

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 Guaraldo -
Mariantonia Liborio - Gian Carlo Menichelli - Vincenzo Placella -
Raffaele Sirri - Cristina Vallini

Segretario: Gerardo Grossi - Segretario Aggiunto: Claudio Bagnati

XXVIII, 1

Gennaio 1986

I N D I C E

Articoli:	P.
Enzo Noè Girardi, <i>Il canto XI del «Purgatorio»</i>	5
Giuseppe Mongelli, <i>Qui amare amat: pour un Genet courtois</i>	35
Vincenzo Placella, <i>Il resoconto di Vico su una mancata edizione della «Scienza Nuova» e i problemi ecdotici dell'Autobiografia. Con un'appendice di testi</i>	53
Giampiero Posani, <i>La cucina di Gervaise. Gastrografie zoliane</i>	165
Contributi e rassegne:	
Gheorghe Carageani, <i>Gli studi storici di G. Murnu sui Romeni balcanici</i>	205
Adele Galeota Cajati, <i>Bestiari cortazariani</i>	217
Giovanna Malquori Fondi, <i>Ancora sulle «Lettres Portugaises»: remarques sur un 'faux problème'</i>	239
Patrizia Matino, <i>L'incesto occultato: il «Lai de deus amanz» di Marie de France</i>	247
Angelo Morino, <i>Risposta a suor Juana Inés</i>	257
François Orsini, <i>Lecture 'expressioniste' de «La Notte»</i>	299
Joan Ramon Resina, <i>Eugenio d'Ors y la obra continua</i>	321
Maria Grazia Scelfo Micci, <i>Entre mito y realidad en «Cartas de amor de un sexagenario voluptuoso» de M. Delibes</i>	337
Raffaele Sirri, <i>Il letterario nel «Discorso sopra il vero fine delle lettere e delle scienze» del Genovesi</i>	361
Rena A. Syska-Lamparska, <i>Vico: tradizione e interpretazione nel primo Novecento</i>	377
Recensioni:	
G. Bellini, <i>Historia de la literatura hispanoamericana</i> , Madrid 1985 (G. B. De Cesare)	399
A. Boscolo-F. Giunta, <i>Saggi sull'età colombiana</i> , Milano 1982 (A. Guarino)	401
J. de Carvajal, <i>El descubrimiento del río Apure</i> , Madrid 1985 (A. Guarino)	403
R. de la Cruz, <i>Marta abandonada y Carnaval de Paris</i> , Roma 1984; J. López de Sedano, <i>Marta aparente</i> , Roma 1984 (F. Liberatori)	404
I. Fónagy, <i>La ripetizione creativa. Ridondanze espressive nell'opera poetica</i> , Bari 1982 (R. Pasanisi)	407
A. Núñez Cabeza de Vaca, <i>Naufragios</i> , Milano 1984 (A. Guarino)	410
F. de la Torre, <i>Poesía Completa</i> , Madrid 1984 (G. B. De Cesare)	412
A. Unali, <i>La «Carta do Achamento» di Pero Vaz de Caminha</i> , Milano 1984; S. Castro, <i>La lettera di Vaz de Caminha sulla scoperta del Brasile</i> , Padova 1984; S. Castro, <i>A carta de Pero Vaz de Caminha - O descobrimento do Brasil</i> , Porto Alegre 1985 (A. Pagliaro Micieli)	415

Gli studiosi che intendano proporre scritti per l'eventuale pubblicazione sono pregati di chiedere preventivamente le Norme per i collaboratori. I dattiloscritti devono essere presentati nella redazione definitiva; 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

XXVIII, 1

IST. UNIV. ORIENTALE

N. Inv. 55164

Dipartimento di Studi letterari
e linguistici dell'Occidente.

