¹⁸. Quanto più l'accento del racconto batte su questo, inserito nell'intreccio di relazioni che compongono la storia, più cresce la possibilità di un'ironia narrativa che Dinis associa alle azioni dei personaggi quando questi si scontrano e si mescolano nella dialettica tortuosa dei loro discorsi:

« Ora a Câmara, que era governo e não pouco respeitável, não tinha grande vontade de ser arrastada; um dos vereadores, mais que todos, em cuja caixa de rapé estava representado em gravura o fim trágico de Mazzepa sentia de si para si um estremeção de grande desconforto só de ouvir o termo. Por isso, a Câmara adoptou a opinião das massas.

Esta subiu ao auge da indignação, vendo Cipriano desprezar a medicina.

¹⁷ *Ideias que me ocorrem*, cit., pp. 126 e 125 rispettivamente.

¹⁸ « O diálogo (...) não deve distanciar-se da linguagem falada na época em que o autor escreve, sob pena de dissipar o prestígio da verdade na narração. É necessário acomodá-lo à indole, à posição social e especialíssimas condições do indivíduo que fala, para que na leitura dele a alma vibre como se assistisse a uma cena real ». *Ideias que me ocorrem*, cit., pp. 122-123).

— Olhem o miserável a regatear às portas da morte o preço da vida!

— O homem tem razão — respondia o barbeiro, a quem por consenso unânime fora decretado o diploma de espirituoso da terra — o homem tem razão, que bem conhece quão pouco ela lhe vale.

Este dito do ilustrado superintendente das mais respeitáveis barbas da freguesia foi repetido em todos os círculos com geral aplauso; e a reputação de aguçado satírico, de que há muito gozava o digno colega de Fígaro, aumentou, se de aumento era susceptível ainda ».

(*O Espólio do Senhor Cipriano*, p. 110)

Via via che la narrazione approfondisce nella prassi dello stile il proprio carattere di genere letterario, che si afferma in quanto assume la letteratura come istituto su cui intervenire e la società come polo d'attrazione della propria esistenza¹⁹, il problema della lingua si salda col ruolo del narratore, costringendo quest'ultimo a discutere l'identità linguistica a cui appartiene, per optare per una ipotesi unitaria di conversazione media, di naturalezza discorsiva e urbana che si definisce a partire dal lettore²⁰.

¹⁹ Per l'autore esistono due categorie di testi letterari: « Há livros que são monumentos e livros que são instrumentos » (*Ideias que me ocorrem*, cit., p. 136). I primi sono quelli che faranno parte definitivamente della letteratura, anche se non si dovesse più ricordare la nazionalità di essi; la seconda categoria « é para o uso quotidiano, para educarem, civilizarem e doutrinarem as massas. » (p. 137). Dinis considera entrambi gli obiettivi necessari nella cultura di un popolo, tuttavia esso « pode viver sem monumentos; mas não sem as construções que as primeiras necessidades da natureza exigem » (pp. 137-138). Il romanzo appartiene alla categoria del « livro-instrumento » ed è considerato dall'autore una forma « essencialmente popular » (p. 127): esso deve, infatti, essere recepito sia dalle classi popolari che dall'ambiente più colto; ha inoltre il vantaggio di essere la forma letteraria più perfetta, poiché contiene in sé « as qualidades de todas » (p. 117).

²⁰ Si leggano le considerazioni dell'autore sulla polivalenza semantica che la lingua portoghese dà ai diminutivi. L'attenzione che egli dedica alla ragazza, il cui nome è oggetto della curiosità linguistica del narratore, sollecita il lettore all'analisi:

« Luisita era uma galante rapariga dos arredores.

L'indagine sul sistema linguistico a cui appartiene e la manifesta ironia narrativa a cui ci abitua lo scrittore, sono due aspetti presenti nel *corpus* letterario dinisiano che fluiscono nelle vicende narrate, lungo i piani multipli dei discorsi tra il narratore-attore e i personaggi o tra l'autore e il pubblico, in maniera amabile e sorridente²¹.

O diminutivo com que a designo aqui, e que era o adoptado por todos, vale mais do que qualquer minuciosa descrição.

Nós, os peninsulares, não empregamos indiferentemente as variedades de diminutivos, que possuí em abundância a nossa língua.

Entre uma mulher a quem chamamos Luisita e outra que nos valeu a mais doce denominação de Luisinha, vai uma diferença considerável; diferença de tipo, diferença de hábitos, diferença de carácter.

Uma será meiga, ingénua e sensível, quase sempre loura e alva, corando à menor palavra que lhe dirigirdes, baixando os olhos confusa, se a fitardes um momento; pronta a chorar de saudade, e tendo não sei quê de triste até nas mais intensas alegrias. Na outra, pelo contrário, encontrareis certa petulância e travessura, que arrostarão com vossos olhares mais impertinentes, um rosto provocador, risos prontos e francamente joviais, movimentos vivos, respostas fáceis e naturalmente epigramáticas; uma zombaria a cada galanteio; a cada fineza, uma reflexão que vos desconcerta e revelando sempre, até por entre lágrimas, um fundo inesgotável de contagiosa alegria». (*Os Novelas da tia Filomela*, pp. 137-138).

²¹ L'autore si rivela altrettanto perspicace nel commentare con bonaria ironia l'ignoranza di una ambigua ed indefinibile classe politica di una indeterminata città di provincia del Minho:

«Outra ocasião ainda, ouvindo o nosso homem discutirem dois bacharéis, classe de sábios que sempre respeitou, sobre a conveniência das rodas, e vendo-os acordes na necessidade de importantes e radicais reformas nestes estabelecimentos, veio para casa pensativo, e o cérebro, fecundado por aquela ideia, lidou toda a noite em gestação mental, tendo no fim o seu bom successo, porquanto pela manhã o magistrado municipal apresentou à aprovação dos colegas, a seguinte medida regulamentar:

«Toda a mãe que expuser seu filho sem um bilhete do município, fica *tacitamente* encarregada da educação deste».

A entender-se gramaticalmente a coisa, rude tarefa cabia à pobre da mãe, superior ao esforço humano.

Esta medida de um incomensurável alcance económico, por um triz ia passando. (...)

Mas o corpo camarario viu na frase não sei que sentido *maquiavélico* e mostrou escrupulos. Em vão o digno chefe de tão respeitável

La struttura tipica dei racconti di Dinis comporta l'uso frequente di digressioni: queste interrompono la narrazione per inserire, al suo interno, altre vicende, autonome a volte, ma destinate a confluire, alla fine, nella trama principale. In questo senso viene usata la tecnica dell'incastro, del «racconto nel racconto»²²: le storie si innestano organicamente nel tessuto delle novelle e ne confermano l'intento etico-sociale, scopo precipuo della novellistica dinisiana.

Questi blocchi narrativi, inseriti in nuclei più ampi, occupano uno spazio a sé stante e dilazionano il campo dell'interesse narrazionale.

Per caratterizzare questa tipica struttura, possiamo usare l'immagine del labirinto, «che corrisponde al complicato intrecciarsi delle vicende narrate, e ai luoghi, spesso oscuri e tortuosi, dove esse si svolgono»²³.

Spesso il narratore di fatti obbiettivi passa quasi completamente in secondo piano: quasi tutto ciò che è detto viene presentato come il riflesso della coscienza dei personaggi. In *O Espólio do Senhor Cipriano* il vecchio è presentato al lettore non attraverso la conoscenza obbiettiva che l'autore ha di costui, ma attraverso ciò che il popolo pensa o sente di lui:

corporação, com aquela abnegação quase estóica que o caracterizava, se prontificou a substituir esse advérbio por outro qualquer, sem escolha, tais como: *restritamente, completamente, impreterivelmente, categoricamente*, etc., etc.; ele só queria salvar a beleza da forma; não houve de que, o conselho, entrando uma vez no caminho da desconfiança, não tinha por costume recuar.

Esteve ainda assim, vai não vai, a resolver-se pela adopção do *categoricamente*, agradado da eufonia da palavra; mas enfim nem esse admitiu, e a medida foi rejeitada.

Era pois diante deste vasto talento governativo que Maquelina fora enviada a implorar um diploma de pobre». (*O Espólio do Senhor Cipriano*, pp. 114-115).

²² In *Justiça de Sua Majestade*, ad esempio, Filipe, il maggiore Samora, José Urbano, Maria Clementina narrano le proprie storie. Dopo una serie di avventure, Filipe e Maria Clementina si ritrovano e proseguono il proprio rapporto; il maggiore Samora scoprirà di essere il padre di Clementina e quindi cognato di José Urbano, zio della ragazza.

²³ Cf. *Il Romanzo d'Appendice*, cit., pp. 55-56.

«Cada vez que o inofensivo tema dos longos e pouco misericordiosos comentários populares, entrava numa loja a comprar os parcos materiais de sua diária alimentação e estendia a mão para receber os trocos miúdos aos quais, como outro qualquer, tinha direitos incontestáveis e garantidos por lei, havia nos circunstantes certo resfolegar de mofa que, ao voltar costas o velho, degenerava em bem significativas e nada equívocas exclamações.

— Olhem o unhas de fome!

— Sume-te porco!

— É capaz de se enforcar por um vintém!

— Se lhe caísse um pataco ao inferno, atirava-se lá para apanhá-lo, o tihoso.

— Sovina!

— A pobre irmã morre à mingua por causa da mesquizez deste tesoureiro do diabo.

— Come duas sardinhas barrentas, e cozinha só de três em três dias para não fazer despesa em lenha! Podem crê-lo?

— Junta, junta, para outros to gastarem!

— O peso do teu cofre é que te há-de afogar na caldeira de Pero Botelho! »

(O *Espólio do Senhor Cipriano*, pp. 107-108)

In altri termini, all'interno degli spazi narrativi entrano in gioco una pluralità di codici di riferimenti (codice giuridico, etico, religioso, letterario, stilistico) che Dinis ha manipolato nella stesura delle novelle. Sulla base di una conoscenza della pluralità dei codici, con una particolare competenza di quelli letterari, il lettore può tentare la decodifica a vari livelli dell'enunciato narrativo, fino a coglierne la ricchezza di significati attraverso il testo sulle orme del personaggio, « che fa da cassa di risonanza all'impatto fra una obbiettività giuridica e una 'soggettività' etica, fra due mentalità, due culture, (...) »²⁴.

Sulla tecnica descrittiva

Le geografia degli ambienti è rappresentata negli aspetti pittoreschi di una natura primitiva; nell'apertura paesaggi-

²⁴ Cf. *Modi e Strutture della Comunicazione Narrativa - Il racconto breve da Dossi a Pirandello*, a c. di G. Cerina e L. Mulas, Paravia, Torino 1978, p. 36.

stica, che costituisce un momento chiave nella novellistica dinisiana, si evidenzia la ricchezza degli indizi anticipatori del clima etico-psicologico su cui si innestano le vicende. L'autore privilegia gli ampi spazi delle terre del Minho, pur senza dimenticare la radice affettiva che lo lega alla nativa città di Oporto, ai paesaggi di Ovar, sulle rive dell'Atlantico, stazione della sua peregrinazione quando la tubercolosi si era manifestata e le speranze in una guarigione faticavano a venir meno. Una sola novella, *Uma Flor de entre o Gelo*, risulta, tra quelle analizzate, priva di una precisa collocazione geografica. Essa è idealmente ambientata in una anonima clinica. Di fatto, però, quasi tutta la storia si svolge all'esterno di questa, sulla collina boscosa che la circonda e che offre ai malati una parvenza di libertà. Lo spazio che accoglie questo microcosmo sofferente è troppo universale per poter necessitare di una collocazione geografica.

Attraverso una puntigliosa tecnica descrittiva, comune a tutte le novelle, l'autore ci riporta a unità semantiche ben definite, facilmente riconoscibili e rappresentanti una garanzia realistica della narrazione:

« (...) voltando eu de uma pequena digressão pela província do Minho, tive a fortuna de ser recebido como hóspede em casa desta senhora, a meio caminho do Porto a Braga, um quarto de légua afastada da estrada principal ».

(*As Apreensões de uma Mãe*, p. 15)

« O administrador viera céptico de Coimbra, doença que apanhara nas margens do Mondego e que pelos modos se lhe tornara crónica no concelho, que, como diziam os jornais da época, tão dignamente administrava ».

(*O Espólio do Senhor Cipriano*, p. 111)

« Era noite avançada quando chegou à vista dos palheiros de Espinho » (*O Canto da Sereia*, p. 41).

« (...) partiram em direcção à morada do negociante braçarense, vivenda retirada da cidade na proximidade da estrada do Porto, mas afastada dela mais de um quarto de légua ».

(*Justiça de Sua Majestade*, p. 214)

Altre storie sono ambientate in non ben definiti villaggi e hanno il preminente scopo di leggere l'interstoria dei luoghi letterariamente visitati:

« Deste lugar, situado na encruzilhada dos quatro principais caminhos que atravessavam a aldeia, estendia-se a vista, do lado ocidental, numa série extensa de várzeas e de campinas divididas em quarteirões, regulares como os tabuleiros de um jardim, por longas fileiras de choupos que as vides, enleando-se-lhes nos ramos, guarneciam com pendentes e vistosos festões ».

(*Os Novelos da Tia Filomela*, p. 141)

Successivamente l'autore restringe la prospettiva delle visioni fino a portarci al vero sfondo delle vicende, che sono la casa borghese o il misero tugurio, lo spazio verde ma chiuso antistante la clinica o la stretta insenatura teatro della tragedia:

« A casa de Entre-Arroios, edificada nos princípios do século passado, conservava ainda, apesar das sucessivas mudanças que o espírito de reforma de D. Margarida lhe havia introduzido, o aspecto pesado e quase lúgubre das construções daquela época no nosso país ».

(*As Apreensões de uma Mãe*, p. 18)

« (...) havia muito se tornara opinião geral que Cipriano Martins, octogenário que vivia miseravelmente na mais estreita e mal esclarecida rua do menos limpo e povoado bairro daquela já de si não muito apetecível terra, não obstante tais aparências pouco inculcadoras, possuía fabulosas riquezas, e era devorado pela mais sórdida e inqualificável sovínice ».

(*O Espólio do Senhor Cipriano*, pp. 106-107)

« A casa da tia Filomela — já que ela tinha a vaidosa pretensão de assim a denominar — era de umas dimensões que permitiriam a qualquer homem de menos que mediana estatura e nenhuma disposição ginásticas, trepar da rua ao telhado sem mais auxílio que o dos braços e das mãos ».

(*Os Novelos da tia Filomela*, p. 161)

« De facto a colina podia dizer-se deserta. Era cedo ainda para o passeio matinal da pequena colónia de enfermos, que a habitava ».

(*Uma Flor de entre o Gelo*, p. 235)

« Era uma agradável vivenda, circundada por um viçoso quintal todo orlado de limoeiros, e onde florejavam as mais formosas japoneiras e magnólias de algumas léguas em redor ».

(*Justiça de Sua Majestade*, p. 215)

« A Barrinha è uma estreita abertura cavada pelo mar na costa da areia, interrompida neste ponto, e por a qual ele se precipita, vaga a vaga, em um pequeno golfo que se estende para o norte e para o sul, separando dois extensos cabos de areia fronteiros um ao outro ».

(*O Canto da Sereia*, p. 48)

In questa visione sempre più ristretta degli spazi, egli focalizza il personaggio che diviene automaticamente il centro di irradiazione dell'atmosfera evocata dall'ambiente esterno:

« Convocou-se portanto nova reunião para o dia seguinte ao da minha chegada, que se efectuara no fim da tarde de um magnífico dia de Julho, e depois de aturada conversa com a minha atenciosa hospedeira, na qual ela me pôs ao alcance de todas as suas tribulações domésticas, tais como: — a impertinência das criadas, o arejo das batatas, o vinho que se lhe azedara, um muro que tinha desabado — consegui, após várias tentativas infrutuosas, dar-lhe as boas-noites ».

(*As Apreensões de uma Mãe*, p. 17)

« Nunca experimentara destas ocilações vulgares nas mais enraizadas crenças; (...) nem quando os aguçados cotovelos do velho Cipriano rompiam escandalosamente através das mangas coçadas e beneméritas do seu casacão de saragoça; nem quando aos olhos dos comentadores se patenteavam as lace-radas plantas... das botas colossais de que o nosso Harpagão usava, ou as numerosas cicatrizes — vestígios honrosos de longos anos de assinalados serviços — que lhe crivavam as calças, onde cada fábrica de tecidos tinha um espécime de seus produtos, combinados todos em artístico mosaico ».

(*O Espólio do Senhor Cipriano*, p. 107)

« Momentos depois, novamente escutei o ruído de passos, mas desta vez vagarosos e trôpegos e as minhas vistas, seguindo a direcção da porta, encontraram, destacando-se no fundo escuro do limiar, a figura pálida e macilenta da tia Filomela. (...) Achava-me na presença da bruxa do pinhal! ».

(*Os Novelos da tia Filomela*, p. 167)

« O dr. Jacob Granada recomendava-lhes que evitassem os nevoeiros da manhã e poucos ousariam infringir as ordens do velho médico, que no tocante à execução dos seus preceitos dava provas de uma intolerância despótica ».

(*Uma Flor de entre o Gelo*, p. 235)

« Este pescador que com o velho Cabaça ficou na praia, o Pedro do Ramires, andava, de há tempo, apreensivo e taciturno. Possuía instintos de poeta, o malfadado.

Eram esses instintos que o impeliam para aquela irresistível tendência à solidão, os que lhe faziam perceber, no som plangente das vagas, modulações, para as quais os seus companheiros não tinham sentidos organizados, que por muito tempo o conservavam imóvel, a seguir com a vista aquelas ondas espumosas que se desfaziam na areia, as formas extravagantes das nuvens, os contrastes surpreendentes da luz que as atravessa ou se reflecte nelas, (...) ».

(*O Canto da Sereia*, pp. 27-28)

« Maria Clementina, (...), era de uma configuração elegante, na qual se observavam as regulares proporções que a arte não teria decerto a corrigir. (...) Imaginem um rosto assim, animado pelo cintilar de uns olhos negros, orlado por uma moldura de cabelos também pretos, cujas ondulações naturais semelhavam elegantes ornatos; concebam a mais bem modelada boca, cujos lábios, convenientemente grossos, agitava incessante um mal perceptível tremor, sinal evidente de uma mal exaltada sensibilidade; suponhamos agora toda esta simpática cabeça, graciosamente coberta por um largo chapéu de palha, que a assombrava de uma penumbra de efeitos ópticos e fascinadores, e terão explicada a razão pela qual o major não se fartava de fixar esta rapariga com os mais inequívocos sinais de uma sincera admiração e decidida simpatia ».

(*As Apreensões de uma Mãe*, pp. 220-221)

Così narrato, ogni spazio acquisisce negli intenti dell'autore e nelle risultanze dell'espressione una omogeneità di parvenza che armonizza esseri e cose in perfette simbiosi. L'abile commistione interessa il paesaggio, la casa, i mobili, gli abiti, il carattere, il comportamento, le azioni e la sorte degli uomini.

Lo stretto legame dei personaggi con l'ambiente che li circonda è dunque un elemento costante nella narrativa

breve dinisiana, al punto che le descrizioni degli ambienti o delle situazioni costituiscono l'essenziale e riproducono l'armonia tra la persona e il suo « milieu »²⁵: esse svolgono una funzione talvolta musicale, che stabilisce una sorta di « complicità ritmica tra il clima fisico e il clima umano »²⁶. Si legga, quale esempio, la descrizione che il Dinis dà di Paulina in *As Apreensões de uma Mãe*:

« Esta, voltada com as costas para nós, mostrava ser ainda jovem. As tranças negras, artisticamente penteadas, realçavam sobre o vestido branco, em que se viam realizados os mil caprichos da moda. A música parecia enlevá-la. Mostrava-se dominada pelos sentimentos que a canção exprimia. Cantando tristezas, a voz tinha modulações, que revelavam lágrimas, e para o desespero era o grito partido do coração; para saudades dir-se-iam as notas maviosas da ave do crepúsculo, para esperanças o trinado das que anunciam algres a madrugada » (p. 93).

O, anche, si osservi la rappresentazione del terrore e dell'esigenza di rifugiarsi nella preghiera che tí Cabaça prova nell'udire la voce della « sirena » al pensiero di rimanerne affascinato:

« O velho tinha sido obrigado a ir a Espinho e, ao voltar, aí próximo da capela da Senhora Aparecida, principiou a ouvir aquele canto que o sobressaltou; aplicou o ouvido e percebeu-o mais distante. O velho ficou aterrado! Quanto mais involuntariamente o delectava aquela música, tanto maior vulto tomavam as suas apreensões. Considerava-se já perdido mas teve uma inspiração salvadora: correu para a pequena ermida, que lhe estava próximo, e ajoelhando-se na entrada, pôs o pensamento na Virgem e serviu-se do expediente que, segundo a fábula, tinha utilizado um companheiro de Ulysses em uma situação idêntica. A prática surtiu efeito. Quando o velho destapou os ouvidos, já não se percebia o canto; tinha, pois, esconjurado o malefício » (*O Canto da Sereia*, pp. 49-50).

²⁵ Cf. E. Auerbach, *Mimesis - Il realismo nella letteratura occidentale*, vol. 2°, Einaudi, Torino 1956, p. 240.

²⁶ Cf. R. Bourneuf, R. Ouellet, *L'universo del romanzo*, Einaudi, Torino 1981, p. 111; cf. anche N. Cormeau, *Physiologie du Roman*, la Renaissance du Livre, Bruxelles s.d., p. 96.

La funzione musicale della descrizione si accompagna spesso ad una funzione pittorica²⁷ che il Dinis sembra privilegiare: il compiacimento che prova nel costruire bei quadri descrittivi è palese; ecco una pagina di *Os Novelos da Tia Filomela*:

« A natureza empregara na tela as mil cambiantes da cor verde, própria às paisagens campestres, e, por um segredo de colorido que a arte mal pôde ainda imitar, soubera introduzir, na pintura em mosaico dessas vicejantes alcatifas, no meio de uma uniformidade aparente a mais aprazível variedade » (p. 142).

La descrizione dei vari scenari tra due modi della rappresentazione: 1) lo schizzo che coglie solo i tratti significativi:

« Aqui e além elevados castanheiros, frondosos carvalhos ou oliveiras verde-pálidas formavam pequenos bosques em volta de uma ou de outra habitação isolada, como para ocultar o mistério de alguma existência obscura que se deslizasse ali e concentrar no seio da família o grato calor dos lares domésticos que alimenta e vigora os mais afectuosos sentimentos do coração humano ».

(*Os Novelos da tia Filomela*, p. 142)

2) e la visione d'insieme del quadro che mira ad abbracciare la totalità del paesaggio:

« Iminente a esse caminho, no qual em pleno dia penetravam apenas os raios de um pálido crepúsculo, e a mais de meia encosta do monte, existia a casa da tia Filomela que não desdizia, na sua aparência de miséria e tristeza, da paisagem que lhe servia como de fundo de quadro ».

(*Os Novelos da tia Filomela*, p. 145)

Di particolare interesse appare anche la descrizione del rapporto dell'uomo, personaggio o autore che sia, con la natura: questa è un rifugio dove il sentimento umano di

²⁷ Cf. R. Bourneuf, R. Ouellet, *op. cit.*, p. 111.

partecipazione si espande nella duplicità di sottomissione e di identificazione, fino a divenire con essa un tutt'uno. La natura ha un ritmo a cui si deve sottostare: il popolo descritto dal Dinis, che adegua il proprio lavoro e la propria vita al pulsare della vita della natura essendone condizionato, costituisce la rappresentazione essenziale e ideale delle storie narrate:

« A luz salutar da primavera convertia-se, por mágica metamorfose, em perfumes que embalsamavam os ares, em flores que esmaltavam os prados, em harmonias vagas que as brisas transportavam de selva em selva, que as aves escutavam atentas e os ecos repercutiam sonoros.

Nestes dias assim sente-se palpitar de vida a natureza inteira.

Por toda a parte se realiza um génesis. No solo é o grão que germina; nos troncos as novas folhas que brotam; nos ramos as flores que desabrocham; nas águas, nas florestas, nos vergéis, nos ares uma jovem e inquieta geração de aves e de insectos que surge, animando tudo com seus magníficos concertos, com suas valsas incessantes e rápidas, iluminadas por um sol vivificador.

É contagiosa esta alegria da natureza.

O coração recebe o influxo dela.

A vida tem então também a sua inflorescência. Nesta quadra as ilusões, as esperanças, as mais puras e ideais concepções de fantasias exaltadas pupulam, como as boninas na relva; a alegria, os risos e os prazeres reflectem-se nos semblantes, como a luz do arrebol nos cimos dos outeiros; ama-se melhor, perdoa-se melhor, e a poesia e os cânticos saem tão espontâneos como o trinado dos pássaros de entre a folhagem dos pomares.

A fisionomia das cidades perde também então um pouco da sua habitual gravidade. O vento que lhes vem dos arrabaldes inocula-lhes este fermento de folgazão regozijo. A primavera desinquieta-os, sedu-los, atrai-os, a esses soturnos cidadãos, e a população urbana trasborda nas aldeias circunvizinhas ».

(*Justiça de Sua Majestade*, pp. 156-157)

L'intera descrizione, in questa zona del racconto, si rivolge anche, e soprattutto, alla fantasia e alle capacità di mimesi del lettore, al ricordo di persone e di ambienti simili; ed è presentata come un dato di fatto immediato, sen-

sibile e penetrante, ricco di una propria suggestione che non ha bisogno di particolari esemplificazioni.

La descrizione sviluppa in molti particolari l'immagine dell'io, il cui rapporto con la natura si esplica su un piano di subalternità rispetto alla forza sopraffacente:

« O pobre moço já não era aquele pescador robusto e vigoroso para quem um remo era um brinco de criança, e que fazia inveja aos mais alentados, por aquela força muscular que subjogava a violência das vagas; tinham-no alquebrado as vigílias contínuas e os extremos da paixão que lhe absorveram todas as faculdades daquela alma até então virgem de afectos tão poderosos. Agora sentia-se desfalecer. A meio caminho da praia ao barco que procurava, já os movimentos lhe eram dificultosos e um certo atordoamento de cabeça lhe impedia regularizá-los.

Já o animava apenas aquela força instintiva que nos estimula em situações desesperadas.

De quando em quando deixava-se tomar dum desalento tão completo que a custo sufocava a tentação de se deixar vencer pela força da corrente e baixar, sem esforços de resistência, ao tûmulo que se lhe cavava aos pés. Depois a voz do instinto reanimava a energia de lutar, quando ele já deixava pender exausto os músculos e se sentia sucumbir.

Renovava-se então aquele combate singular, terrível e solene, cujos resultados não podiam ser duvidosos.

O mar parecia deleitar-se em atormentar a sua vítima antes de a devorar. Uma vaga impetuosa anulava em um momento os esforços de muitos; depois abrandava-se, como deixando-se vencer, para cedo redobrar de violência e subjogá-lo.

A situação do infeliz era desesperada.

No seu espírito principiavam a suceder-se, em confuso tropel, cujo rápido voltar lhe fazia sentir uma verdadeira vertigem, mil imagens variadas, origem de quantas ideias nos últimos tempos lhe haviam preocupado o pensamento ».

(*O Canto da Sereia*, p. 58)

Amichevole o ostile, la natura si presenta con un grado variabile di fluidità e di densità; mentre talvolta essa appare tutt'uno con l'uomo, gli oppone in altri casi la sua massa, la sua potenza. Nella descrizione degli ultimi momenti di vita di Pedro, — l'ostilità della natura in *O Canto da Sereia*

è espressa dal mare in burrasca — il ragazzo, in una estrema agonica speranza di vedere la donna misteriosa di cui si era innamorato, lotta disperatamente per tentare di sottrarsi all'ormai inevitabile sciagura. Così descritta, la scena raggiunge una grandezza archetipica:

« Por momentos esquecia-se já do fim a que tendiam todos estes esforços extenuantes que estava empregando, perdia a consciência da sua situação precária, duvidava da iminência do perigo, parecia-lhe um sonho tudo o que estava passando por ele e como se esforçava por acordar. Mas cedo aparecia-lhe a realidade mais amarga ainda, torturava-lhe o coração um paroxismo de desespero.

Vinham-lhe as saudades dum passado que havia esquecido, surgiam-lhe os terrores dum futuro que ia devassar.

Dúvidas, superstições, preconceitos, tudo lhe assaltava a consciência e o fazia delirar. Depois a lembrança daquela a cuja salvação sacrificara a sua existência surgia-lhe de repente como um clarão nas trevas que o cercavam e por instantes lhe comunicava uma energia improfícua. Era um lidar inútil, aquele. Já sem consciência dos rumos, não vendo, não ouvindo nada que lhe indicasse a direcção na qual devia fazer convergir os seus esforços, lutava por instinto; mas o espírito alucinado já não presidia à luta. (...)

Súbitamente um relâmpago prolongado iluminou o vasto teatro desta cena terrível. Aos olhos de Pedro, já meio velados pela angústia, mostrou-se bem claro e próximo o barco que tão enèrgicamente demandava e sentada nele a mulher por quem votava em sacrifício a própria vida, depois de lhe ter tributado todos os tesoiros da sua alma.

Um novo relâmpago reflectiu a sua luz fulgurante nas feições simpaticamente belas daquela mulher extraordinária.

Este resultado reanimou por instantes as forças já abatidas do náufrago. Pela primeira vez lhe era dado contemplar o rosto daquela por quem concebeu uma tão singular paixão. Essa vista fascinou-o!

Com uma energia quase sobre-humana, segurou-se à borda do barco, quando este se abaixava obedecendo à ondulação das vagas, e, com os olhos espantados, fitou aquela mulher, cuja voz o enfeitçava e, como a da sereia, parecia arrastá-lo a uma inevitável perdição. (...) O barco, neste mesmo instante, executou um movimento; as forças de Pedro abandonaram-no; quebrara-lhas de todo a violência da última comoção que recebeu. Soltou as mãos do bordo do barco, o qual lhe passou por cima do corpo » (pp. 59-60).

In altri casi, l'oppressione degli spazi chiusi sembra predominare sui personaggi che, in una sorta di labirinto, e come in un mondo nel quale non trovano posto, vivono il proprio dramma. Essi, allora, attraverso la ricerca angosciata di qualcosa che può avvenire solo in un ambito alieno, soddisfano un desiderio di meraviglioso, ma traducono anche l'esigenza di sfuggire alla condizione umana. La parola dell'autore è soverchiata, forse, dalla commozione del coinvolgimento, sicché la descrizione si fa carico di quanto a lui personalmente è ormai negato dal momento che non gli resta altro ruolo se non quello del cronista. Ora la descrizione è affidata alla pura comunicazione epistolare:

« A mania predominante do enfermo é a descoberta da pedra filosofal. A elaboração de um elixir de longa vida preocupa-lhe o espírito e conserva-o em um contínuo e fatigador trabalho mental.

« Ouvimo-lo falar em Paracelso, em Cagliostro, em Basílio Valentin e Arnaud de Villeneuve e não sei quantos mais nomes de ilustres alquimistas. (...)

« Interrompe a cada passo estes solilóquios para exclaimar que fará ele enfim o grande achado, a *grande obra*, que há-de ser jovem então, que remoçará. E esta ideia lança-o em um acesso de hilaridade característica. Exaspera-se quando lhe negam o que exige para as suas fantásticas elaborações.

« É aos velhos que com especialidade se dirige.

« Promete-lhes juventude, alegria, consideração e amores. (...)

« — O absoluto — exclama ele nesses momentos — vos restituirá as seduções da juventude, desgraçados velhos! Nunca mais, nunca mais vos repetirão, como a mim, aquelas palavras: Vim tarde!

« Estas duas palavras são as que efectivamente mais vezes o ouvem pronunciar, acrescentando:

« — Não haverá mais tarde nem cedo, perante o eterno, o absoluto.

« Então animam-se-lhe as feições de um sorriso singular. (...)

« Deste estado recai no de um desespero tão violento, que é necessário vigiá-lo muito de perto para que se não cause mal. Em tudo isto reconheço os efeitos de alguma paixão íntima de que este desgraçado foi vítima. A sorte dele parece-me desesperada e, no definhamento em que vai

é de presumir que, a recuperar a razão seja só para reconhecer o instante final».

(*Uma Flor de entre o Gelo*, pp. 274-276)

* * *

L'ansia artistica del Dinis fu rivolta fin da principio, e consapevolmente, alla creazione di un rapporto reciproco e diretto tra il personaggio e il narratario. L'autore aveva intuito che avrebbe ottenuto la massima sintesi tra la sostanza della novella²⁸ e la recitazione, tra la prosa e il parlato, conciliando la narrazione con l'espressione scenica. Grazie al dialogo, il narratore si esclude — quando non è anche attore — dal circuito instauratosi tra il personaggio e il suo lettore, dando al primo la massima autonomia espressiva e di azione, che si esplica nel rispetto dei suoi canoni comportamentali e del suo carattere.

All'autore, in quanto narratore, rimane il compito di osservare, apprendere, decifrare. E se nella novellistica hanno grande spazio le scene dialogate, ciò è in connessione, per un verso, con la particolarità del personaggio che instaura col lettore un rapporto immediato e, per l'altro verso, con la tecnica dell'autore che sembrerebbe, a volte, più propria di opere di teatro che di opere narrative. Di fatto, la capacità di rappresentare al vivo se stesso e uomini diversi in situazioni diverse, di farci penetrare spesso agevolmente nei pensieri degli attori e di farcene udire le parole, è tanto immediata e forte da giustificare ampiamente il grande interesse del pubblico alla lettura dei suoi scritti e l'attenzione sempre maggiore che la critica sta prestando al Dinis narratore, sia pure limitatamente ai romanzi più noti.

Annamaria Pagliaro Micieli

²⁸ Anche nel romanzo il ricorso al dialogo è frequente; è ovvio che nelle novelle, proprio per la brevità degli spazi disponibili, il dialogo diventa l'asse portante della storia.

*Man and Superman*⁴ y señalando la presencia en la obra de los hermanos Quintero de la «esencia íntima del donjuanismo», es decir «la virtualidad diabólica del enhechizo», esencia común, naturalmente, al Tenorio de Tirso, al de Zorrilla y al del francés Barbey d'Aurevilly⁵, a la vez que exaltaba el uso insólito del tradicional cosmopolitismo donjuanesco⁶.

En total cincuenta paginas de *Las Máscaras* en las que DJBP aparece de una u otra forma como el único Don Juan español en versión moderna digno de aguantar compara-

⁴ «La misma idea del Don Juan perseguido por sus enamoradas (que Bernard Shaw encuentra definida en el Don Juan decimonónico) reside en la última concepción de los hermanos Quintero. Al final del acto segundo, el propio Don Juan murmura: «¡Miserio Don Juan de la Vega! ¡Cuántas veces Doña Inés es Don Juan!», (op. cit., p. 362).

⁵ «La virtualidad del enhechizo diabólica, que es la esencia íntima del donjuanismo, la posee, evidentemente, el Tenorio, de Tirso, y donde por modo terrible y patético se pone de manifiesto es en el episodio con Tisbea. Asimismo, en la obra de Zorrilla, Doña Inés recibe la diabólica contaminación amorosa de Don Juan, filtrándose a través de las paredes de la celda en donde está recoleta. Pero el autor que más delicadamente, y en un pomo más gentil y transparente, ha encerrado esta íntima esencia del donjuanismo, ha sido un francés: Barbey d'Aurevilly. Ciertamente que Barbey fue un magnífico deleitante del satanismo. Aludo a una novelita de la serie de *Las diabólicas*, cuyo título es *El mas bello amor de Don Juan*» (ivi, p. 384).

«Los Quintero, en su *Don Juan, Buena persona* no han preterido notar a su personaje con el satánico don del enhechizo subitaneo». (ivi, p. 385).

⁶ «El don Juan de los Quintero, como hombre nacido en esos tiempos de cosmopolitismo inexcusable, suponemos - aunque los autores no nos lo dicen, y en puridad huelga que nos lo digan - que será ni más ni menos cosmopolita que la mayor parte de los caballeros de la clase media madrileña. Irá, de cuando en vez, a ingurgitar té al Ritz; conocerá algún paso de tango argentino o de fox-trot; usará impermeable inglés; jugará al bridge; comerá macarrones... Pero la nota cosmopolita acusada no puede faltar en una obra dramática sobre Don Juan. Los Quintero se han dado cuenta de esta circunstancia». Y más adelante: «Yo me figuro que los Quintero, a sabiendas, han insertado en su obra esta escena, un tanto cuanto cursi, volviendo irónicamente por pasiva aquello de Mahoma: «Pues la montaña no viene hacia mí, yo voy a la montaña»... (ivi, pp. 388 y 390).

ciones con sus ilustrísimos antepasados y, tras éstas, digno de ser *uno más* de la infinita lista de encarnaciones del Seductor.

El interés demostrado por Pérez de Ayala hacia DJBP no tuvo continuadores entre los críticos que por entonces se ocuparon de los Alvarez Quintero, sino muy de pasada en el caso de Azorín⁷, si dejamos a un lado los críticos oficiales de los principales órganos de la Prensa en el momento de su estreno, como es lógico⁸.

Hay que esperar al *Teatro español contemporáneo* de Gonzalo Torrente Ballester⁹ para encontrar de nuevo la obra de los Alvarez Quintero puesta en relación con otras sobre Don Juan producidas en el siglo XX y juzgada «sin disputa, la mejor»¹⁰. A pesar de lo cual Torrente, inmediatamente después no duda en calificar DJBP como «degeneración del tipo»¹¹ y acaba haciendo un análisis de la sociedad en que se produjo y en que se representó DJBP como sociedad laica en donde «la poligamia sucesiva no es pecado si el varón lo paga con su dinero»¹².

⁷ José Martínez Ruiz en su discurso de contestación al de Joaquín Alvarez Quintero, con motivo de su ingreso en la Academia de la Lengua, el 26 de abril de 1925, hace alusión a Amalia, protagonista de DJBP como «ejemplar humano», junto con otros nombres de mujeres creadas por ellos como Nena Teruel, Concha Puerto, Pepita Reyes, Concha la limpia etc. Para todo eso cfr. Serafín y Joaquín Alvarez Quintero, *Discursos y discursillos*, en *Obras Completas*, tomo VII, p. 9460.

⁸ Las críticas más destacadas fueron las siguientes: Luis Brun, *Revista teatral. Don Juan, buena persona*, en «Nuestro tiempo» 241, enero, 1919, pp. 72-75; Eduardo Gómez Baquero (Andrenio), *Veladas teatrales- Don Juan, buena persona*, en «La Epoca», Madrid, 31 de octubre de 1918; Critilo, *Semana teatral. Don Juan, buena persona*, en «España», p. 1.