NAPOLI 1986

IL CANTO XI DEL PURGATORIO (*)

In una precedente lettura, su Purg. XIV¹, mi è venuto fatto di caratterizzare tale canto come « composito, politematico e polimorfico, strutturalmente centrifugo », soprattutto in relazione alla natura dei tre canti che Dante dedica al « tormento di sotto », cioè ai superbi. « Sia che la superbia, come pesava troppo più dell'invidia nella coscienza di Dante peccatore, così anche più profondamente e fortemente impressionasse la sua fantasia di poeta, o sia che il calcolo costruttivo, 'lo fren dell'arte', gli suggerisse di dare un particolare rilievo a questo primo e più grave dei sette peccati purgatoriali, certo è che tutto, nei tre canti X-XII, dedicati appunto ai superbi » (ed anche questo è da tenere in conto: per ciascuno dei sei peccati successivi Dante non impiegherà che uno o due canti al massimo) certo è che in questi tre canti « tutto s'impernia e quasi direi strutturalmente e figurativamente si raccoglie e si piega, un po' come i peccatori su se stessi e sul loro peccato a causa del grave masso che portano sulle spalle, intorno ad un unico centro ispirativo, costituito appunto dalla tematica teologico-morale di superbia e umiltà. Esempi scolpiti di umiltà nel c. X e numerosissimi di superbia nel XII, raffigurazione collettiva dei superbi processionanti nel canto X, e dialogo con due di essi e presentazione di un terzo nel c. XI, preghiera del Padre Nostro che apre lo stesso c. XI: non c'è parte o episodio, esortazione o apostrofe, scelta di personaggi o

* Letto a Firenze, per la Società Dantesca Italiana, il 19 aprile 1984.

¹ Anche questa fu data a Firenze per la S.D.I., il 30 gennaio 1969, pubbl. in « Aevum », nn. III-IV (1970), ed ora in E. N. Girardi, *Studi su Dante*, Brescia 1980, pp. 65-88. Il passo citato è a pp. 67-68.

loro rappresentazione fisica e interiore che direttamente non si ispiri o manifestamente non alluda al tema della superbia e del suo contrario»; in evidente contrasto con quanto invece avviene nei due canti successivi, e segnatamente nel secondo di essi, dove l'interesse per la realtà extrapurgatoriale, o terrestre, cioè per la corruzione nella Toscana e nella Romagna del tempo di Dante prevale di gran lunga sull'attenzione al tema locale e specifico dell'invidia.

È questa condizione che io vorrei ora illustrare relativamente al c. XI.

Dei tre, questo è non solo il canto centrale e, in un certo senso, culminante, né solo il più ricco d'interesse per ciò che attiene alla persona e all'esperienza del pellegrino; ma anche quello nel quale la superbia ci viene presentata, anche attraverso il suo contrario, l'umiltà, oltre e più che nella sua specificità, come categoria morale e psicologica distinta dalle successive dell'invidia, dell'iracondia, dell'accidia, ecc., nella sua maggiore capacità di rappresentare globalmente tutti i peccati, cioè il peccato nella sua essenzialità teologica ed esistenziale; ove dunque, fermo restando che la superbia costituisce il centro di convergenza di tutto il canto, essa è tuttavia a sua volta assunta in una prospettiva più generale, come espressione del peccato in quanto è essenzialmente *aversio a Deo*, opposizione dell'uomo terrestre alla chiamata divina.

L'equazione superbia = uomo, cioè superbia quasi come sostanza terrestre dell'uomo, equazione che Dante stesso allusivamente ma pur inequivocabilmente dichiara con il ripetuto acrostico del c. XII — è l'idea base che ispira il c. XI nelle sue scelte contenutistiche come in quelle espressive. Le ispira, tuttavia, non in senso positivo e denotativo, ma direi, per via negativa, per il fatto che Dante qui assume la stessa materia morale e figurativa che caratterizzava il canto precedente entro un quadro concettuale e spirituale-affettivo che, almeno relativamente al Purgatorio vero e proprio, è del tutto nuovo.

In proposito sarà utile richiamare i due fondamentali aspetti che costituiscono il Purgatorio vero e proprio come paesaggio insieme spirituale e poetico. Il primo è quello

che chiamerei orizzontale, immanente, terrestre, proprio della realtà fisica o piuttosto fisico-morale del monte, per rispetto ai ripiani che lo cingono e alla roccia che s'apre a offrire difficili varchi verso l'alto, e di tutti gli altri elementi materiali: aria, nebbia, acqua, alberi, fiamme, che il poeta utilizza sia per la pena corporale delle anime e in parte dello stesso pellegrino, sia per la meditazione morale, che è anche, e dev'essere soprattutto, del lettore. Il secondo aspetto è quello verticale, trascendente, celeste, proprio della realtà spirituale del Purgatorio, ovvero della condizione intellettuale-teologica per cui il Purgatorio si configura anche come parte di un tutto, nell'ampia e dinamica prospettiva della visione dantesca, filosofica e teologica, dell'universo naturale ed umano.