⁹ Gonzalo Torrente Ballester, *Teatro español contemporáneo*, Guadarrama, Madrid 1957.

¹⁰ Ivi, p. 185. Las otras obras estudiadas son *Don Juan de Carrillana*, *El burlador que no se burla* de Jacinto Grau, y *El hermano Juan o el mundo es teatro* de Unamuno.

¹¹ Ivi, p. 186.

¹² Ivi, p. 188.

Por lo demás DJBP no aparece en las escasas páginas que, con críticas a menudo apriorísticas, especialistas del teatro del siglo XX, como Ruiz Ramón, han dedicado a los Alvarez Quintero¹³.

Pasa desapercibido también en el ámbito de los estudios sobre Don Juan y el donjuanismo, incluso en bibliografías tan completas como la que la revista «Obliques» dedicó al tema en 1974¹⁴.

En la línea del análisis de R. Pérez de Ayala e incluso repitiendo a menudo ideas expuestas en aquel ensayo, Gladys Crescioni Neggers en *Don Juan (hoy)*¹⁵ compara a nuestro Don Juan quinteriano con los de Grau, Luca de Tena, Benavente, Gregorio Martínez Sierra, Sender, Unamuno, Ridruejo y otros aún, para concluir con que, de entre todos los estudiados, «es uno de los más interesantes y mejor logrados», puesto que aunque los Alvarez Quintero «alteraron drásticamente la leyenda... al mismo tiempo el protagonista conserva la esencia del donjuanismo»¹⁶.

Así pues el estado de la cuestión puede considerarse, en líneas generales, el siguiente: DJBP es, según Pérez de Ayala y según la Nencioni Neggers, una nueva encarnación del eterno Don Juan y pertenece con todo derecho a la innumerable lista que, a partir de Tirso, la literatura occidental ha producido. En opinión de Torrente Ballester DJBP es una degeneración del tipo e interesa más que como Don Juan como «testimonio del modo de concebir una sociedad las relaciones entre hombre y mujer», sociedad que, como la comedia se encarga de demostrar, está «sustancialmente descristianizada»¹⁷. En efecto el enfoque de Torrente podría definirse como eminentemente sociológico: la importancia de

¹³ Francisco Ruiz Ramón en *Historia del teatro español. Siglo XX*, Alianza, Madrid 1971; ver también, del mismo autor, *Estudios de teatro español clásico y contemporáneo*, Cátedra, Madrid 1978.

¹⁴ «Obliques», número 4, París 1974.

¹⁵ Gladys Crescioni Neggers, *Don Juan (Hoy). Innovación y tradición en el teatro y el ensayo del siglo XX en España*, Turner, Madrid 1977.

¹⁶ *Ivi*, pp. 128 y 132.

¹⁷ Gonzalo Torrente Ballester, *Op. cit.*, pp. 186 y 187.

la obra quinteriana depende de su eficacia para llevar a las tablas una serie de relaciones sociales vigentes en 1918 de las cuales nuestros autores señalarían fundamentalmente dos: la tolerancia del donjuanismo y la descristianización.

0.2. El análisis que aquí conduciremos se esforzará por centrar la atención en el texto, privilegiando el carácter que los Alvarez Quintero le dieron al crearlo, es decir su estatuto de obra teatral, destinada a la representación en el circuito comercial vigente en la España de 1918, destino que DJBP cumplió puntualmente, respetando las prioridades que este circuito establecía para con autores de primer orden como eran los Alvarez Quintero: estreno en Madrid y sucesivas presentaciones en las capitales de provincia¹⁸.

Una primera aproximación al texto A o texto escrito¹⁹,

¹⁸ En Granada, por ejemplo, se estrenó a las dos semanas de estar representándose en Madrid por la compañía de Manuel Gonzalez y Carmen Jimenez, especializada en astracanadas. En Granada la representó una sola noche la compañía de Antonio Torner y Concha Catalá, y precisamente el 13 de noviembre en el teatro Cervantes.

La Crónica teatral del Diario *Gaceta del Sur*, del 14 de noviembre le dedicó una crítica muy completa y ponderada.

¹⁹ Cfr. Jurij Lotman, *Semiotica della scena*, en «Strumenti critici» n. 44, febbraio 1981, pp. 1-29, y concretamente la página 19 en donde se lee: «In realtà il testo unitario dello spettacolo è formato da almeno tre sottotesti che godono di un certo grado di indipendenza: il testo verbale dell'opera, il testo scenico creato dal regista e dagli attori e quello pittorico musicale. Ad un livello più alto questi sottotesti vengono a costituire un'unità, ma il processo di codificazione si attua in modo diverso per ognuno di essi».

Sobre la distinción texto A-texto B ver Jose María Diez Borque, *Aproximación a la escena del teatro del Siglo de Oro*, en *Semiología del teatro*, cit., pp. 49-92: «El teatro desde un punto de vista semiológico, — dice Diez Borque en la página 53 — podría ser definido como la ejecución verbal y no verbal de un texto A que necesita las mediaciones del texto B (actor, escenografía, etc.). El elemento textual (texto A) está unido indisolublemente al elemento operativo y de esta unión resulta la representación (esencia del hecho teatral). Dicho de otro modo: es la acción la que determina la fusión de palabra, decorado, vestido, etc., en un conjunto orgánico. El teatro no representado es solo teatro en cuanto que potencialmente es representable y las marcas formales en el texto lo ponen de manifiesto: signos verticales (nombre de los personajes que «dia-

tenderá a analizar detalladamente cómo el discurso eminentemente connotativo en los parlamentos de los personajes envía ora al campo semántico a que alude el primer término de la fracción planteada en el título (Don Juan), ora al campo a que alude el segundo (Buena persona).

Entreverado con el anterior, el análisis del texto B, o texto de la representación, intentará demostrar cómo se lleva a cabo la superación de la oposición que encierran los términos de la fracción o, lo que es lo mismo, cómo Don Juan de la Vega actúa a la vez cual Don Juan y cual buena persona.

1.1. El argumento de la obra, como indica el título de la misma y como viene a ser inevitable dada la relación que

logan»), signos escénicos directos o indirectos: acotaciones, referencias espacio-temporales en diálogo.

Privilegiando el texto A, aparece la posición de Marcello Pagnini, *Per una semiologia del teatro classico*, en «Strumenti critici», n. 12, giugno, 1970, pp. 121-140) que considera «evidente che la matrice del teatro è una scrittura linguistica, essendo essa costituita da un testo teatrale in lingua e da indicazioni in lingua a carattere didascalico. Ma bisogna distinguere fra il *complesso scritturale* e il *complesso operativo*. Il complesso operativo è la esecuzione verbale e non verbale della scrittura, e necessita di mediazioni: da un lato di quella del truccatore, dello scenografo, dell'elettricista, ecc., dall'altro di quella dell'attore, nonché dalla direzione generale, registica» (p. 122).

Sobre las relaciones entre los dos textos y sobre la tendencia a privilegiar uno u otro es muy completo el artículo de Simonetta Salvestroni *Postfazione a semiótica della scena*, en «Strumenti critici», n. 44, febbraio 1981 p. 31-45, en el que la autora sopesa las distintas posturas que en área semiológica se han ido tomando en Occidente desde Franco Ruffini (*Semiótica del testo. L'esempio teatro*, Roma 1978) a Anne Ubersfeld (*Lire le théâtre*, Paris 1978) a Alessandro Serpieri (*Ipotesi teorica di segmentazione del testo teatrale*, en *Come comunica il teatro*, Roma 1978) a Gianfranco Bettetini y Marco de Marinis (*Teatro e comunicazione*, Firenze 1977).

Un panorama bastante completo sobre las dos corrientes interpretativas (la que privilegia el texto escrito del teatro y la que considera que el carácter déctico-performativo de la lengua dramática convierte ya al texto escrito en un texto específicamente teatral) se encuentra en el volumen *La semiótica e il doppio teatrale*, a cura di Giulio Ferroni, Liguori, Napoli 1981 (Cfr. mi reseña en «AION - Sezione Romanza», XXV, 1, gennaio 1983).

se establece entre hipertexto e hipotexto, gira al entorno del protagonista. Lo característico sin embargo es que éste, identificado en nuestro don Juan de la Vega, tenga que definirse ya en el título, o programa y propósito de la comedia, mediante una antinomia. Intentaremos pues en principio descubrir en la *fábula* la motivación de esta oposición básica.

En una acomodada casa madrileña, en donde Don Juan tiene instalado también su bufete de abogado, todo está preparado esperando la llegada de Amalia, huérfana de madre y con un padre indiano que la ha encomendado, hasta su vuelta a España, a Don Juan, viejo amigo suyo; para evitar que su fama de seductor pueda influir en la reputación de la muchacha, y a pesar de que se sabe que ésta es fea, el de la Vega rodea el recibimiento de toda clase de requisitos, de acuerdo con el respeto social, consistiendo el primero de ellos en hospedar en la casa, a la vez que a la muchacha, a Doña Nona, una anciana tía de aquél que mantendrá el necesario decoro.

Mientras se espera a la forastera, Hormiguero, secretario de Don Juan, Elisa, antigua aventura del protagonista con la que ahora mantiene una afectuosa amistad, Antoñito, pasante, Doña Nona y el Capitán, amigo fanfarrón de Don Juan, van contando ya de éste lo que más adelante confirmará su presencia: su fama de seductor, su corazón piadoso, su caballerosidad, que le incapacita para negar nada a cualquier dama, su dedicación a la profesión sólo a favor de causas nobles, etc.

La entrada en escena de Don Juan entretiene la llegada de Amalia con la lectura y despacho de la correspondencia ayudado por el secretario: el grueso de la misma está formado por cartas de viejos amores de Don Juan que le escriben pidiéndole favores, anunciándole visitas... Sumergido en sus recuerdos Don Juan cuenta a Hormiguero cómo sedujo a Helia, una angelical griega casada con un hotentote; el coloquio se interrumpe por la salida a escena de Ricarda, señorita de cierta edad enamorada sin esperanzas de Don Juan y especialista en meteduras de pata, como enseguida demuestra. La escena se va llenando con la llegada de los vecinos de Don Juan, el inseparable matrimonio formado por

Cardona y Dulcenombre, cuyo afecto pegajoso hacia su marido tiene a éste entregado a la más negra desesperación. Tras varias entradas y salidas, que anuncian la llegada de Amalia y el equívoco que reina sobre su fealdad (pues Cardona y Hormiguero la definen como « rosa » y « lucero ») salen a escena Amalia, con el grupo que ha ido a recibirla a la estación y Don Juan con sus amigos y colaboradores. El encuentro es tal que Amalia « con voz turbada y débil » casi no acierta a saludar a Don Juan y enseguida se desvanece y pierde el sentido. Con ello acaba el primer acto.

En el acto segundo, tras la ritual indirecta amorosa que Ricardita dirige a Don Juan cada vez que se lo encuentra por la casa, en donde se ha quedado como señorita de compañía de Amalia, Don Juan lee las cartas de Elisa, que le agradece la puntual llegada de la *pensión* que él le pasa, como homenaje y recuerdo de su amor pasado, y de la Pajarita, una folklórica que apenas sabe escribir.

En la tercera escena el largo coloquio de Amalia y Don Juan es el principio de la conquista de éste; a pesar de las advertencias de Doña Nona, que pone a Amalia en antecedentes de la pasada vida de Don Juan, la muchacha sigue impertérrita su plan.

La larga escena novena del segundo acto, que se desarrolla entre Cardona, Don Juan, el Capitán y Hormiguero está dedicada a las chanzas que, entre hombres solos, recibe Don Juan de Cardona, el cual, a su vez, cuenta sus aventuras extramatrimoniales aprovechando las escasas ocasiones en que asiste a funerales de conocidos. Entre *planchas* de Ricardita y la intriga amorosa de Don Juan con una actriz llamada Marta, se llega al reencuentro de Don Juan con Helia, que vuelve, al cabo de tantos años, a reconquistar a Don Juan con el recuerdo del pasado.

Apenas sale Helia de escena entra Amalia que, intuyendo el peligro, pone en juego toda su habilidad para precipitar la caída de Don Juan y, a continuación, rechazarlo, lo que hace exclamar a éste, al final del segundo acto: « ¡Miser Don Juan de la Vega! ¡Cuántas veces Doña Inés es Don Juan! ».

En el tercer acto, tras un escarceo amoroso de Hormi-

guero con Julita, la criada, y las reflexiones de Doña Nona sobre el donjuanismo y sobre el de la Vega, se presenta Valentín Graziela, el padre de Amalia, hombre palabrero y vulgar que cuenta a su manera el alejamiento de su hija, su estancia en América, sus planes sobre Amalia. La verdad sobre todo ello se la descubre Amalia a Doña Nona en cuanto él se va: huida a América con una amante, dejando abandonadas a ella y a su madre... Los informes que el eficazísimo y eruditísimo Hormiguero se procura acaban de completar la figura de Graziela como desaprensivo que quiere utilizar a Amalia para casarla por interés.

La escena séptima es la de la despedida entre Don Juan y Elisa, que, viendo el sesgo que toman las cosas, decide casarse en segundas nupcias, no sin dolor y muchas lagrimas.

Tras otra escena galante entre Amalia y Don Juan, acaba el acto y la comedia con el choque entre éste y el padre de Amalia, choque suavizado por la presencia y la intervención de ella hasta, tras la declaración rendida de Don Juan, inclinar la balanza a favor de éste, confesándole también su amor y dejando, así, derrotado al padre, que, lleno de ira, abandona la escena « de estampía ».

Con la enhorabuena de Cardona, que llega entonces, las frases arrebatadas de Don Juan y el ulterior freno que impone Amalia, « separándose de él con dulzura » cae el telón.

1.2. La riqueza idiomática y el control de grandes resortes lingüísticos en unos niveles del *habla* que superan el compromiso del argot y del dialecto han sido siempre reconocidos, incluso por la crítica más contraria y negativa, como una constante en el teatro quinteriano. De ello suelen ser testimonio incluso las descripciones-presentaciones de los decorados y las acotaciones sobre las *dramatis personae* y la acción escénica en general. En efecto no se ve porqué la escritura lúdica a que los Alvarez Quintero se entregaron con verdadera fruición a lo largo de una producción teatral extensísima, debería limitarse al texto teatral escrito propiamente dicho²⁰, sin contagiar el resto del texto A, es decir

²⁰ Entiendo por texto escrito propiamente dicho el que pasa del texto A al texto B como tal, es decir como *parole*. El texto de las

las descripciones de decorados y las acotaciones. Y si en la mayoría de los autores de teatro esos párrafos suelen ser meramente denotativos²¹, en los Quintero se cargan de sentido y de connotaciones y muy a menudo funcionan como « assaggio », como prólogo o marco indicador de la comicidad de la pieza²².

DJBP no es una excepción en esto. En el primer acto la descripción del espacio escénico (que seguirá siendo el mismo en los actos segundo y tercero) es una declaración de intenciones que condiciona y estructura la acción y los personajes. Esto se confirma desde que se alza el telón con frases no solo descriptivas, sino apreciativas del espacio y del tiempo en que la acción se sitúa: « Muebles... como elegidos por quien tiene la vista bien acostumbrada », « Primorosos cuadros ». O bien en la última: « Coincide, pues, el principio de la comedia con la caída de la hoja »²³. A continuación

descripciones de decorados pasa al texto B traducido en imágenes; de igual forma el texto de las acotaciones se convierte en código no lingüístico al pasar al conjunto operativo: actitudes, gestualidad, movimientos etc.

²¹ Jacinto Benavente y Santiago Rusiñol, por citar sólo dos ejemplos, no dedican excesiva atención a las presentaciones y a las acotaciones. Muy distinto es el caso, como ya ha sido estudiado, de Ramón del Valle Inclán.

²² La explicación quizás sea precisamente esa actitud de « juego » con que ellos fueron creando su obra; a pesar del férreo método de trabajo con que escribían, tal actitud se puede rastrear en declaraciones autobiográficas. Ver, por ejemplo, la entrevista que concedieron al « Caballero Audaz », donde ellos dicen: « Nosotros disfrutamos mucho escribiendo... nuestras obras, nuestros personajes, componen un mundo que nosotros movemos a nuestro antojo... ¿Que este señor que al principio de la obra lo creíamos útil ahora nos estorba? ¡Pues duro con él!..., le propinamos una pulmonía... ¿Que esta mujer es muy simpática? Pues nada, ahora hacemos su suerte casándola... ». Cfr. Manuel Carretero Novillo (El Caballero Audaz), *Galería. Más de cien vidas extraordinarias contadas por sus protagonistas*, E.C.A., Madrid 1943.

²³ Sobre las funciones que el decorado tiene en algunas de las primeras obras de éxito de los Alvarez Quintero, cfr. Encarnación Sánchez García, *Decorados en el teatro quinteriano*, en « Actas del Congreso Internacional Semiótica del Teatro: Texto de la representación », Roma 25-27 de noviembre de 1983, en prensa.

la frase que señala el tiempo (« Es por la mañana, en otoño »), se carga de sentido simbólico y premonitorio sobre la condición (donjuanesca), dado que para cualquier español de la época aficionado al teatro el otoño es el tiempo privilegiado o exclusivo de la representación de Don Juan, y también sobre el momento vital (otoño como decadencia) identificable en DJBP.

El carácter festivo de una buena parte de los personajes no protagonistas, encomendado naturalmente a los parlamentos de los mismos, es anunciado ya en las acotaciones: « Julia, doncellita que presume de manos, de pies, de ojos y de dientes, hace pasar por la puerta de la derecha a Elisa, que de nada presume, pero que pudiera presumir de mucho »; « Hormiguero, secretario particular de Don Juan, hombre afable, cortés, solícito, curioso, incansable averiguador de lo humano y de lo divino. Su prematura calva (pues apenas pasa de los cuarenta) obedece, sin duda alguna, a ese constante afán »²⁴.

Sin embargo, si bien en las acotaciones y en la presentación del decorado están ya *in nuce* los dos hilos conductores de la obra: la comedia jocosa como forma del contenido y el donjuanismo como tematicidad o sustancia del contenido, sólo en cuanto empieza la acción Hormiguero hace la primera citación explícita del mito de Don Juan: « No, no exageremos demasiado: la marquesa de Santamor nació el 28 de febrero de 1844. El mismo día en que se estrenó *Don Juan Tenorio* »²⁵. Con esta citación impecable, que además sirve para ilustrar la idiosincrasia del secretario Hormiguero, se realiza la introducción precisa del modelo, señalando, con refinado hipermanierismo, cuál de las versiones se elige por hipotexto: Es Zorrilla y no Tirso, es el romántico y no el barroco.

²⁴ La edición de DJBP utilizada es la siguiente: Serafín y Joaquín Alvarez Quintero, *Obras Completas*, edición definitiva confrontada con los textos originales, Tomo III, Espasa Calpe, Madrid, 1954, aprobada por Joaquín Alvarez Quintero en 1942 y presentada por el mismo con unas palabras preliminares. Las acotaciones transcritas más arriba se encuentran en las páginas 3945 y 3946 respectivamente.

²⁵ *Ivi*, p. 3946.

En la cuarta escena de este primer acto, siempre de la boca de Hormiguero que, con su prurito de la información y de la precisión, actúa como un *humor* demiurgo, abriendo realidades extraescénicas, escuchamos la presentación del personaje que viene a ser un desdoblamiento de Don Juan, el padre de Amalia: « Valentín Graziela, amigote un tiempo de Don Juan, mala cabeza, aventurero... Uno de esos hombres que por la noche se arruinan y son millonarios al día siguiente. Bueno, pues a raíz de un batacazo de los suyos, viudo ya, levantó el vuelo y se fue a Buenos Aires »²⁶.

Bastan estos pocos datos del secretario para que sea evidente que el 'padre' carece ahora de los atributos de nobleza y honor de que había gozado en la tradición dramática del ciclo. Aunque éstos por el momento son suficientes. Más adelante, cuando Don Juan haya acaparado, con su presencia y con su acción, todos los signos de la « hombría de bien », el padre se verá despojado completamente de ellos. En este sentido se explica que el abandono de la doncella (acontecimiento extraescénico, anterior al tiempo de la acción, que Amalia cuenta sólo en el tercer acto) no sea acción donjuanesca, sino melodramático gesto de un mal padre. En este intercambio de papeles Don Juan se yergue ahora, en el tercer acto, paradójicamente en defensor de la doncellez de la muchacha, al evitar que el padre « la rapte » llevándosela a América para casarla contra su voluntad.

Pero hay que advertir que esto pertenece a un momento de la representación en que la figura de Graziela ha aumentado su distancia de Don Juan de la Vega, convirtiéndose de desdoblamiento de la figura del seductor en contrafigura del héroe. En realidad ahora, en este primer acto, la importancia de las palabras de Hormiguero deriva del hecho de presentar al padre como clásico padre de comedia, un usurpador con función de obstáculo²⁷. Sólo en el tercer acto el padre es

²⁶ *Ivi*, p. 3948.

²⁷ Para todo lo referente a la estructura de la comedia en el teatro he utilizado el estudio ya clásico de Northrop Frye *Anatomy of Criticism. Four Essays*, Princeton University Press, 1957.

visto, a la vez que como contrafigura, como el *senex iratus* de la comedia nueva.

Sin embargo, no satisfecha con todo lo anterior su obsesión omnisapiente de secretario, Hormiguero cierra su torrente informativo con una serie de noticias sobre el carácter y el ser de este nuevo Don Juan que es Don Juan de la Vega, el cual, recibiendo a Amalia en su casa, hace triunfar una vez más « en su corazón el sentimiento que siempre lo vence, el de la piedad... »²⁸. En suma, Hormiguero es el encargado (pues no en vano es secretario) de exponer los puntos fuertes alrededor de los cuales los Alvarez Quintero estructuran su comedia:

- El hipotexto: *Don Juan Tenorio*
- La distancia que el hipertexto DJBP establece con aquél.
- La fórmula de la comedia clásica como forma del contenido.

Inmediatamente Elisa resume todo ello en este parlamento: « Ciertamente, único. Con ser tan bueno, aún es más delicado que bueno ¿Verdad? Ha decho el milagro de ser Don Juan... y buena persona »²⁹.

Como es obvio no todos los personajes están en condiciones de integrar los dos términos de la fracción como lo están Hormiguero y Elisa, aunque ésta tenga que recurrir al *milagro* para explicarlo. Los que no lo están ponen en acción un juego de equívocos que remiten unas veces al hipotexto Don Juan, otras al rol, al papel del héroe de comedias. Si el código de comportamiento erigido en modelo es el primero, tenemos el caso de Doña Nona, que ve a Don Juan como conquistador, burlador y crápula, y que se resiste a aceptar la invitación de Don Juan para que resida en su casa mientras dure la estancia de Amalia en ella; Doña Nona « decía que no quería condenarse... Porque ima-

²⁸ I acto, escena cuarta, p. 3949.

²⁹ *Ibidem*.

ginaba esta casa como un infierno suelto... ¡Un entrar y salir a todas horas de pajaritas y tunantas! »³⁰.

Mientras hacia otra caracterización se mueve don Juan de la Vega al adoptar la representación del 'doble' positivo propio de la comedia burguesa; es éste naturalmente el rol que más se afirma con el proceder de la acción.

Hasta aquí en el Texto B Don Juan no pasa de ser tema dialógico en una escena cuya especificidad reside casi exclusivamente en el uso deíctico-performativo que los presentes hacen del tema eje.

La escena quinta va a romper este estado de cosas al introducir, como un nuevo desdoblamiento del mito, al Capitán, personaje fugaz e innecesario para la economía de la obra pero con una función muy definida: la de adelantarse a la entrada de Don Juan subrayando, con su donjuanía paródica, el contraste con el héroe que está a punto de aparecer. Su carácter fanfarrón (los autores nos dicen de él que «miente más que habla») recuerda al *miles gloriosus* de la comedia clásica y su nombre Capitán es una nueva citación del hipotexto: El Capitán Centellas del *Tenorio* es su correlativo. Además el momento de la entrada del Capitán en escena preguntando por el héroe en tono totalmente desenfadado («No está en casa ese sinvergüenza?») es una reproposición a nivel bajo de la escena IX del primer acto del drama de Zorrilla³¹.

Por otra parte, esta escena quinta es la primera del texto A que, al pasar al conjunto operativo, actúa, en un plano estrictamente deíctico-performativo, la ambigüedad y el *vaivén* de un código a otro que, en el plano dialógico, las

³⁰ I acto, escena cuarta, p. 3950. Notar, sin embargo, que para Doña Nona la casa-infierno de Don Juan significa exclusivamente algo así como una casa de citas, confundiendo a Don Juan con un vulgar y corriente mujeriego. A esto Elisa rebate en el mismo plano, no negando tal opinión sino alabando la capacidad de disimulo, de enmascaramiento, con que Don Juan cubre una realidad si no idéntica, parecida, y de la cual forma parte también ella misma: «El respeto social lo guarda como pocos afortunados» (*Ibidem*).

³¹ José Zorrilla, *Don Juan Tenorio*, edición de Aniano Peña, Cátedra, Madrid 1984, pag. 91.

primeras escenas han presentado. O lo que es igual: Don Juan de la Vega, cuya función ha sido hasta ahora pre-dramática, empieza a intervenir ya como sujeto dramático utilizando el *travestimento* paródico que le brinda la figura del Capitán. Tanto es así que en la siguiente escena (la sexta) va a aparecer, por fin, Don Juan; las notas de la acotación que lo caracterizan son las típicas: «Buen mozo, porte fino y señoril», a excepción de la edad: «Aunque contemporáneo de Hormiguero, está muy lejos de calvear como él; pero, en cambio, en sus cabellos y en su largo bigote apuntan indiscretas canas»³².

El sistema de sobreposiciones y alternancias continuas empleado por los Alvarez Quintero elige ahora, tras la presentación del protagonista como un Don Juan auténtico que va acercándose a una madurez peligrosa, su otra identidad: él es el héroe de la comedia clásica adornado de todas las virtudes que la serie histórica en que nace la obra erige en *Weltanschauung*. La adhesión al trabajo, como virtud-clave de la sociedad burguesa que ve nacer a este Don Juan, es el primer connotado de su acción escénica: Enseguida Don Juan se va a sentar a despachar con su secretario el trabajo del bufete. Pero inmediatamente, a esta tranquilizante y poco heroica virtud, que conduce al personaje demasiado lejos del modelo hipotextual, se le aplica un correctivo que hace insurgir el tema donjuanesco del esquema cómico en que nos había instalado la acción de Hormiguero y Don Juan; se trata de una especie de españolismo acomodaticio que permite a éste ejercitar su profesión sin perder por ello la libertad, sema indispensable en la configuración semántica del seductor. El lo expone así: «Yo no necesito de mi carrera ni soy abogado si no es de causas nobles o que a mí me lo parezcan, al menos; de causas cuya defensa me deje alguna satisfacción delicada, algún íntimo halago, algún perfume...»³³.

En la misma escena Don Juan acepta como propios los nuevos connotados del donjuanismo, que ya conocíamos por

³² Acto I, escena sexta, p. 3952.

³³ Acto I, escena sexta, p. 3953.

boca de otros. El llama su *sino*³⁴ a esta prolongación de los efectos de la relación amorosa y la define como « delectación muy sabrosa », en contraste con la « melancolía de la desaparición total, absoluta »³⁵, lo que añade a su figura una especie de refinamiento anímico muy en consonancia con su rol de héroe cómico³⁶.

La larga identificación de Don Juan con su papel de protagonista bueno lo conduce ahora, en esta dialéctica de extremos integrados, a la reivindicación de su papel de seductor con la narración de una vieja aventura amorosa. Se trata del episodio con la griega Helia³⁷, que no alcanza aquí

³⁴ « Don Juan compasivo... Don Juan, esclavo de sus esclavas... ¡No he sabido acabar definitivamente con ninguna!... Lo menos que me queda es un lazo así, que de lo demás no se hable. Me comen, me comen... » (Acto I, escena sexta, p. 3954).

³⁵ Acto I, escena sexta, p. 3955.

³⁶ Por otra parte, la no-acción de Don Juan de la Vega, el estar siempre en su despacho o en el salón de su casa, se compensa con la fuerza de los recuerdos, incitados, a su vez, por la acción continua de sus amantes que le hacen visitas, le escriben cartas, le piden favores etc. Esta actitud pasiva de Don Juan tiene otra faceta en lo que parece ser una cierta debilidad de carácter de que hace gala Don Juan en la escena primera del acto II, debilidad que aflora no a causa de alguna de sus ex-amantes sino con una aspirante a tal: La intromisión de Ricarda en su casa como dama de compañía de Amalia y las continuas puyas que dirige a Don Juan sobre el amor no correspondido que le profesa, le hacen exclamar: « ¡Esto no le pasa a nadie más que a mí! ¿Qué consideración me obligaba a meter en mi casa a esta cursi de todos los diablos? (P. 3968).

³⁷ Acto I, escena sexta, p. 3956: « Helia. Interesantísima criatura. Toda luz y espíritu... como si no fuera de carne humana... Yo la venía mirando con un amor que ella comprendía... Nuestras celdas estaban cercanas. Aceché un momento en que el marido la dejó sola, y entré como un relámpago en la suya. Tembló al verme; se estremeció como una luz... cayó en mis brazos... ».

Por otra parte esta escena parece ser una certificación que los Alvarez Quintero hacen de la desaparición del seductor, puesto que Don Juan de la Vega ya no lo es, aunque lo haya sido y de ese pasado se alimente, justo al contrario de su antecesor barroco, cuyo *ser* y *estar* en el presente excluye de forma absoluta cualquier fuga hacia atrás o hacia adelante. Sobre ese vivir en el presente del Don Juan barroco y sobre la sustitución de la temporalidad del presente por una temporalidad que tiende hacia el futuro en el Don

el nivel de la performatividad (la aventura viene contada, no vivida escénicamente), pero que sirve como resumen y puesta a punto de la cuestión, para cuando, en el segundo acto, con la inesperada aparición de Helia en casa de Don Juan, se pase a dicho nivel.

La escena décima del primer acto es, por fin, la del encuentro entre Don Juan y Amalia³⁸. La identificación del de la Vega con el papel del seductor del mito es aquí total³⁹. La seducción se produce por el método del « enhechizo de amor », como diría Pérez de Ayala⁴⁰. A las primeras palabras de Don Juan, Amalia, como Doña Inés, se desmaya y en este caso es Ricarda la encargada de testimoniar el enamoramiento fulminante como cumplimiento del rito, con una sola frase, eficacísima: « ¡La flechó! »⁴¹.

1.3. El tópico de la seducción repentina se realiza también con Amalia, aunque sea con cierta discreción. La doncella sin embargo al encontrarse por primera vez con el seductor no puede escapar de revelar su constitucional *debilidad* de mujer. Pero si la heroína no escapa a la norma general del sexo femenino al embiste de don Juan de la Vega, prontamente se recupera. En efecto a partir de entonces y superando aquel primitivo momento de vacilación

Juan romántico, cfr. Jean Rousset, *Don Juan ou les métamorphoses d'une structure*, en « Obliques », cit., pp. 27-33.

³⁸ Acto I, escena décima, p. 3965: « Salen por la puerta de la derecha Antoñito, Amalia, doña Nona, Julia y Aristides, y por la del foro, a la vez, don Juan, Dulcenombre, Ricarda y Hormiguero. Antoñito, Aristides y Julia traen los bultos de mano de la recién llegada, la cual, en efecto, es muy bella e interesante. Viste de luto. En la mano trae un ramo de flores. La misma sorpresa que a Cardona produce su presencia a cuantos hasta ahora no la han visto, incluso al mundano don Juan ».

La distancia del hipotexto romántico es aquí evidente: La escena está llena de gente, a diferencia del encuentro entre el Tenorio y Doña Inés que cuenta solo con un testigo: Brígida, la tercera.

³⁹ Los elementos constitutivos del personaje son, según Micheline Sauvage, tres: « Le seducteur, le rebelle, le prince du temps » (Micheline Sauvage, *Le cas Don Juan*, en « Obliques », cit., pp. 21-24).

⁴⁰ Ramón Pérez de Ayala, *Las Máscaras*, cit., p. 381.

⁴¹ Acto I, Escena décima, p. 3966.

se convierte ella misma en el elemento activo que pone en acción el engranaje de la conquista. Así, en la acotación que la introduce en escena en el segundo acto se la describe como « coqueta, zalamera, mimosa y consciente del turbador influjo de sus encantos, los cuales pone en juego con habilidad y complacencia »⁴².

El papel activo de Amalia se explica también por su rol de heroína técnica de la estructura cómica de la obra. A partir del segundo acto ella es el motor que va llevando la *actio* hacia la *cognitio* y todas las estrategias que organiza para conquistar a Don Juan están en función del desenlace obligado en la comedia: « La cristalización de una nueva sociedad en torno al héroe »⁴³; en nuestro caso la eclosión de una nueva realidad amorosa a la que Don Juan acaba adhiriéndose.

En este sentido la acción del de la Vega está presidida, a lo largo de los dos primeros actos, por una ambivalencia, pues si su caracterización es, por un lado, la del héroe cómico (personaje central del grupo *ieron*), el código moral de la donjuanía que él profesa lo convierte en un personaje con función de obstáculo; la combinación de ambas funciones es la responsable de su pasividad pues en ella se trinchera su donjuanía, ante los ataques procedentes del grupo femenino.

Amalia es, en cambio, un personaje cuya función dramática, aparte del flechazo inicial que la ha rendido, es única y lineal⁴⁴. Su cometido consiste en ir conduciendo a don Juan de la constelación en la que él está instalado a la suya propia. A lo largo de los actos segundo y tercero su potencia seductora va a ser utilizada por ella para ir con-

⁴² Acto II, escena tercera, p. 3969.

⁴³ Traduzco de N. Frye, cit., p. 217.

⁴⁴ He aquí cómo presentaba el crítico José Alsina, en una crítica muy dura al día siguiente del estreno, a Amalia, único interés de la obra según él: « Amalia ha sido presentada muy bien... Más Amalia no encuentra otro carácter frente al suyo. Y pasa por la comedia en completa soledad artística ». (José Alsina, *Don Juan, buena persona*, en « El Sol », Madrid, 31 de octubre de 1918, p. 6).

quistando a Don Juan lentamente, esgrimiendo la palabra, en largos coloquios, como arma importantísima.

La actitud activa de Amalia se ejercita no solo con Don Juan, sino, subterránea y solapadamente con otros personajes, cuyos comentarios sobre Don Juan ella utiliza para ir informándose sobre él y sobre su historia; el coloquio a solas con Doña Nona en la escena séptima del segundo acto es ilustrativo de esa actitud. Tanto que al final del mismo, el auto-control de Amalia raya ya abiertamente en la hipocresía⁴⁵.

Los colaboradores y amigos que rodean a Don Juan condviden con él, como ya se vió más arriba en el caso del Capitán, la visión del mundo que el hipotexto propone y la realizan cada uno a su manera, si bien todos utilizan la forma paródica como transposición. Ellos ocupan todos los espacios libres que Don Juan, en su rol ambivalente, ha ido dejando y materializan los elementos del modelo hipotextual que Don Juan no ha tenido más remedio que desechar.

En este sentido el mujeriego Cardona, amigo íntimo de Don Juan, viene a ser la contrafigura de Don Luis Mejía, imitador del seductor, sin alcanzarle nunca ni en número ni en calidad⁴⁶. A la vez, Cardona va a invadir un terreno que ahora queda libre y que en el hipotexto era exclusivo de Don Juan. Me refiero a una de las invariantes del mito, concretamente al tema de la muerte, que hasta el romanticismo, era ingrediente estructural en el desenlace del drama y que aquí reduce su valor a un episodio adyacente y anecdótico⁴⁷. Paradójicamente la muerte ahora es un coadyuvante, un medio a través del cual se alcanza el amor.

⁴⁵ Acto II, escena séptima, pp. 3972-73.

⁴⁶ Cfr. el coloquio de la escena novena del acto II, pags. 3976-77.

⁴⁷ Acto II, escena novena, pp. 3977-78:

Cardona: Como mi mujer se ha convertido de mujer en
parche poroso, resulta que no tengo más ocasiones para
mis trapicheos galantes que los entierros de los amigos.
Don Juan: ¡Qué barbaridad!
Hormiguero: ¡Pero hombre!
Don Juan: Eso no se puede oír en paciencia.
Hormiguero: ¡Eso es macabro!

Así y todo Don Juan de la Vega rechaza la aparición de la muerte operando un distanciamiento que no impide, al contrario, subraya, el reconocimiento del tema del más allá como ingrediente indispensable del donjuanismo: « Bueno ¡Don Juan Tenorio no tiene entre las tuyas una página tan cínica como ésta! ¡El verdadero Don Juan Tenorio! »⁴⁸. Pero el *Don Juan Tenorio* no es el único texto invocado aquí. A continuación Hormiguero, a mayor abundamiento, recuerda a Byron, a Tirso y a Molière⁴⁹, vehiculando así con su acostumbrada y abrumadora erudición la materia hipotextual por cauces cómicos.

Sin embargo, la lluvia de citas no acaba con las anteriores. Los Alvarez Quintero ponen ahora el nombre de Tirso por primera vez en labios de Don Juan de la Vega, a propósito del rechazo que éste hace de otro ingrediente del mito, su *ser* burlador. Magistralmente en esta ocasión los autores van a echar mano del burlador por antonomasia, precisamente el Don Juan de Tirso⁵⁰.

Por otra parte es natural que Don Juan de la Vega, envuelto ya en las redes que le va tendiendo Amalia, arranque de sí los elementos constitutivos del personaje que no pueden ser absorbidos en su nuevo papel de héroe de la comedia, cuya imagen debe ser tranquilizante y positiva. Su caballerosidad moderna, burguesa, de buenos modales, saca partido para reafirmarse incluso del hecho que *providencialmente* son « ellas » que lo dejan por las razones que él enumera: « Yo he tenido siempre gran fortuna al acometer, y una providencia para libertarme... Siempre han sido ellas las que me han abierto la jaula. O una ausencia, o un temor a la sorpresa o al escándalo... algo, en fin, que ha hecho la separación amistosa »⁵¹. Su obsesión por impo-

⁴⁸ Acto II, escena novena, p. 3978.

⁴⁹ Acto II, escena novena, p. 3978.

⁵⁰ ... ¡Yo, burlador!... ¡Vamos!, Antoñito, ¿Qué crees tú que me sucede a mí si por mi causa gime una pescadora como la del Don Juan de Tirso, y oigo sus lamentos lejanos? (Acto segundo, escena décimo segunda, p. 3982).