In coerenza con un procedimento narrativo dal particolare all'universale, dal fisico al metafisico, dalle cose alla loro essenza, che gli è imposto dalla basilare funzione di un viaggio « al divino dall'umano, / all'eterno dal tempo... / e di Fiorenza in popol giusto e sano » (Par. XXXI, 37-39), Dante dà principio con il c. X alla rappresentazione del Purgatorio sviluppando quasi esclusivamente il primo dei due aspetti: così che il tema di superbia-umiltà ci è presentato qui soprattutto nella sua specificità morale e comportamentale, nonché in rapporto col petroso paesaggio del monte, che accentua la nozione della terrestrità.

Ho detto 'soprattutto' perché, in realtà, come spesso avviene che Dante anticipi in un canto il tema che diverrà poi dominante nel canto successivo, già qui, nel c. X, verso la fine, con uno di quegli interventi da fuori campo in cui Dante narratore dichiara direttamente il suo giudizio, il poeta enuncia il motivo filosofico-teologico che è alla base del secondo e più intellettuale aspetto del Purgatorio: l'aspetto che appunto prevale nel c. XI, e in rapporto al quale anche la superbia, pur senza perdere il suo specifico carattere morale e psicologico, rivela qui la sua *facies*, appunto, filosofico-teologica, come essenza di qualsiasi peccato, ovvero dell'uomo terrestre, che ignora o contrasta il disegno divino onde tutte le creature « più al principio loro e men vicine / ... si muovono a diversi porti / per lo gran mar de l'essere » (Par. I,

111-113), verso il proprio fine; dell'uomo, insomma, che utilizza il suo potere di « piegar... in altra parte » (ivi, 132), « a terra... torto da falso piacere » (ivi, 135), camminando, dunque, a ritroso:

O superbi cristian, miseri lassi,
che de la vista de la mente infermi,
fidanza avete ne' retrosi passi;

non v'accorgete voi che noi siam vermi,
nati a formar l'angelica farfalla,
che vola a la giustizia senza schermi?

È nella prospettiva di questa definizione dinamica dell'uomo, del suo dover essere, teso tra la condizione naturale e iniziale di verme della terra e la condizione finale di « angelica farfalla »: è in questa prospettiva che il c. XI realizza il suo distinto significato, sia come introduzione del secondo aspetto dell'intero purgatorio — regno, direi, più profondamente umano degli altri due in quanto essenzialmente transitorio — sia come meditazione sulla superbia quale fondamento di ogni peccato.

Se nel primo dei due momenti del canto, quello collettivo o corale, la meditazione si svolge sul piano strettamente teologico e col linguaggio della stessa preghiera domenicale; nel secondo, individuale, che s'incentra nella figura di Oderisi da Gubbio, la lezione appare affidata piuttosto al linguaggio sapienziale, a conferma di quel parallelismo tra la testimonianza del Vangelo e quella della sapienza antica e biblica che ispira anche gli esempi di umiltà che precedono, e quelli di superbia che seguiranno.

A proposito del Padre Nostro, osserva il Momigliano che, « in sé, la preghiera del Vangelo non è espressione vera e propria di contrizione di un'anima superba, tale diventa solo in virtù della parafrasi »². Dal punto di vista del Momigliano, che è quello della critica psicologica, l'osservazione è esatta; ma parziale. Essa infatti non spiega perché, co-

² Cfr. l'edizione del *Purgatorio* a c. di F. Mazzoni, Firenze 1973, p. 239.