⁵¹ *Ibidem*.

ner esta imagen tranquilizadora de sí mismo le lleva a veces a caer en un moralismo sin pudor: « Quizás esto se deba a que yo, que a tantas he querido, he rechazado instintivamente para mi amor a las perversas, a las enredadoras, a las falsas, a las felinas... »⁵².

Todo esto podría hacer pensar que de la ambivalencia estructural de Don Juan de la Vega poco o nada queda a estas alturas. Y sin embargo en la escena decimotercera del acto segundo aparece Helia que, tal vez a causa de su extranjerismo, acaba por identificar y confundir los dos mitos y los dos personajes clave de la España moderna; Don Juan y Don Quijote, lo que la lleva a definir aquella empresa de él en el Monasterio de Piedra como *su hidalguía*; y añade que « Don Quijote no amó a cuantas damas quiso libertar ». Tanto basta para que Don Juan, hace un momento tan preocupado por alejarse de sus antecedentes literarios, reivindique ahora su pertenencia al grupo donjuanesco, oponiéndose a la asimilación a Don Quijote que Helia ha operado: « Yo, sí. Amor de un instante, si usted quiere, pero amor »⁵³.

Amalia sale de nuevo a escena para rescatar a Don Juan de esta nueva recaída en el hipotexto, lanzando un ataque que será el definitivo. Amalia utiliza técnicas de conquista menos trasnochadas y ampulosas que las de Helia; en lugar de los parlamentos largos de la griega usa frases cortas, de doble sentido, dosificando el atrevimiento y la picardía de algunas con la sorna y la ironía de otras⁵⁴, hasta que consigue llevar la situación a su clímax: Don Juan la atrae a sí « con arrebató amoroso » y ella se separa « de él brusca-mente, indignada y altiva »⁵⁵. La destrucción del mito donjuanesco que ella ha ido procurando hasta aquí culmina con la petición de perdón por parte de Don Juan, el cual llega a justificarse de su gesto por el « influjo que (ella) ejerce sobre los hombres »⁵⁶.

⁵² *Ibidem*.

⁵³ Acto II, escena decimotercera, p. 3984.

⁵⁴ Cfr. todo el diálogo: Acto II, escena decimocuarta, pp. 3986-89.

⁵⁵ Acto II, escena 14, p. 3989.

⁵⁶ *Ibidem*.

A pesar de todo esto, Don Juan intenta aún en la última escena de este segundo acto una recuperación del rol perdido con otra citación: « ¡Buen lance, viven los cielos! », como nuevo extremo de su donjuanía oscilante⁵⁷.

El amontonamiento y la repetición de estos mismos conceptos y su proliferación en boca de otros personajes, es la característica del tercer acto.

La novedad principal, en cambio, la constituye la entrada en escena del padre de Amalia, recuperando el personaje del Comendador: y Comendador lo llama, entre irónico y festivo, Cardona⁵⁸.

En esta línea tiene un valor paradigmático la escena sexta del tercer acto, en donde Hormiguero, actuando una vez más como depositario de las claves del texto, anuncia la inversión de papeles entre el padre y Don Juan: mientras que el padre atenta al honor de Amalia, Don Juan viene a asumirse como el defensor (*advocatus*) del mismo⁵⁹.

2. Quizás lo anterior pueda bastar para definir como dialéctica la relación que los Alvarez Quintero logran establecer a lo largo de la comedia entre los dos términos de la oposición que se nos presentaba al principio como irreductible: Don Juan vs. buena persona.

La fórmula que permite la reducción de esos opuestos irreconciliables a una unidad armoniosa, en el Don Juan de la última escena, consiste en utilizar una doble articulación, a saber la sobreposición y fusión de la estructura de la comedia clásica a, y con, una materia dramática de signo tan distinto como es la materia que informa el mito de Don Juan.

En este sentido se puede hablar de transvaloración⁶⁰. La pérdida de valor a que se ve sometido el universo que el

⁵⁷ Acto II, escena decimocuarta, p. 3990.

⁵⁸ Acto III, escena decimotercera, p. 4013.

⁵⁹ Acto III, escena sexta, pp. 40001-02.

⁶⁰ Para los conceptos de transvaloración, devalorización, revalorización, cfr. Gérard Genette, *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Seuil, Paris 1982.

seductor materializaba, se reequilibra al final de la representación, cuando la protagonista reconoce que el seductor es el único en grado de aportar el ingrediente *amor* al universo materializado por ella.

El trasvase así realizado no es, pues, una simple desvalorización en sentido paródico ni se limita a cambiar de signo los valores no asimilables del hipotexto de que se había partido; Don Juan es admitido a formar parte de la nueva sociedad que la comedia alumbra al final, como parte estructural.

La *necesidad* de su rol en el nuevo universo justifica todo su pasado y es una garantía de persistencia.

Encarnación Sánchez García

PER UNA RILETTURA DI *THALLUSA*

« Lux ignota viget, vivi quae corporis ossa
detegit et rerum vel per opaca meat.
Ignota temptant animos quoque luce poetae;
nil ipsa vatem morte latere potest ».

IUGURTHA

(ad Mariam sororem)

1. « Votre poème *Thallusa* a remporté la médaille d'or ». Questo il testo del telegramma con il quale la Reale Accademia olandese comunicava, l'11 Marzo 1912, a Giovanni Pascoli che il suo poemetto aveva vinto la gara internazionale di poesia latina di Amsterdam. I tre giudici, Giovanni van Leeuwen junior, Ermanno Tommaso Karsten e Giovanni Giacomo Hartman, su trentadue poemetti in gara, ritennero che solo due, *Solatiolum* e *Thallusa* fossero degni della medaglia d'oro; ma, dopo qualche incertezza, non esitarono a preferire il poemetto pascoliano, scrivendo testualmente: « ...Denique *Solatiolum*, carmen suavissimum, tersissimum, lepidissimum, cui haud dubie obtigisset praemium, nisi cum eo in certamen descendisset *THALLUSA* summi cantoris opus eximium, quo vix cogitari quidquam possit praestantius. Hoc quin aureo esset ornandum praemio non dubitavimus; atque aperta scidula prodiit nomen illud nobis notissimum atque ubique terrarum clarissimum *Ioannis Pascoli Bononiensis* »¹.

Traspare ancora, dall'epilogo della relazione, quale motivo di conforto sia stato per i giudici, dopo una certa esitazione

¹ Cfr. G. Pascoli, *Carmina*, a cura di M. Valgimigli, Milano 1970⁵, p. XXXVII.

nella scelta, leggere, una volta aperta la *scidula*², il nome di Giovanni Pascoli, un artista giustamente definito notissimo e di risonanza internazionale, se si pensa che il poeta italiano, nel ventennio che va dal 1892 al 1912, aveva ben 13 volte vinto la medaglia d'oro e altrettante volte ottenuto la *magna laus* e il diritto di pubblicazione.

La notizia della vittoria di *Thallusa*, comunicata al poeta degente ed ormai prossimo alla fine, dalla sorella Maria, fu per il Pascoli l'ultimo palpito di gioia ed insieme viatico al trapasso, ch  a distanza di pochi giorni, il 6 Aprile, si spegneva a Bologna³. Questo poemetto, ultimo composto insieme con *l'Hymnus in Romam* e *l'Hymnus in Taurinos*,   molto importante e significativo non tanto per motivi cronologici, quanto soprattutto per l'alto valore umano e poetico: con *Thallusa* il Pascoli, quando ormai poteva sembrare che la sua vena poetica, per lo meno sul versante italiano, si fosse inaridita, volle darci, ancora una volta, una testimonianza della sua arte personalissima, nuova, inconfondibile, in una parola, il documento pi  eloquente di una sensibilissima, partecipata umanit , tradotta in un linguaggio artistico ricco di toni e di sfumature, fresco e pulsante di vita. Il tema era quanto mai a lui connaturale, trattandosi di un motivo sentito sempre in maniera avvincente e divenuto pi  acuto negli ultimi tempi della vita, quando lo spirito di un certo Cristianesimo, quello esattamente delle origini⁴, lo port  ad

² Il motto di riconoscimento premesso al dattiloscritto di *Thallusa* — composto nelle vacanze estive del 1911 e di cui il Pascoli non ebbe il tempo di correggere le bozze, dovendo pervenire le composizioni ad Amsterdam entro la fine dell'anno — fu l'emistichio virgiliano: « incipe parve puer ». Oltre a G. Pascoli, *Carmina* cit. Introduz., si vedano, in proposito: G. Pascoli, *I poemetti latini di soggetto virgiliano e oraziano* tradotti da A. Gandiglio, Bologna 1931² e G. Pascoli, *Poemi cristiani* a cura di A. Traina, Milano 1984, p. 162.

³ Per tutte queste notizie: M. Pascoli, *Lungo la vita di G. Pascoli*, a cura di A. Vicinelli, Milano 1961.

⁴ Del Cristianesimo pascoliano si discuter  altrove. Comunque, anticipando le conclusioni, ci pare di poter dire che lo spirito animatore del messaggio cristiano,   per il Pascoli, in un passo, oltremodo significativo, che il poeta mette in bocca a *Pomponia Graecina* (v. 103 sg.): « Nam fratrum quasi convictum coetumque sororum ipso patre Deo nostrorum genus esse putamus ».

approfondire motivi umani e sociali di natura ideologica, prima ancora che letteraria⁵.

2. Chi legga *Thallusa* difficilmente pu  dimenticare la figura di questa schiava cos  straziata nei suoi affetti materni e cos  ricca insieme di palpitante umanit : pur consapevole della sua condizione di schiava, ella   intimamente ribelle ad una legge e ad un destino tanto ingiusti! Avvincente, di questo riuscitissimo personaggio pascoliano,   il modo, direi la scansione, con cui il poeta riesce a farle rivivere la sua infelice vicenda:   una *serva*, moglie solo di nome (« tantum mihi nomine coniunx », v. 128) e appena madre (« vix mater », v. 172) a cui sono stati strappati, secondo quanto permettevano le leggi di Roma pagana, il marito-schiavo⁶ ed il figlio appena nato, non essendo concesso agli schiavi alcun diritto, nemmeno quella della vita. Non erano che cose, di cui i padroni, in quanto persone libere, potevano disporre a loro ta-

⁵ Giova ricordare che per il Pascoli il fenomeno della schiavit  fu sentito come fatto traumatico, come « miseria e vergogna » (cfr. G. Pascoli, *Prose*, con introd. di A. Vicinelli, Milano 1946, I, p. 29), come il limite pi  forte della civilt  classica. Un tema che ricorre spesso inquadrato nel contesto dell'infanzia e della prole e che riecheggia un motivo costante della poesia pascoliana. Puntualizza, in proposito, il Goffis che i *Poemata Christiana* « pi  che celebrazione del Cristianesimo, sono da ricollegarsi a tutta la precedente produzione, trasfigurando il senso di angoscia esistenziale, l'orrore della morte, la curiosit  ai trapassi da inconscio a conscio, in un approfondimento di motivi umani e religiosi, scaturenti dall'insicurezza infantile, rimasta quasi intatta nel Pascoli adulto, e dall'ansia di sopravvivenza fisiologica, che svolge il tema dei figli perduti, dopo aver gi  toccato pi  volte quello dei figli non nati » (cfr. C. F. Goffis, *Pascoli antico e nuovo*, Brescia 1969, p. 284). Per il cristianesimo, poi, di certi personaggi pascoliani, si vedano le acute osservazioni del Traina, in *Poemi cristiani* cit., p. 37.

⁶ Com'  noto, non esisteva la possibilit  di contrarre, fra schiavi, un matrimonio legittimo. Il « ius connubii » era solo riconosciuto alle persone libere, mentre agli schiavi era concesso il « contubernium » (da 'taberna' = luogo di abitazione), cio  la possibilit  di coabitazione. Di qui il termine di « conserva » e di « contubernalis » per designare chi, pur nel « coniugium », non poteva rivendicare « legitimae nuptiae », con tutte le conseguenze del caso.

lento, vendendoli o ammazzandoli, secondo i propri interessi o capricci. Il dramma di questa schiava, come avremo modo di vedere nel corso della nostra analisi, non è soltanto quello di sentirsi mortificata, in quanto donna 'fiorente' al cospetto di altra donna (la padrona) che può allattare a sazietà (« est bene plenus pupus lacte meus mihi » vv. 114-115) il suo bambino, mentre lei inutilmente aveva avuto le mammelle gonfie di latte (« cui frustra lacte tumentes / abreptum puerum non invenere papillae » vv. 123-124). Non è soltanto in questo aspetto da ricercare il motivo di una frustrazione, non è esclusivamente in siffatto particolare da individuare il motivo di fondo del suo carattere e dei suoi contrastanti stati d'animo. Sarebbe davvero riduttivo pensare che un poeta, come Pascoli, abbia voluto sottolineare unicamente — come pur si continua a ritenere, in forma implicita o esplicita, sulla base di un referente etimologico poco funzionale ai fini di una interpretazione globale, — un dato fisico, quale elemento attorno a cui ruoti l'intero dramma, che è dramma di lacerante disperazione umana e sociale, con risvolti di natura religiosa.

Quanti continuano ad interpretare questo nome di persona, Thallusa, come la 'fiorente', la 'rigogliosa', dimostrano, in effetti, di non avere colto nella sua totalità lo spirito animatore del tutto, di non aver centrato la singolare personalità di questa 'conserva', di non avere individuato la più intima ragione del dramma, dimentichi, fra l'altro, di una precisa connotazione dell'arte pascoliana, l'allusività⁷.

⁷ Un'esegesi finalizzata all'interpretazione allegorica, con richiami a Dante, è quella del Perugi che vede in Thallusa l'« anima prigioniera nel tetro carcere dell'esistenza » (cfr. G. Pascoli, *Opere*, a cura di M. Perugi, Milano-Napoli, II, 1981, p. 1383). Si tratta di un'interpretazione stimolante e suggestiva e certamente fra le più originali avanzate fino ad oggi. Convinti infatti che l'opera del Pascoli si presta a più di un livello di lettura, noi riteniamo che non si possa prescindere, per l'intelligenza del codice pascoliano, da quella simbologia che il poeta elaborò negli studi danteschi e che, come fa intendere lo stesso Pascoli, segnarono indelebilmente il suo spirito e di conseguenza la sua arte. Potrebbe essere illuminante, a proposito delle possibili interpretazioni di un'opera artistica, quanto Umberto Eco scrive su « Il titolo e il

A nostro avviso, il significato più autentico di questo felicissimo antroponimo, ricorrente, come si sa, sia nel *Corpus Inscriptionum Latinarum* sia nelle *Inscriptiones Latinae Christianae* del Diehl⁸, è da riportare, anche per non venir meno ai principi di quel simbolismo, reclamato dalla stessa poetica pascoliana, ad altra accezione etimologica o più esattamente ad altra e più ricca pregnanza allusiva, che meglio risponda al leit-motiv del poemetto che, invano, oltre tutto, si fregherebbe dell'aggettivo di 'cristiano'! È una considerazione basilare dalla quale non è dato prescindere, se non a rischio di smarrire l'essenza più profonda e più vera dell'intera composizione: l'aspetto del fisicamente « fiorente », al quale inizialmente poté anche pensare il poeta — considerata la continua rimediazione del Pascoli, quale risulta da una ricognizione, nell'archivio di Castelvecchio, della cartella di *Thallusa*⁹ — resta oscurato e sopraffatto da altri tratti che il personaggio assume nel corso della sua ulteriore delineazione e che sono espressione di una sempre maggiore interiorizzazione, di un sempre più crescente, drammatico conflitto, sullo sfondo di un'inconsolabile solitudine, di natura psicologica e morale.

senso » nelle sue *Postille a il nome della rosa* in « Alfabeta » n. 49 (1983). A proposito poi dell'allusività, il Traina rimanda ad una sua nota di prossima pubblicazione (cfr. A. Traina, *Il Pascoli e l'arte allusiva*, in AA.VV., in *Studi Arnaldi*, Napoli — in corso di stampa —). Sarà interessante conoscere l'ottica di questo filologo che da alcuni anni esplora con acribia il mondo del Pascoli latino.

⁸ C.I.L. II 1915 e 4551; IX 1699; Diehl 3701 A.

⁹ Cfr. A. Traina, *Preistoria* di « Thallusa », in « Belfagor », XXV (1970), pp. 71-80. L'autorevole studioso, dopo di aver messo in evidenza come il poeta nel corso del lavoro, cambiando titolo (ché originariamente il poemetto pare avrebbe dovuto intitolarsi *Crepundia* = i ninoli) cambiò anche orientamento di ispirazione, nota: « Ma anche il nome della schiava subì oscillazioni ». E, dopo di aver riconosciuto che la vicenda « mutò per strada » e che l'interesse del Pascoli andò spostandosi dall'esterno all'interno ed il mimo romano si modellò sull'archetipo della « mater dolorosa », una madre che « tocca per un istante la tragica altezza di un personaggio dostojevskiano », ipotizza che il motivo della scelta del nome Thallusa « sia da ricercarsi in un simbolismo antifrastico ».

Per questo il senso più pregnante del nome *Thallusa*¹⁰ può venir fuori battendo altre strade ed esattamente quelle che raccordano, quasi in maniera ombelicale, il Pascoli a Dante Alighieri, su un piano morale ed allegorico insieme. Precisa, in proposito, opportunamente il Perugi: « Sul piano euristico, gli scritti danteschi sono un originalissimo manuale di logica simbolica che prevede tutti i tipi di equazioni e trasformazioni puntualmente impiegati nel processo di formalizzazione poetica; e, come tali, allo stato attuale delle nostre conoscenze (senza dubbio minime) del pensiero pascoliano, sono l'unico strumento atto a descrivere con sufficiente certezza dei messaggi *consapevolmente* redatti sulla base di un codice ben preciso »¹¹. È d'uopo perciò cercare di decodificare, per così dire, un tipo di linguaggio in maniera più consona al modo di sentire e di rappresentare le cose da parte del poeta: è il metodo più adatto, e certamente il meno fallace, per individuare la più autentica chiave di lettura di questo singolare poemetto cristiano. Che un approccio di tal genere possa costituire un contributo per una 'rilettura' di *Thallusa*, cercando di mettere il lettore in sintonia con l'animus pascoliano, è nostra ferma convinzione ed è quanto ci proponiamo di fare nel corso di questa esegesi.

3. Riteniamo, perciò, che per un'accezione più consona di questo fortemente emblematico antroponimo¹², bisogna allargare l'orizzonte visivo, restituendo al personaggio la sua precisa identità, i suoi reali connotati. La via maestra, come

¹⁰ Gli antroponimi, com'è noto, hanno nel Pascoli una loro precisa determinazione, essendo nomi allusivi e come tali 'parlanti'. Basti pensare, per non uscire dall'ambito del nostro poemetto, ad alcuni nomi come « Chrestus », « Tertullus » (= il terzo figlio, diminutivo da 'tertius') e soprattutto « Labrax » cioè avido, vorace, insaziabile (da λάβρος) e qui si tratta di un « danista », un usuraio, come in Plauto (*Most.*, 623). Altrove (*Rudens*) il comico latino indica, con lo stesso nome, il lenone. Va ricordato, infatti, che λάβρος designa anche la persona crudele, violenta: un altro aspetto che, nel nostro caso, non è fuor di posto sottolineare e che ci sembra non sia stato richiamato.

¹¹ Cfr. G. Pascoli, *Opere*, a cura di M. Perugi, cit., I, p. X (introd.).