munque, Dante abbia scelto il Padre Nostro, anziché, per esempio, uno dei salmi penitenziali. Se invece accettiamo l'idea che l'assunto di Dante non è soltanto e primamente psicologico, ma, prima di tutto teologico, e che ai superbi Dante affida anche il compito di introdurre nella rappresentazione del secondo regno la dimensione teologica e cosmologica che ne fa il luogo ideale della condizione umana tra terra e cielo, allora la stessa scelta del *Pater* ci parrà quanto mai appropriata. In primo luogo, perché, lodando il padre celeste, il nome e la volontà del Padre, i superbi vengono implicitamente a definire l'essenza religiosa dello stesso loro peccato come misconoscimento del nome, della autorità, e della volontà di Dio. Secondariamente perché, come nessuna preghiera è ampia quanto questa, nessuna ha altrettanta efficacia nel far sentire l'orante, nel momento in cui la recita, nelle sue reali proporzioni e condizioni, tra cielo e terra, tra Dio, cui deve chiedere, e gli altri uomini, cui deve dare, tra il bene e la libertà totale cui aspira, e il male che lo tenta e lo imprigiona: in una situazione, dunque, di dignità, in quanto figlio di un padre potente, ma al tempo stesso di precarietà; così nessuna invenzione avrebbe potuto, meglio di questa, aprire il canto improvvisamente con la recita corale della preghiera domenicale, slargare lo spazio spirituale e cosmico intorno ai penitenti e alla dura montagna che li accoglie, sì da realizzare anche il secondo aspetto del Purgatorio: quello appunto che gli viene dall'essere posto in mezzo tra terra e cielo.

Quanto a quello che Dante ha aggiunto alla preghiera di Gesù; quanto, cioè, alla parafrasi, è noto che essa ha lungamente goduto di cattiva fama, e trova tuttora qualche difficoltà ad essere pienamente accolta come poesia. Ma appunto ciò avviene perché la si è generalmente sempre considerata da punti di vista estrinseci a quello, che io uso chiamare contestuale, del poema stesso di Dante nel suo assieme. Infatti la parafrasi per lo più è stata messa in rapporto o con l'originale testo evangelico, come sarebbe pur doveroso fare se Dante avesse inteso di offrirci una vera e propria traduzione di quello; o, come s'è visto a proposito del Momigliano, con la condizione psicologico-

morale dei superbi che espiano il loro peccato, condizione assunta — e qui è l'estrinsecità — come unica condizione di ogni poesia; o infine, secondo l'indirizzo del dantismo erudito e medievaleggiante, con un certo genere o schema retorico-dottrinale in uso al tempo di Dante, la *meditatio*, che male si adatterebbe alla natura della sua ispirazione.

Se invece pensiamo che l'unico modello valido per Dante, modello anche di tutti i modelli parziali che egli può aver utilizzato per questo o quell'episodio, è lo schema fantastico costruttivo dell'intero poema, che egli porta dentro di sé e al modo del cui dettare egli viene via via significando, ecco che le aggiunte ci parranno tutte opportune e coerenti. Non solo le due dei vv. 8-9: «ché noi ad essa non potem da noi / s'ella non vien, con tutto nostro ingegno» e del v. 18 «e non guardar lo nostro merto», che, ispirate ad umiltà, valgono a ribadire la condizione particolare degli oranti in quanto superbi pentiti del loro peccato; ma anche le altre, più sensibilmente distinguibili in quanto introducono nel tessuto della preghiera riferimenti concettuali e un linguaggio filosofico tanto estranei a quello dell'originale evangelico, quanto tipici della cosmologia teologica dantesca, mediante i quali appunto Dante fa servire la preghiera dei superbi anche alla caratterizzazione del purgatorio come luogo intermedio e transitorio tra terra e cielo; e alla caratterizzazione dei peccatori che si purgano come interpreti di tale ontologica transitorietà, in quanto consapevoli dei due termini del viaggio purgatorio (e terrestre) tra il «verme» e «l'angelica farfalla», tra la guerra de «l'antico avversaro» e la «pace del... regno», e tra gli uomini che sono rimasti dietro a loro e gli abitanti del cielo.