¹² *Thallusa* da θάλλω = 'fiorisco', 'verdeggiò', da cui θαλλός = tallo, germoglio, ramoscello.

s'è accennato, è quella che porta a Dante, alla particolare specie di 'tallo' di cui egli discute e di cui discuterà lo stesso Pascoli, con sorprendente analogia di immagini: il tema, nella sua valenza simbologica, gli è suggestivamente presente ed oltre a segnare l'espressione artistica, suggella, a tutti i livelli, la funzionalità del referente. Va subito precisato che il *thallus*, per il poeta fiorentino, non è tanto il 'gambo' in senso generico, quanto più specificamente il 'germoglio', il « primus germinatus arboris », nell'accezione non tanto di 'fiorente' sic et simpliciter, ma in quella di 'qualcosa che non viene a frutto' che non si sviluppa, che non viene a completa maturazione; qualcosa, in sostanza, che resta 'incompiuto' in quanto prima fase di un processo che non riesce ad attingere la perfezione, che non giunge a produrre frutto e fiori. *Thallusa* è perciò da intendere come il tallo che non viene a maturazione (cristianamente parlando) e da ciò in gran parte il particolare carattere del personaggio, il comportamento desultorio: la continua oscillazione fra due poli, in una parola, il suo dramma interiore!

È nostra convinzione che dall'attenta lettura di alcune pagine dello stesso Pascoli, si possa giungere correttamente ad una tesi del genere. Infatti proprio il concetto di un virgulto che non si realizza, di un processo che resta al primo abbozzo, e che anche se dà qualche frutto è sempre un frutto non pieno e precario, è costantemente dal poeta espresso con l'immagine del 'tallo'!

Scorriamo alcune pagine oltremodo significative de *La Mirabile visione* e fermiamo la nostra attenzione su due capitoli, il XXIV e il XXV. Parlando dei 'pargoli d'animo' e dei 'pargoli d'età' il poeta sottolinea in che cosa essi differiscano e precisa: « Ora vi sono alcuni uomini che restano 'parvoli' molto tempo più che non si soglia o si debba, e anche per tutto il tempo della lor vita; che dimorano sempre, per dirla con Dante, « nel basso stato della puerizia », non toccando mai il sommo o il colmo dell'età »¹³: la distinzione, continua il poeta rifacendosi al « Convivio », sta nel vivere

¹³ Cfr. G. Pascoli, *Prose* con introd. di A. Vicinelli, cit., II (sez. II), p. 1112.

secondo senso o secondo ragione. E chi vive secondo senso è affetto da « puerizia » non d'età, ma d'animo. E al quesito che si pone sulla differenza fra i 'pargoli d'animo' e i 'pargoli d'età' così risponde: « In questi la prima voglia non mise le verdi fronde; in quelli certo le mise, poiché a lungo vissero. Ma d'una pianta, d'un tallo, d'un ramo, la vera vita non si estrinseca già soltanto con le foglie: essi vivono per dare il frutto. Ora tale ramo o tallo o pianta nei pargoli d'animo, crescendo essi nella vita, fiorì per dare il frutto e non lo diede, in ciò simile a quelli dei parvoli d'età, che però non misero nemmeno le foglie, se morirono subito; non misero le foglie che sono fatte del resto, per difensione del frutto futuro »¹⁴. Ora nei pargoli d'animo il volere 'germinò le foglie e fece il fiore' ma le intemperie (metaforicamente parlando) impedirono al fiore 'di legare bene e di dare il frutto'. E qui il Pascoli, richiamando una terzina del *Paradiso* (XXXII, 42 sgg.) conclude: « Il frutto appena formato imbozzacchi e cadde »¹⁵. Abbiamo, cioè, un fiorire senza frutto, perché viene a mancare sostanzialmente una « virtù illuminativa e fecondativa »¹⁶.

Ora, se il Cristianesimo è innanzi tutto rigenerazione interiore, capacità di donare e di perdonare, se è *charitas*, è fuor di dubbio che la nostra *Thallusa* non si muove in questo ambito, anzi è come colui che precipita nella selva oscura, perché non è stata raggiunta la rigenerazione totale del volere; essa infatti vive di una luce intermittente, si muove fra due opposte sponde, come chi non è riuscito a liberarsi dall'appetito sensitivo¹⁷. Di qui la particolare psicologia di *Thallusa*, in preda a quelle insorgenti 'intemperie' che fanno 'imbozzacchire' il tallo. Di qui quel particolare tipo di dramma che travaglia questa schiava e che è reso più acuto da quell'intracciarsi (com'è proprio degli immaturi) fra sogno e realtà: il dramma di una *Pomponia Graecina* è certamente diverso!

¹⁴ *Ibid.*

¹⁵ *Ibid.* Cfr. anche: *Purgatorio*, XXX, 109 sgg.

¹⁶ *Ibid.*

¹⁷ Cfr. *Mirabile Visione* XXXIV (Miseno): « l'appetito sensitivo, il tallo, la pianta che non ha solo da fiorire ma da allegare e fruttare ».

È un'anima solo flebilmente illuminata, come quella stanza in cui dormono i bambini (il significato simbolico è sempre dominante!) che è appena rischiarata da una flebile luce che riesce a stento a squarciare le tenebre della notte. L'immagine virgiliana « per incertam lunam », ricorrente nel Pascoli, ci sembra non sia priva di emblematiche analogie. Quel lume, « che ci fu dato a illuminare la notte dei sensi, a guidare l'anima sensitiva », come dice lo stesso Pascoli¹⁸, non splende ancora del tutto! In fondo c'è qui un dato morale e comportamentale sussunto sotto l'etichetta della personificazione: ci troviamo di fronte ad una vera 'etopeia'¹⁹, in presenza di una delle classiche metafore pascoliane desunte da Dante. E mai, come in questo caso, ci sono illuminanti le pagine de *La Mirabile Visione*²⁰ che hanno per titolo 'L'umana colpa' e che procedono, nel loro dipanarsi logico-contenutistico dal *Convivio* che per alcuni e non trascurabili aspetti, è suggestivamente presente in questo poemetto. Anche *Thallusa*, in fondo, ha tratti da 'fanciulla che pargoleggia' e che spesso l'avvicinano, per qualche comportamento, ai suoi stessi pargoli. Proprio il *Convivio* dicevamo! E siamo convinti di non andare errati. Vogliamo una riprova della presenza 'viva' nel poemetto cristiano del Pascoli di quell'opera dantesca, in cui il poeta fiorentino, in esilio, sentendo il bisogno di ripristinare la sua vera immagine di 'amatore della saggezza' ingiustamente piagato dall'esilio e dalla povertà, aveva imbandito un convito di dottrina?

Basti pensare alla scena iniziale del carne: quei pargoli, affascinati dai monili e poi dalle ghiottonerie che fanno bella mostra di sé nelle vetrine, ci richiamano direttamente ad un

¹⁸ *Mirabile Visione* (La selva oscura) VII.

¹⁹ Il Pascoli critico — è bene ricordarlo — non ha mai concentrato la sua riflessione sul fatto meramente formale!

²⁰ Com'è noto, la *Mirabile Visione* è un « abbozzo della storia intima del Poema Sacro » che segue a *Minerva Oscura* e, composto e stampato nel 1901, nella città dello Stretto, è dedicato a Ravenna quale 'città paterna' non senza nostalgia di lontananza: « Ché egli (= Pascoli) adesso abita qui, di fronte al lido che primo si chiamò Italia, tra l'Aspromonte e il Peloro, tra l'Ionio e il Tirreno; ma ti nacque non così lontano... ».

passo del *Convivio*. « E perché la sua (dell'anima) conoscenza prima è imperfetta, per non essere sperta, né dottrinata; piccoli beni le paiono grandi... e però da quelli comincia prima a desiderare. Onde vedremo li parvoli desiderare massimamente un pomo; e poi più oltre procedendo, desiderare un uccellino; e poi più oltre desiderare bello vestimento, e poi il cavallo, e poi una donna, e poi ricchezza non grande, e poi più grande, e poi più »²¹. Thallusa, che di questa psicologia infantile partecipa, ha i suoi antecedenti nei 'parvoli' del *Convivio*: anche se è una « serva non adeo parva »!

« 'Lucille', quid inquit
offers non adeo parvae bellaria servae? » (vv. 30-31).

È un'anima semplicetta che 'sa nulla' e che quindi è — e non solo metaforicamente — 'serva' e come tale destinata ad 'errare nella selva'. Quella Thallusa della scenetta iniziale, quella « inhians ancilla » che chiama « erroneas » quei pargoli che si sono fermati incantati dinanzi alla bottega splendente di monili, è stata sentita e rappresentata in una precisa atmosfera che è quella del *Convivio* dantesco! A prescindere dalla considerazione che i rimproveri della schiava ai bambini 'erroneas' possono suggestivamente richiamarci i rimproveri di Beatrice a Dante distratto da false immagini di bene! Ma c'è ancor di più: quella Thallusa, che per una notte, o ancor meno, dimentica lo scacco di una troncata maternità e cade preda di un'illusione che si vanificherà di lì a poco, non è lontana, *mutatis mutandis*, da quel Dante in cui la libertà meramente sognata torna a far luogo alla servitù proveniente!²² In sostanza Thallusa (che a parte tutto si affianca alle varie Iole, Rosa, Viola, Flor d'uliva, del paradigma onomastico spiccatamente pascoliano) è un'accidiosa, facile preda dell'ira, ora serena e giuliva, ora accigliata e cupa: è un 'tallo' non irrobustitosi che, preda del vento, sbanda, vacilla. Vacillante nella fede, è vacillante nei comportamenti: è

²¹ *Conv.* IV, XII. Si tratta di un'immagine ricorrente negli scritti danteschi (cfr. anche G. Pascoli, *Intorno alla Minerva Oscura*, I, i).

²² *Mirabile Visione*, XXIV.

un'adepta che cade persino nello scetticismo, negatore proprio di quello spiritualismo escatologico che caratterizza il credo cristiano! Ci sembra che un'espressione di Thallusa, in un momento di suprema disperazione, rivolta al marito sottrattole col figlio, non sia stata adeguatamente colta nel suo intimo significato, per illuminare l'essenza costitutiva di questo antroponimo. Nel momento in cui colloquia, fuor di sé, col bambino impietosamente strappatole, si indirizza al marito con queste parole:

« Iam nec bona quae me verba docebas
solantur » (vv. 131-32).

Si sono chiesti gli esegeti che cosa sono quelle 'buone parole' insegnatele un tempo e che ora non sanno più dirle niente, che non riescono a darle conforto?

Ed infine, in preda al delirio, ecco abbandonarsi a quell'epilogo sconsolato che suffraga la nostra interpretazione:

« Nil contra Deus ipse potest, nil ipsa potest mors » (v. 137).

Di fronte ad uno strazio senza conforto che serra la gola (« Hic luctus fauces inconsolabilis angit », v. 136), neppure Dio, neppure la morte può farci nulla! Sembra risentire il grido accorato del Pascoli di *Odi e inni* ('Al re Umberto'): « Il Male è più grande di Dio! ». E, in effetti, quale motivo di conforto possono essere per la sua non matura fede i 'bona verba', cioè l'evangelo, ed in particolare quale speranza ancoraggio può offrirle la certezza della resurrezione (« credo, moriar, quandoque resurgam, v. 132), quando questa non le consentirà di essere riconosciuta, nell'aldilà, dal suo pargolo, ché, non avendole potuto sorridere (momento della 'agnizione'), questi non potrà mai più riconoscerla? Il suo dramma continuerà pur sempre, fatto di disperata e di vana ricerca, di solitudine e di rimpianto. Quanto siamo lontani dall'ottimismo cristiano della *Pentecoste* manzoniana, non è chi non veda!

Di qui il suo carattere, di qui i suoi sbandamenti, i suoi passaggi repentini da un estremo all'altro, che ne fanno quasi un'isterica: sarà proprio questo il preciso atto di accusa del

padrone nel colloquio con la moglie. È un passo che non va sottovalutato ai fini di una più puntuale interpretazione della figura umana della schiava:

« Age, quaeso;
tu perferre parem sibi numquam muta valebas?
Nam modo turracula lusisset cum pueris et
ligneolam filis duxisset commoda larvam,
tum procul arcebat despectans torva, nec illos
plectere parisset...

Nunc rebaris placidamque beatamque,
eiusque implebat cantantis nenia tectum,
mox tetricam plane rugis oculisque rubentem
servabas » (vv. 53-62).

dove il « parem sibi umquam » è il biglietto da visita del personaggio! Pensare che il nome Thallusa voglia, perciò, alludere soltanto alla floridezza fisica della schiava, ed in questo particolare ricercare il dramma, ci pare sinceramente più che riduttivo, aberrante: sarebbe determinazione scialba e, ribadiamo, poco consona ai principi allusivi pascoliani. Si correrebbe il rischio di travisare la natura più intima di quell'interiore sconvolgimento se non si ricorresse al consueto linguaggio simbolico del poeta. La sostanziale essenza allegorica di tutta la sua poesia è chiaramente affermata, fra l'altro, in una significativa pagina di *Antico sempre nuovo*²³ dove si legge: « Il poeta... non s'impanca a dir tutto, a dichiarar tutto, come un cicerone che parlasse in versi; ma lascia che il lettore pensi e trovi da sé, dopo avergli messo innanzi quanto basta a capire ».

Questo ci conferma nella tesi che siamo di fronte ad un simbolismo onomastico di natura psicologica e morale.

Si tratta di un tallo che non è 'durato' e 'rifermato' e che porta perciò fatalmente a 'disviare', a 'torcersi'²⁴, in quanto non è stato 'bene culto', ed il tallo indura solo quando le passioni sono 'rifrenate'.

²³ *Il latino nelle scuole* in G. Pascoli, *Opere*, II, a cura di M. Perugi, cit., pp. 1895-1910.

²⁴ Si veda: *Mirabile Visione* (Le nove rime) in G. Pascoli, *Prose*, con introd. di A. Vicinelli, cit., II, pp. 841-42.

4. La nostra proposta interpretativa del vero e più riposto significato 'allusivo' del nome Thallusa, che trova ulteriore riscontro, come si vedrà, nell'esame del poemetto, ci pare sia anche confermata dalla struttura stessa del componimento e dai caratteri peculiari, a livello psicologico e morale, delle varie scene che si susseguono. Diremo, innanzi tutto, che ci sembra si possano individuare, a livello strutturale, cinque sezioni o momenti, rispondenti a scene distinte, ma pur sempre fra loro intimamente collegate, ad altrettanti stati d'animo diversi. La prima sezione va dall'*ouverture* al v. 17; la seconda dal v. 18 al v. 77; la terza dal v. 78 al v. 117; la quarta dal v. 118 al v. 179 e la quinta dal v. 180 alla fine. Si tratta di cinque 'pinaches' che sono caratterizzati, dal punto di vista umano e stilistico, da una *climax*, in un preciso, sapiente crescendo: dal quadretto vagamente epigrammatico, di vago sapore ellenistico, si passa al dramma più scuro e lacerante, dai toni più sereni e teneri si sale alle pennellate più fosche, dalla serenità gioiosa di un mattino solatio, si precipita nel grigiore di un cielo cupo, segno di un tramonto senza speranza!

La chiave di lettura di questo singolare poemetto, il pathos che avvince il lettore, il segreto di queste altissime pagine umane e poetiche, sta tutto lì, in quel crescendo ed in quel variare di toni e di umori che si traducono in precisi stilemi, in quel passaggio dal sereno alla tempesta, dal sogno e dall'illusione alla raggelante atmosfera del crudo vero e della più desolante disperazione. Quei versi finali

« Mater adest sed vera redux auditque loquentem.
'I cubitum: primo cras surgas mane necesse est'.
Primo mane domo servam novus emptor abegit ».

calano sulla scena con l'effetto di un colpo inesorabile di mannaia che ci partecipa il brivido di un destino impietoso, incumbente ed insieme irreparabilmente consumato; quegli esametri hanno la tragica cadenza di un'esecuzione che solo l'illusione e la conseguente evasione potevano far pensare, ahimé, di allontanare dal capo dell'infelice schiava: hanno il senso apocalittico di un'epigrafe tombale!

Ci ritroviamo nel solco della consueta *Weltanschauung*:

ancora una volta, siamo nell'ambito della poetica pascoliana del sogno come evasione dal reale²⁵. Nella prima parte l'ouverture è data dal mimo, da un quadretto di tono realistico e di sapore alessandrineggiante, da cui muove il tutto e dove si individuano tre elementi attorno a cui ruota la simpatica scenetta: gli « implicitos pueros », la « serva » e la « taberna effulgens » di ori, braccialetti, bolle, catenelle, di fronte alla quale sostano incantati i fanciulli e la « inhians ancilla ». Nella seconda parte il quadretto realistico del prologo si stempera in toni psicologici che introducono 'gradatim' nel vivo del poemetto, profilando situazioni e personaggi; i due bimbi diventano « erroneas », la schiava, dopo un attimo di evasione, torna alla realtà del suo status e vede profilarsi la frusta, mentre a lei, donna mortificata e madre defraudata, si contrappone una donna felice, una mamma che coccola, che bacia i suoi pargoli, soddisfacendo i loro primi infantili desideri. Ci si muove già in un mondo totalmente diverso da quello in cui è costretta a vivere la povera Thallusa: il tono idilliaco e disteso svanisce di fronte alla schiava « irata » la quale, anticipando i tratti del suo carattere, che ne faranno un personaggio allo sbando, passa da uno stato d'animo ad un altro, assumendo comportamenti che solo ad un superficiale possono apparire propri di un soggetto affetto, più che da instabilità psichica, da sindrome psicopatica! Ora la vediamo 'pargola' fra i 'pargoli', felice perché immemore: il v. 25: « consistit Thallusa sui velut immemor » anticipa lo stupendo verso 180 che si tinge di dramma perché lì la schiava « memor, immemor aequae » piange e canta insieme, « flet » e « canit ». La scena del bimbo, che offre l'unico asse del suo borsellino perché Thallusa possa comperare qualche leccornia, che forse non ha mai assaggiata, è di una delicatezza degna della sensibilità pascoliana. Questo gesto che avvicina, in un atto d'amore, due esseri socialmente distanti fra di loro, accomunandoli sul piano umano e cioè su quello vero, autentico e non fittizio e farisaico di una società impietosa ed ingiusta, per nulla cristiana, fa sì che Thallusa cambi im-

²⁵ È il tema di *Orfano*, di *Fides de Il carattere*, de *l'Eremita*, oltre che di *Conv.*, *Alexandros*, 20.

mediatamente di umore e dall'ira passi ai dolci toni insiti nel vezzeggiativo: « Lucille », Lucietto mio, dopo aver accarezzato, con gesto di estrema affettuosità materna, il capo del fanciullo (« Mulcet serva caput puero »). E quel che più conta, lei, che forse in vita sua non ha mai assaporato la gioia di una focaccia odorante di miele, sa rinunciare alla naturale golosità, perché di fronte a quei bambini si sente un'adulta che sa respingere gli stimoli della gola! Il v. 32

« Haec ede tu: rodant haec mures dulcia dulces »

è di una grazia (« dulcia dulces ») che sa di tenerezza materna e che, come tale, servirà a rendere più dilacerante il dramma che subito è sentito dalla schiava e che è annunciato da quel

« 'Pueri, properandum est' inquit, 'eamus'!
Quam metuo mihi ne redeat maturius Ipse ».

Quell' « ipse », lui, il padrone, è la minaccia che Thallusa sente incombere costantemente su di lei, è una specie di « Innominato » destinato a non essere mai toccato dal rimorso e come tale lontano da ogni possibilità di ravvedimento! Un incubo che grava sul suo capo! Ma ecco che, dopo questa parentesi, che è come una nuvola foriera di tempesta in un cielo sereno, il quadretto iniziale riprende il sopravvento: i vv. 37-42, pervasi di un magico realismo, nulla hanno da invidiare al migliore Eronda o alle più belle pagine dell'*Antologia Palatina*!

Quei bimbi che, dopo uno strattone, riprendono subito il cammino, che si affrettano, senza voltarsi e nemmeno parlare, che trotterellano uguagliando con due passi un passo di Thallusa, mentre le tavolette sospese alla spalla sbattono con frequente ticchettio e ad ogni scossa i sassolini si urtano con un leggero rumore nella cartella, sono tessere finissime di uno stupendo mosaico. Ma ora il quadro cambia di tono e comincia ad incupirsi, passando dal sereno alla tempesta, con la comparsa sulla scena di questo freddo ed impietoso padrone, il cui tratto è dato dalla sua stessa professione di « scriba » del portico di Giano dove, per la natura stessa del lavoro, non c'è posto per palpiti di umana comprensione.

Anzi sembra che il poeta abbia scelto deliberatamente questo tipo di professione, per rendere ancora più freddo ed impassibile il comportamento di questo uomo: quel « *contractior hirtum fronte supercilium* » non ci fa presentire nulla di buono, è come un raggelante biglietto da visita. Il rivolgersi con toni aspri alla moglie che va incontro a lui per aprirgli la porta con l'interrogativo: « *quo serva mihi se propuit?* » è già il preannuncio dell'addensarsi di nuvole all'orizzonte, mentre quell'« *extremum est quod sera redit* » detto alla moglie che cerca di giustificare la schiava, sa di una sentenza sommaria ed inappellabile, è il lampo che annuncia il tuono. Quel « *Venit* », « *l'ho venduta* », « *l'ho messa in vendita* » che appare incredibile alla stessa matrona, è di una crudeltà tipica di chi esercita un mestiere, quello del « *fenerator acerbissimus* »²⁶ che l'ha reso insensibile a qualunque dramma, a qualunque dolore! E quell'incalzare, sostenendo che *Thallusa* non è più oltre sopportabile perché, oltre che sospetta di cristianesimo, di umore estremamente variabile, si appalesa come un espediente, un pretesto estremamente futile che rende ancora più atroce il dramma ed insieme più spietato il comportamento. Nei versi 55-62 c'è la rappresentazione di un dramma interiore che sfugge ad un uomo superficiale e freddo come questo padrone che non può, non sa comprendere come, dietro il comportamento desultorio di *Thallusa*, non ci sia puro e semplice isterismo, ma il dramma di una donna e di una madre « cui nel pensiero ritornano gli irrevocati di »!

Il verso stupendo ed insieme lacerante:

« *Flet Thallusa canens, aequae memor, immemor aequae* »
(v. 180).

ha qui, nei versi 55-62 la sua remota genesi, il suo naturale presupposto logico ed umano. Ecco perché quanti hanno parlato di momenti sovrapposti in questo poemetto pascoliano,

²⁶ L'espressione è di Cicerone e fa riscontro a quella sallustiana, dove si sottolinea la « *violentia* » e la « *crudelitas* » degli usurai. A parte il famoso « *fenerator Alfius* » oraziano (*Epod.* 2), non è da escludere che il Pascoli avesse presente certe scene che si leggono nella *Commedia antica* e particolarmente in Plauto.

non hanno compreso il leit-motiv di fondo, è sfuggita ad essi la sottile ma costante filigrana che attraversa il tutto ed il tutto tiene insieme come un tessuto connettivo.

I versi 65-67:

« *Quid si servilem Chresti proba serva sequatur
sectam? Scis pueros illecebris, quibus escis
decipiant* ».

sono la precisa caratterizzazione della « *forma mentis* » di questo freddo ed impassibile « *dominus* » pagano che non riesce a cogliere le più profonde motivazioni del cristianesimo e perciò stravolge il senso di certi comportamenti: una serva non può essere « *proba* », soprattutto se appartiene alla « *servilis secta* » del Cristo, per cui, più che educare, ella, nel livore della sua condizione sociale, non può che lusingare, adescare, ingannare (« *decipere* ») i fanciulli indifesi, mediante astuzie e lusinghe (« *escis* », « *illecebris* »)²⁷. Ci sembra si debba qui sottolineare una pregnanza linguistica e perciò stesso morale che non è stata adeguatamente evidenziata. Un'analisi semantica è quanto mai emblematica per comprendere l'ottica propria del padrone di *Thallusa* ed il Pascoli è stato estremamente felice nell'uso sapiente di una serie di aggettivi che ci danno icasticamente il senso del tutto.

Una « *serva* » (che come aggettivo è l'opposto di « *libera* ») non può che militare in una setta « *servilis* », cioè una schiava (il latino « *serva* », diversamente da « *ancilla* », designa la condizione giuridica della donna schiava) non può che collegarsi con i suoi simili, una setta di servi; e come tale solo ironicamente può essere considerata « *proba* », cioè di buone qualità, brava, onesta! E non per caso il « *proba* » segue immediatamente l'aggettivo sostantivato « *Chresti* » che dal *χρηστός* greco (= buono, onesto, bravo, amoroso) assume qui un preciso senso ironico²⁸, nel significato di « *balordo* », « *sciocco* », « *stupido* », « *insensato* » e quindi negazione delle

²⁷ Allusione a certi infanticidi rituali di cui si parla in Tertulliano (*Apol.* 7-9) e in Minucio Felice, 9.

²⁸ Cfr. G. Pascoli, *L'opera poetica*, a cura di P. Treves, Firenze 1908, I, p. 18.

buone qualità²⁹. Se perciò i protagonisti sono la « serva » e il « Chrestus », è perfettamente logico che essi non possano che « decipere », cioè adescare, sedurre, lusingare, irretire, servendosi di mezzi illeciti: (« illecebra » viene da « illicio » che è la radice di « illicium »).

L'ottica, ispirata a disprezzo, di questo « dominus » non poteva perciò essere resa in modo più incisivo e perfetto! Ma la 'serva' Thallusa, che più innanzi canterà la ninna-nanna al bimbo nella culla, cosciente che quella creaturina ha bisogno dell'aiuto di tutti, non più di un figlio di schiavo non meno di un figlio di un re (« nil supra servi, nil infra regis alumnos » v. 159), è esattamente l'opposto di una *Stimmung*, di una *Weltanschauung* che contrassegnano l'opposta sponda! L'etica di questo « scriba », cioè di un impiegato che opera nel « summus Janus »³⁰, che lavora in una zona occupata dai banchieri (« argentari »), dove il principio degli affari prevale su qualunque altra considerazione, è improntata, infatti a ben altra visuale, contrassegnata fra l'altro da un cinismo che, implicito nel v. 68:

« Dum ne praesciscat se iam venire »

si manifesta, venato di ipocrisia, nei vv. 69-73:

« Cenare foris non est mihi moris;
sed me paene Labrax occidit saepe vocando,
et iuvat obsequio ditem lenire danistam ».

²⁹ Si vedano: Aristof. *Nuv.*, 8; Plat., *Phaedr.*, 264; *Theaet.* 161; Men. 'Al. 10. Si badi bene che il Pascoli non ha usato deliberatamente la forma *Christus* (da *χρῖω* = ungere e da cui 'crisma' e 'cresima') ma quella di *χρηστός* (da *χράομαι* = usare, giovare, dare utili consigli). Non è da ipotizzare, perciò, come pur si potrebbe pensare, ad un semplice fenomeno di iotacismo! Su *Chrestiani* e *Christiani*, poi, come lezioni alternative di Tac. *Annales*, XV, 44, si rimanda alla bibliografia di C. M. Martini, *Traduzione dei Vangeli sinottici*, in AA.VV., *Il Messaggio della salvezza*, Torino 1970, IV, p. 11.

³⁰ « Ianus », che in genere esprime un qualunque passaggio coperto, qui è quello che immetteva nel foro e che si divideva in tre parti: vi avevano stanza le attività dei banchieri e degli speculatori. Si vedano in proposito: Cic., *nat. deor.*, 2,67; *off.*, 2,87; Hor., *sat.*, 2,3,18-19; *epist.*, 1,1,54.

dove il comportamento dell'uomo, con le motivazioni addotte, mette a nudo la forma mentis del personaggio!

Quell'« iuvat » che esprime pura convenienza, calcolo, quel « lenire », che, esprimendo, nella sua radice, un concetto di 'allentamento' da certi principi morali, si oppone ad « asper »³¹, quell'« obsequium » che sa di condiscendenza, con un pizzico di spirito servile, infine la figura del « danista », enfatizzato dall'aggettivo « dives », cioè un usuraio strapieno di soldi, — che ci richiama il plautino « genus hominum danisticum » — di fronte al quale tutto è secondario, ci rappresentano un mondo ed una scena in cui non c'è posto per la pietà, l'autenticità, e, men che mai, per l'amore!

Con la terza sezione, si entra nel vivo del poemetto e Thallusa, che diviene la vera protagonista, vive intero il suo dramma di donna e di madre. Si va, per questo, verso toni e scene di calda umanità che sono la premessa logica per la comprensione di certi irritati e stizzosi comportamenti della povera schiava. La matrona che, dovendo andare alla festa della dea Bona, affida all'imbrunire i bambini a Thallusa, perché durante la notte li accudisca con vigile attenzione, a mo' di madre premurosa; la scenetta del piccolino in braccio alla madre che lo pasce di sé e dei fratellini accarezzati e baciati dalla padrona; il momento della cena con quel cicaleccio gioioso dei bimbi che « quae didicere, docent »; quello spettacolo della padrona che assaggia i cibi e teneramente porge se stessa ai labruzzi del suo infante, giustificano, sul piano umano e psicologico, quel cambiamento di umore in Thallusa che, invitata a servire la cena, trovandosi di fronte ad uno spettacolo che la sconvolge come donna e come madre, nel momento in cui i piccoli vanno a letto, dolcemente vegliati dalla velata luce di una lampada, è presa dall'irritazione, è sconvolta dal pianto e dai singulti, mentre le rinnovate raccomandazioni della matrona a vegliare sui bambini, suonano staffilate al suo animo esulcerato! Anche questa matrona, che apparentemente sembra essere diversa dal marito, non riesce

³¹ Cfr. Ernout-Meillet, *Dictionnaire étimologique de la langue latine*, Paris 1959⁴, s.v.

a comprendere il dramma di Thallusa e pur nell'intenzione di avvicinarsi umanamente alla schiava

« cognoscere causas
tentat et ignotum miserae lenire dolorem »

(versi che risentono della presenza del grande Virgilio) irrita sostanzialmente l'interlocutrice con argomentazioni che indirettamente mostrano la lontananza che separa i due soggetti. Un'espressione come questa:

« Mihi sacra Deae nocturna necesse est
ferre Bonae. Forsit Bona te Dea sospitet. Euge! » (vv. 110-111).

non può che fare esplodere l'infelice Thallusa!
Per una puntuale intelligenza dei seguenti versi:

« Haec geminans exit. Tam secum sola repente
exsilit, et vultu iacit haec Thallusa ferino:
' I felix! Tibi sic Bona prosperet, ut Bonus aegrae
ille mihi! Rediens tu sic cunabula visas,
ut rediens egomet, dulcique fruaris alumno
non magis atque egomet, cui frustra lacte tumentes
abreptum puerum non invenere papillae.
Quem quo tum cessisse rear? quo lacte quibusque
blanditiis altum, quas artes discere, quas iam
ferre minas, quae proba pati, quae verbera dicam?
O multo me conserva felicior ipse
qui binis annis tantum mihi nomine coniunx
es datus ad mortem quamvis innoxius! Heu me
non adspexisti communem quaerere natum
nequiquam! Iam nec bona quae me verba docebas
solantur. Credo, moriar quandoque, resurgam:
parve puer, te non in primo flore videbo,
cum risum risu tentabam promere primum.
Me nescit matrem, mihi qui non riserit umquam!
Hic luctus fauces inconsolabilis angit.
Nil contra Deus ipse potest, nil ipsa potest mors'.
Haec reputans irae rursus cessisse dolorem
sentit et increpitat tacitis cunabula verbis
et pupum totamque domum dominamque beatam
et dulces pueros famulae bene corde volentes » (vv. 117-141).

non si può prescindere dal discorso della matrona, ché solo allora si comprenderà lo scatenamento dell'ira di Thallusa,

il suo balzare (« exilit »), il suo gridare con volto felino (« vultu ferino »), la sua totale esasperazione (« Nil contra Deus ipse potest, nil ipsa potest mors »), l'ira che prende il sopravvento sul dolore (« irae rursus cessisse dolorem/sentit ») e l'imprecare contro tutto e contro tutti, anche contro quei bambini che pur vogliono tanto bene alla povera schiava (« et increpitat tacitis cunabula verbis/et pupum totamque domum dominamque beatam/et dulces pueros famulae bene corde volentes »). Pur muovendosi fra maledizioni ed espressioni laceranti di orbata maternità, Thallusa non è priva di palpiti di profonda umanità e, anche trovandosi fra due poli opposti, da una parte la fortuna per la matrona (« I felix ») e dall'altra la disgrazia per lei (« aegre mihi! ») — cosa che fa sì che la più cieca irrazionalità la domini — Thallusa riesce a trovare accenti di travolgente commozione materna. Emotiva? schizofrenica? instabile? No! È il dramma di una donna-schiava che si trova in bilico fra paganesimo e cristianesimo, fra inclinazione all'odio ed alla vendetta da una parte e disposizione all'amore, soffuso di pietà quasi cristiana, dall'altra: è un personaggio che, come un virgulto, non bene educato, non ancora rafforzatosi, vacilla e sbanda, è quella creatura così naturalmente vicina all'uomo di tutti i tempi, cui il Pascoli pose felicemente il nome di Thallusa! La fede vacilla ed il tallo non è riuscito ad irrobustirsi (cfr. v. 137) per tener lontano da sé la tempesta!

Thallusa, sia pure nella sua particolare condizione sociale, dal punto di vista etico-religioso, è certamente diversa, come s'è detto, da una ' Pomponia Graecina '! Non ci sembra si possa escludere che, nel rappresentare Thallusa e in particolare certi suoi stati d'animo, il Pascoli si sia sottratto a precise suggestioni manzoniane e non soltanto per i gracili steli appena risorti riarsi al suolo o per il ritorno alla mente degli irrevocati di' del « Coro dell'Adelchi » quanto e soprattutto per certi passi de *La Pentecoste* relativi allo status della schiava. Ritornano imperiosi alla mente del lettore i vv. 65-68:

« Perché, baciando i pargoli,
La schiava ancor sospira?
E il sen che nutre i liberi
Invidiando mira? »

dove l'invidia è un fatto umanissimo che spira una gran pietà³².

Ma — ed ecco qui la differenza fra le due schiave — Thallusa, neofita fragile e poco consolidata, non è ancora perfettamente cosciente (e di qui la complessa ed apparentemente contraddittoria psicologia della donna) che il Signore solleva al suo regno i miseri, pensando nel suo dolore a tutti i figli d'Eva. Per questo non è ancora capace di volgere i lamenti in giubilo « pensando a cui somiglia »! La differenza fra queste due schiave, anche se hanno qualche tratto comune nella rappresentazione umana ed artistica, è, nella sostanza, la differenza esistente fra due anime, fra due poeti: il Manzoni ed il Pascoli. Thallusa è la proiezione più fedele dell'animo pascoliano, rimasto in bilico sullo spartiacque della fede: l'archetipo vero di questo poemetto sta nel suo sentire, nel suo io più profondo!

Tornando alla nostra analisi, vediamo intanto come, dal momento del 'raptus' in cui Thallusa invoca il fuoco perché tutto distrugga, non esclusa se stessa, si passi all'illusione del sogno che segna uno dei momenti più altamente lirici del poemetto: è la parentesi dell'illusione operata da un 'transfert'. In questa sublime e suprema illusione ecco tingersi tutto di rosa e tutto sorridere all'animo piagato di Thallusa: il risuonare all'improvviso alle orecchie di un tenue grido che diventa voce, come il belare di un agnellino di lucreziana memoria³³ staccato dalla madre e che riempie,

³² Circa la suggestione esercitata dal poeta degli *Inni sacri* sull'animo pascoliano, non ci sono dubbi: i versi manzoniani citati figurano, infatti (cfr. A. Traina, *Preistoria di Thallusa* cit.) fra gli appunti del poeta nel foglio I della cartella di *Thallusa*. Il Traina, comunque, ipotizza una nuova fonte e cioè il mito di Ipsipile trattato da Stazio nella Tebaide (cfr. A. Traina, *Per una fonte di Thallusa* in AA.VV., *Studi Goffis*, in corso di stampa, ma accennata in *Poemi cristiani* cit., p. 168). Tesi quanto mai suggestiva, tenuto conto della stretta analogia, fra l'altro, del tema.

³³ Lucr. II, vv. 352-370. Anche qui non si può negare la suggestione del grande poeta latino che ha saputo rappresentare mirabilmente il dolore di una giovenca cui è stato portato via il figlio che lei cerca disperatamente: la « mater orbata peragrans », le « tremulae voces haedi teneri », sono presenti nel pascoliano « agnus tamquam sine

come un tremulo vagito, ogni angolo della casa facendo palpitare tutto e tutti, si traduce in un nome ed in un'invocazione: « mamma ». Una specie di 'refrain' coniugato all'immagine della piccola creatura che, dormendo, suda con la bocca socchiusa e che ha bisogno di assistenza.

È un quadro stupendo, ricco di un pathos insuperabile: se il Pascoli ha voluto misurarsi con Lucrezio, qui, in questo caso, egli supera il poeta latino! E l'immagine di quei bambini che, dormendo, rivivono piacevolmente la giornata nel sogno, è un altro tocco di pretta sensibilità pascoliana. Quella schiava che sa vincere l'ira, che sa dominare il suo dolore, che abbandona ogni imprecazione, perché assurge per incanto al ruolo di madre, ci dice qualcosa che sa di messaggio: la « mater » trascende la « mulier » ed il particolare assurge ad universale.

Basta un nome, « mamma », ed un vagito, « tremibundus vagitus », perché ci si liberi da ogni scoria e perché il miracolo si compia: quel piccolo non è più il figlio di una matrona felice e di un padrone freddo e cinico, ma è una creaturina che ha bisogno dell'aiuto di tutti, non più di un figlio di uno schiavo, non meno di un figlio di un re; è un naufrago nel grande mare della vita, e come tale ha bisogno di una guida per giungere felicemente all'approdo. È davvero emblematico che questa donna spinga la culla come se fosse una navicella e consoli il piccolo come se fosse un navigante!

Il v. 164:

« naviculam pellens solatur carmine nautam »

è ancora una volta la testimonianza del simbolismo pascoliano.

Più innanzi s'è parlato di 'transfert' e non meravigli il ricorso da noi invocato ad un tal processo, ché esso trova piena realizzazione nel pronome « idem » ripetuto ben tre volte nello stesso verso:

« Idem vagitus, puer idem, mater eodem
naviculam pellens solatur carmine nautam » (vv. 163-164).

matre relictus », oltre che nel « tremibundus vagitus ». Ma il riecheggiamento va al di là del fatto puramente terminologico.