Mi riferisco, per quanto riguarda i concetti, soprattutto alla nozione degli angeli, anticipata nel canto precedente, e qui ripresa al v. 3, «i primi effetti di là su» e poi ai vv. 10-11, «Come del suo voler gli angeli tuoi / fan sacrificio a te, cantando osanna»; nozione inesistente nel *Pater*, anche se in un certo modo suggerita per antitesi dall'espressione evangelica «*libera nos a malo*», correttamente interpretata come «liberaci dal maligno», cioè dall'esser preda dell'angelo che non fece sacrificio a te del suo volere. E per

quanto riguarda il linguaggio filosofico-teologico, mi riferisco sia alla chiosa iniziale:

che ne' cieli stai
non circunscritto, ma per più amore
ch'ai primi effetti di là su tu hai,

che anticipa ancor molto da lontano il v. 30 di Par. XIV, «non circunscritto, e tutto circumscrive», e la stessa terzina iniziale della terza cantica circa la gloria di Dio «che risplende / in una parte più e meno altrove»; e ancora alla suggestione trinitaria determinata nella seconda terzina dalla triplicazione dell'originario *nomen* (*santificetur nomen tuum*) in «nome», «valore», «vapore»: suggestione trinitaria non negabile neppure da chi per avventura negasse l'interpretazione precisa di nome come Verbo, valore come Padre, e vapore come Spirito; dal momento che nel poema di Dante a creare una suggestione trinitaria basta talvolta una certa concordanza del numero col ritmo: e qui tutta la preghiera, dove ognuna delle otto invocazioni occupa esattamente una terzina, appare ritmicamente scandita sulla base del rapporto 1:3; rapporto che — si noti — s'interrompe subito dopo la preghiera, con la didascalia che occupa due terzine.

Da questo punto di vista non parziale e non estrinseco, ma suggerito dall'interno stesso del poema e dalla stessa teorica dantesca di Ep. XIII, 11, in base alla quale il Purgatorio va inteso anche come allegoria dell'analogo stato degli uomini sulla terra; da questo punto di vista non appare accettabile il giudizio di chi trova la preghiera «indecisa, un po' come meditazione propria di spiriti purganti, e un po' come petizione propria dei viventi»³. Ma perché

³ Cfr. F. D'Ovidio, *Nuovi studi danteschi. Il Purgatorio e il suo preludio*, Milano 1906, p. 295 sgg.; E. G. Parodi, *Note per un commento alla D.C.*, in *Lingua e Letteratura*, Venezia 1957, II, pp. 372-373; V. Periconi, *Il c. XI del Purgatorio*, Bologna 1953, poi in *Lecturae dantesche* a c. di G. Getto, Firenze 1964, pp. 883-906.

mai la poesia, che si distingue dalla prosa proprio perché è un linguaggio intrinsecamente polisemo, che dà, per ricordare ancora una volta il Pascoli del *Fanciullino*, due pensieri per una parola, perché mai vorremmo ridurla ad un solo significato, ad un solo pensiero?

Anzi, proprio il fatto che, relativamente all'ultima invocazione Dante precisi ch'essa ha senso solo per i vivi, ci dice che, per quanto riguarda le invocazioni precedenti, nella voce dei superbi convergono e si esprimono unitariamente le voci interiori di tutti gli uomini « *in via* »: quelle di tutte le anime del Purgatorio, come quelle di tutti i viventi che, sulla terra, senza lasciarsi torcere « a terra da falso piacere », pur faticosamente camminano verso l'« eterno valore »; come quella stessa del poeta pellegrino, che di questi ultimi è insieme il rappresentante, l'interprete e il maestro. Cosicché nulla appare più fuori luogo che dibattere se, con l'espressione « per questo aspro deserto », i superbi intendano riferirsi al purgatorio o alla terra, perché l'espressione volutamente è tale da trasmettere, col significato relativo alle anime, anche quello relativo ai viventi⁴: come quella, appunto, che è propria e coerente con un contesto che non comunica una parte della realtà dicibile, ma la totalità del dicibile e del pensabile, la totalità dell'essere, all'interno del quale tutte le cose, tutte le qualità e tutte le sorti, per quanto diverse, convergono ad unità (Par. I, 111-113), e in questa convergenza tutte si somigliano (Par. I, 104-105, « e questo è forma / che l'universo a Dio fa simigliante »).