Ed è il momento della ninna-nanna: « Lalla, Lalla », fatta di carezzevole aggettivazione, ricca di vezzeggiativi e di diminutivi che, se riecheggiano Catullo, hanno una loro particolare pregnanza, soffici come sono di uno sconfinato amore materno che solo l'anima pascoliana poteva sentire ed esprimere in maniera così personale ed inconfondibile.

Questa ninna-nanna in versi saturni, che sanno di canto popolare, è carica, a nostro avviso, di un particolare significato che ci piace evidenziare, nel solco del costituzionale simbolismo pascoliano. L'invito a chiudere l'occhietto perché, essendo ormai notte e non essendo ancora spuntata la luna all'orizzonte, è buio pesto, quell'invito a serrare le palpebre perché solo così il bimbo potrà vedere di più, sono l'espressione della filosofia pascoliana col suo dominante mistero dell'universo che nessuna luce razionale potrà squarciare. Inoltre i versi 170-179, che apparentemente potrebbero sembrare in qualche contraddizione col precedente ritornello, sono invece di una profonda umanità senza pari: fa capolino di nuovo il dolore, mentre il dramma si profila irreparabile all'orizzonte, ché il presentimento di un destino incombente domina la scena, quando *Thallusa*, in un passaggio supremamente patetico, invita la creaturina-schiavo a serrare le palpebre per vedere lei schiava in una dimensione di libertà. Quella libertà sarà un sogno, ma quel sogno renderà felice il piccolo schiavo, insciente del dramma che grava su di lui.

Sono versi che, da soli, farebbero la fortuna di un'opera e che soltanto la commossa anima pascoliana poteva concepire, comunicando al lettore una forte tensione emotiva. Quel volere allontanare un ineluttabile destino dal capo del bambino che, per essere figlio di una schiava, sarà anche lui schiavo e cioè « *res nullius* », puro oggetto nelle mani di un padrone, è davvero un momento umano e lirico altissimo: e per non affogare anche lui nel pianto, nella prima stagione della vita, ha bisogno di un'illusione! Quell'ultimo invito, infine, a serrare ancora forte le palpebre per vedere lei, madre, sempre al fianco di lui, figlio segnato dal destino, riflette ancora l'ottica pascoliana. Questa ninna-nanna è completamente diversa da tutte le ninne-nanne che, illuminate da un sorriso o velate da una lacrima furtiva, sono state cantate presso la

culla di un bimbo; non è la comune ninna-nanna, ma è un canto pervaso da amare riflessioni sulla vita e sul destino dell'uomo: forse il momento del Pascoli più vero e più grande! Questa ninna-nanna, che si muove perciò nella dolorosa visione del poeta, che nell'illusione vede l'unico ancoraggio dell'uomo naufrago nel gran mare dell'essere³⁴, è contrappuntata da un sottofondo che sa di lamento: è la « querela » (v. 162) con la quale la povera schiava, nel suo transfert, investe il piccolo Tertullio! Perché mai, ci si chiederà? Perché in *Thallusa* — ci pare di poter rispondere — c'è un oscuro presentimento, in quanto, perdendo di lì a poco anche quel fanciullo, il suo canto, solo apparentemente rasserenatore, è destinato a diventare inconsciamente, ancora una volta, nel solco di un destino immutabile, lamento e pianto!³⁵ Questa *Thallusa* che, piangendo, canta e cantando piange, « *aeque memor, immemor aequae* » sintetizza l'essenza dell'umana vicenda il cui « iter », fatto or di pianto or di canto, or di illusione or di delusione, segue parallelamente due binari: quello della memoria e quello della dimenticanza. Sono questi i due poli entro cui si muove, piaccia o non piaccia alle varie filosofie, l'umana avventura!

La quinta ed ultima sezione, che chiude il poemetto, e che si apre col verso ormai celebre:

« *Flet Thallusa canens, aequae memor, immemor aequae* »

è l'acme del dramma tanto più cupo nel suo epilogo, quanto più intensamente preceduto da momenti di felice evasione e di tenere visioni.

³⁴ Non si può negare che il Pascoli abbia sentito fortemente la suggestione lucreziana del neonato che, come un navigante, scaraventato dalle onde in burrasca, giace in terra nudo, senza parlare, bisognoso di aiuto (« *puer ut saevis proiectus ab undis/navita nudus humi iacet, infans, indigus omni vitali auxilio, cum primum in luminis oras/nixibus ex alvo matris natura profudit,/vagituque locum lugubri complet, ut aequumst/cui tantum in vita restet transire malorum* » [vv. 222-227]).

³⁵ Fini osservazioni, in proposito, si leggono ne *La ninna-nanna di «Thallusa»* di A. Gandiglio, in « *Studi Pascoliani* », Bologna 1927, I, pp. 42-44.

La scena finale, infatti, si apre all'insegna di toni dolci ed idilliaci con quella visione del bimbo che, acquietato dal dondolio e dalla cantilena, smette di piangere e di singhiozzare ed ormai sbadiglia tranquillo, fissando i suoi occhi in quelli di Thallusa che canta ancora, quasi estasiata, sotto la tremula fiamma della lucerna. Ora i toni diventano più alti e più accesi, ora il sogno tocca il punto più alto dell'illusione che rende quasi pazza di gioia l'infelice schiava. Di fronte alla boccuccia del bambino che comincia ad incresparsi, abbozzando un sorriso, quel sorriso che è il momento primo e sublime di comunicazione fra figlio e madre, Thallusa non comprende più nulla e, come pazza, (« deperdita ») piange e ride e nel delirio, dimentica di sé, e quasi cieca di fronte alla realtà che l'avvolge, felice come chi ha toccato il vertice di una perseguita beatitudine ride, ride, ripetendo, ma in tutt'altra chiave, e con qualche variante, il famoso verso virgiliano:

« Coepisti tandem risu cognoscere matrem! ».

Ma i tre versi finali sono, ahimé, come un fulmine a ciel sereno, sono il tragico richiamo ad una realtà che segna la fine di un sogno, mandando in frantumi una favola bella che era nata accanto ad una culla illuminata da una lampada discreta! La madre vera (« mater adest sed vera ») è rientrata, riprende il suo posto ed il suo ruolo, e con un'espressione estremamente fredda ed ingiuntiva, come se nulla fosse accaduto nell'animo di quella schiava, ridiventata tenera e premurosa madre di un figlio creduto suo, dice: « Va a dormire, domani dovrai alzarti all'alba! ».

Sarà un'alba di strazio e di disperazione che segnerà il calar del sipario sul dramma di una donna che, solo nel sogno e nell'evasione, ha potuto rivendicare i diritti di madre e di sposa di fronte ad una società impietosa e per molti aspetti indegna dell'appellativo di civile! All'alba infatti il nuovo compratore porterà via la schiava!

Quell'ultimo verso sa davvero di schianto e di fredda epigrafe tombale:

« Primo mane domo servam novus emptor abegit ».

La scena, nella sua crudezza e nella sua violenza, è caratterizzata da due elementi: da una parte l'« emptor », il compratore che è « novus », che indica cioè come ce ne potrebbero essere altri (« novus » = l'ultimo, beninteso per il momento) e dall'altra parte quel verbo « abegit » che va tradotto nel senso di « allontanò con forza, con violenza, spinse via ».

Cade qui acconcio ricordare che il Pascoli usò la lingua latina con perfetta conoscenza della semantica e quindi caricò le parole di un preciso significato: il verbo « abigo » (da dove 'abigeatus') si usa riferito soprattutto agli animali domestici, nel senso di 'spingere a forza', di 'cacciare fuori' di 'allontanare' e traduce esattamente il verbo greco *πάγω*³⁶. Una scena, perciò, quanto mai triste e deprimente nella quale ben lungi, come farà la rivoluzione cristiana, dal riconoscere alla schiava la dignità della persona umana, Thallusa viene abbassata al rango di « pecus », diventando oggetto di mercato!

Il poemetto cristiano del Pascoli si chiude con un verso che suona condanna morale, civile e sociale di un sistema di vita sul quale, di lì a poco, la 'setta del Cristo' avrebbe riportato piena vittoria, segnando il trionfo, in virtù del principio di fratellanza e di carità, di una legge più umana e più giusta, in nome di un Padre comune e di comuni diritti.

5. Ecco perché, sulla base delle tante considerazioni, finora avanzate, non è davvero difficile convincersi come un antroponomo, inteso come 'la fiorentino', come 'la rigogliosa' mal si concili con una storia dilacerante e pietosa, qual è quella di Thallusa.

Proprio per questo, s'è cercato di proporre una chiave di lettura diversa, quella appunto prospettata nella nostra esegesi del poemetto e che ci sembra la più convincente rispetto ad un'ottica unilaterale e perciò stesso miope e riduttiva, incapace, com'è, di cogliere il carattere ed il dramma di Thallusa ed in particolare quell'epilogo che suona davvero,

³⁶ Cfr. Ernout-Meillet, *op. cit.*, s.v. ago e Cic., *Verr.* 3, 5, 7.

come detto da un illustre critico, « schianto tragicamente irreparabile della catastrofe finale »³⁷.

Solo l'accezione da noi sostenuta ci pare penetri a fondo la tormentata vicenda di questa infelice schiava, patetica ed incolta che, pur iniziata alla fede cristiana, e cioè alla religione della speranza e del conforto, non riesce, contro la tempesta che l'incalza, a mantenere la rotta più sicura, in quanto facilmente sbanda e vacilla, cadendo infine nella più fosca delle disperazioni, sopraffatta da un duolo senza speranza che ha ucciso ogni e qualsiasi illusione, ché anche nel cielo — ahimé — non potrà più ravvicinarsi al figlio impietosamente sottrattole³⁸.

La ribellione, nell'animo del lettore, insorge in modo naturale e cresce sempre più d'intensità, fino alla ripulsa totale di una condizione umana e sociale: è quanto indubbiamente il poeta si riprometteva, ché in *Thallusa*, è fuor di dubbio, si racchiude un preciso messaggio che parla al cuore ed alla mente di chiunque, indipendentemente da ogni specifico credo politico e religioso.

Merito non piccolo di Giovanni Pascoli, della sua non comune sensibilità, frutto di un interno travaglio, di una sofferta inquietudine, che si sono espressi in un'arte singolare la quale, è bene ribadirlo, resta tale, e cioè creativa, anche quando il poeta riecheggia da vicino voci e motivi non nuovi, anche quando sembra indulgere a precisi richiami di modelli classici³⁹. Modelli che sono dal poeta rivissuti con

³⁷ Cfr. A. Gandiglio, *op. cit.*, p. 42.

³⁸ « Rozzezza ingenua delle sue credenze » postilla il Gandiglio.

³⁹ Debiti indubbiamente non ne mancano: nel caso del poemetto in esame, va sottolineato, ad es. come l'invettiva di *Thallusa* riecheggia 'mutatis mutandis' non solo le espressioni di Didone in *Aen.* IV, quanto il lamento di Arianna nel celebre carme di Catullo (LXIV): quel « querela » del v. 162 richiama senz'altro il « querellas » catulliano del v. 79, mentre tutta la serie di aggettivi, che caratterizzano il cieco furore di Arianna, (« misera, inops, ardens, amenti caeca furore ») trapassa nella pagina poetica pascoliana. Né si può escludere che sia rimasto estraneo all'animo pascoliano il celebre passo della *Tebaide* di Stazio, (5, vv. 590-627). Ma si tratta, come sempre, di aspetti formali!

originalità di accenti, con un gusto del tutto particolare, a livello linguistico ed artistico, con un pathos che sa cogliere anche l'inespresso: sta in ciò, in virtù anche di una padronanza davvero eccezionale della lingua latina e di tutte le sue sfumature⁴⁰, il segreto di una vera e propria 'ricreazione' capace di trascendere le fonti.

E tutto questo in una pluralità di registri, che caratterizza in particolare il nostro poemetto e che testimonia dell'indiscussa capacità polifonica del Pascoli.

Ecco perché, anche quando si è espresso in latino — e sul suo bilinguismo c'è ancora molto da puntualizzare — il Pascoli ha saputo essere, a differenza di tanti umanisti, vero e grande poeta, traducendo in immediata e vibratile partecipazione, come nel caso di *Thallusa*, i vari momenti di un toccante segmento della vita umana, conferendo voce universale al dramma di una povera schiava che, oggetto fra gli oggetti, privo dei più elementari diritti umani e giuridici, consumò, nell'indifferenza del mondo circostante e in un'atmosfera di raggelante solitudine, il suo ineluttabile destino di donna, di sposa e di madre.

Manuela Vanella

⁴⁰ Si veda in proposito, fra gli altri, l'esemplare lavoro di A. Traina, *Il latino del Pascoli. Saggio sul bilinguismo poetico*, Firenze 1971².

Sul Pascoli latino si parlerà altrove, richiamando ovviamente la specifica bibliografia; ma ci piace, fra gli ultimi significativi contributi, ricordare l'incisivo saggio di F. Olivari, *Modi e significati del Pascoli latino*, Azzate 1982, nel quale acutamente si osserva: « Il latino s'è dimostrato la 'lingua del cuore' nel Pascoli, dove l'io s'è rifugiato e conservato intatto, o più fedele a se stesso » (p. 268). Un aspetto che ci richiama le sempre suggestive pagine di E. Paratore, *La poesia latina del Pascoli*, in *Antico e Nuovo*, Caltanissetta-Roma 1965 (pp. 357-466) che ha il merito di avere evidenziato il significato della poesia latina come radice e *facies* esemplare dell'attività poetica del Pascoli, additando l'aggancio anche ai *Carmina* della tanto discussa teoria del « fanciullino ».

VV.AA., *Estudios sobre Miguel Delibes*, Universidad Complutense, Madrid 1983, p. 229.

Resulta difícil decir algo nuevo sobre Miguel Delibes que, como es sabido, ya es un clásico de la literatura española contemporánea. Sin embargo, el Departamento de Lengua y Literatura de Ciencias de la Información de la Universidad Complutense de Madrid lo ha intentado publicando un texto que se propone « analizar las fórmulas de comunicación de Delibes en las variadas etapas de su producción... » (p. 7).

Este nuevo libro, que es el primero de una serie de monografías dedicadas a autores españoles contemporáneos, reúne los homenajes de varios críticos al autor vallisoletano. Se trata de nueve estudios que toman en consideración algunas de sus obras más significativas como, por ejemplo, *Las Guerras de Nuestros Antepasados*, *Parábola del Náufrago*, un artículo sacado del periódico *El Norte de Castilla*, *Las Ratas*, *Cinco Horas con Mario*, etc., bajo el interesante aspecto de la comunicación.

En lo que atañe a *Las Guerras de Nuestros Antepasados* la autora del artículo, María Dolores de Asís Garrote, hablando de esta novela dialogada, afirma que tratará de explicar lo que *Las Guerras...* « repite o innova » en su género y pone de manifiesto que, tratándose de una novela de personajes, « la existencia de Pacífico constituye el significado fundamental del texto » (p. 17). Mediante la recurrencia a los modelos teóricos de Bühler y de Jakobson, aplicando las funciones lingüísticas a la novela para comprender su sentido, la estudiosa llega a la conclusión de que la información artística que el texto transmite es inseparable de sus características formales.

Con respecto a la comparación hecha por Vintila Horia entre Jünger y Delibes, observamos que la misma concierne el tema de la libertad y la posibilidad de redención del hombre. Ahora bien, según subraya el estudioso, en *Las Abejas de Cristal*, donde aparecen expuestos los principios de Jünger, según los cuales « Tanatos y Eros son los elementos que... ayudan en contra de las tiranías de la técnica o de lo político » (p. 50), el protagonista encuentra, probablemente, la salvación en el amor. En cambio, en *Parábola del Náufrago* no ve ninguna « luz de esperanza » y « quien da señales de vida humana, o sea, de personalidad... está condenado al aislamiento » (p. 52).

Como es sabido, « el periodismo es comunicación informativa », y por eso, al enfrentarse con el artículo de Delibes *Los pueblos y sus*

hombres, Santiago Montes propone un « método de análisis informacional » aplicando la teoría de la comunicación. Se trata, en efecto, de un análisis descriptivo, llevado a cabo por medio de diferentes técnicas, cuyos puntos de partida consisten en una « Lectura meta-lingüística del texto » y en su « reducción lógica a unidades temáticas ».

Vamos a ver cómo Manuel Mourelle de Lema aborda el tema que concierne la noción de progreso, según Delibes y según los demás, a través del análisis del *Discurso* pronunciado por el escritor en el acto de su recepción en la Real Academia Española¹. Nos encontramos ante un estudio que atañe tanto al campo del significante (análisis de las paráfrasis) como al del significado (dar un nombre a las mismas) y que subraya que « ... por cuanto interesa el análisis textual: lo importante son las relaciones — valores constantes —, no las variables — la mención de los acontecimientos » (p. 146)². En otros términos, el autor del ensayo, después de haber dividido el *Discurso* en apartados y haber aislado los varios significados (*Relaciones*) de los mismos sintetiza cada significado por medio de un sustantivo o locución equivalente. Así, a través de un análisis pormenorizado de las estructuras semánticas, se establece que hay una serie de *Relaciones* que componen secuencias y que cada secuencia tiene un « centro semántico, en torno al que giran, como satélites, las demás relaciones » (p. 150)³. Luego se analiza el lenguaje delibesiano examinado las oposiciones, las identidades y las asociaciones semánticas. La interpretación final del mensaje narrativo es que en el texto se perciben además de « una preocupación ecológica y social... un fondo de inquietud por los problemas del mundo actual, un malestar ante lo que amenaza la libertad y la justicia »... y « una tendencia antidesarrollista... » (p. 157). Pero, a este propósito quisieramos señalar que Delibes no está en contra del progreso, sino en contra del progreso deshumanizado.

Con respecto a *Visualizaciones lingüísticas de Cinco Horas con Mario*, Hortensia Viñes intenta descubrir « puntos de contacto entre

¹ Cf. S.O.S. (*El Sentido del Progreso desde mi Obra*), Destino, Barcelona 1975.

² En el texto *relacionante* está por *significante* y *relación* por *significado* según la « terminología de relación » adoptada por Mourelle de Lema (p. 148).

³ Veamos, por ejemplo, como se desarrolla el apartado « el progreso » que tiene las siguientes relaciones:

- « R1 La Ciencia aplicada a la tecnología ha cambiado o revolucionado la vida moderna (*Cambio*)
- R2 (*Ilimitación*)
- R3 (*Sometimiento*)
- R4 (*Culatazo*) », (p. 150).

En este caso, R3 (*Sometimiento*) constituye el centro semántico del que hemos hablado.

la visualización literaria, fundamentalmente lingüística, y la visualización visual que se produce en el cine » (p. 228). El ensayo empieza con unas explicaciones sobre el término *visualización* y sigue analizando la estructura del texto, cuya historia es contada, según la autora, « en imágenes visuales y acústicas » (p. 219), como si Delibes hubiera visto, antes de escribir la obra, la versión cinematográfica. Se trata de un análisis que, aunque tome en consideración una novela tan estudiada, resulta ser un interesante punto de partida.

En conclusión, aunque no hemos hablado de todos los « homenajes » a M. Delibes, podemos decir que nos encontramos ante un trabajo lleno de sugerencias y no nos cabe duda de que este camino resulta especialmente válido a la hora de empezar y profundizar una investigación, sobre cualquier texto del escritor vallisoletano, desde la perspectiva de su condición comunicativa.

Maria Grazia Scelfo Micci