La didascalia introduttiva della preghiera, la cui posposizione, qui come in altri principi di canto (p. es. Inf. III e XXXIV, Purg. XIV e XXXI) è accorgimento efficacissimo ad aumentare la suggestione dell'*incipit* e a prolungarne l'effetto su tutto il canto — ripropone la condizione mate-

⁴ Per I. Bertelli, *Il c. XI del P.*, Firenze 1964, pp. 11-12 n. 1, circa « per questo aspro deserto » « non pare opportuno specificare troppo ». In realtà l'espressione è specifica proprio in quanto si riferisce a una realtà ricca, comprendente i vivi ed i morti, la terra e l'oltretomba.

riale dei superbi, chini sotto il peso dei grandi massi: ma appunto, nel clima nuovo indotto dalla preghiera, la ripropone con una certa attenuazione della materialità in virtù dell'immagine che accosta le fatiche reali delle anime alle fatiche sognate negli incubi notturni, ed anche per quel certo distacco da essa che è dato, nel bellissimo v. 30, « purgando la caligine del mondo » dalla sottolineatura del fine liberatorio di quell'angoscia.

Anche la successiva riflessione-ammonizione di Dante poeta e guida dei suoi lettori a ricambiare la carità della preghiera dei morti pei vivi, con la carità di una preghiera dei vivi che aiuti i morti a lavare le loro colpe, e la successiva domanda di Virgilio circa la via per salire il monte, non fanno che riproporre concetti e termini indotti dalla recita del Padre nostro, prolungando la nota dominante del purgatorio come cammino verso le « stellate rote », come asceti (« si che possiate muover l'ala », v. 38), come vittoria sulla carne (« l'incarco de la carne d'Adamo », v. 44) fino all'aggancio con la voce anonima che risponde a Virgilio e subito introduce il secondo momento, storico e sapienziale, di questa meditazione sulla condizione umana in cui si risolve nel c. XI il tema di superbia e umiltà.

Il discrimine tra i due momenti è anche discrimine tra le due parti in cui si può dividere l'insieme dei tre canti relativi al primo girone: quella in cui la superbia è fatta presente e giudicata dal punto di vista del cielo, cioè con esempi, atti e linguaggio propri dell'umiltà; e quella in cui, al contrario, è l'umiltà che viene scoperta e suggerita dalla superbia, ovvero dal punto di vista della terra; cioè, sia attraverso la lezione della più comune esperienza « contemporanea » dei tre superbi che ora ci vengono presentati, sia poi, nelle sculture successive (c. XII), attraverso quella degli antichi fatti biblici, storici e mitologici.

Circa i nostri tre personaggi, si dice comunemente — ed è giusto — che essi rappresentano tre tipi di superbia: quella dell'aristocratico, superbo del suo nome illustre e del tipo di vita e di gesta compiute dai suoi maggiori; quella dell'artista, che mena vanto del suo primato nell'arte; e quella dell'uomo politico, superbo del suo potere.

Si può tuttavia anche notare che Dante non accentua, quindi non dà troppa importanza a questa differenza, come avrebbe potuto fare qualora avesse messo sullo stesso piano i tre personaggi in rapporto a se stesso come pellegrino. La variazione per cui l'ultimo dei tre, Provenzano, non parla della sua vicenda, Oderisi parla per sé ed anche per Provenzano, mentre Omberto parla solo per se stesso, ci mette in condizione di capire che, oltre e più che a tipicizzare la superbia in rapporto a tre distinte condizioni di vita e di attività, Dante poeta è interessato a rappresentare tre diversi gradi e modi di procedere nel cammino dell'esperienza di superbia-umiltà, dall'esercizio del peccato, alla respiscenza e al superamento di esso.

Un primo grado e modo, il più basso e imperfetto, è quello di Omberto. Il quale infatti parla — non avrei dubbi su questo punto — in modo che rivela ancora qualcosa dell'abito e del linguaggio della superbia nobiliare⁵. Già l'interesse di Oderisi per Provenzano produce l'effetto di isolarlo da questi due, configurandolo anche qui, in rapporto con i compagni di pena, un po' come dovette essere in vita, distaccato dagli altri, dagli adiacenti, quanto idealmente legato agli antenati, e, insomma, solo nella sua superbia.

Ma poi, nel suo discorso, il suo 'Io' campeggia per ben due volte in principio del verso:

Io fui latino... v 58
Io sono Omberto... v. 67

E infine le sue relativamente poche e 'corte' parole esprimono un sentimento di umiltà soltanto nel rapporto con Dante, ch'egli vorrebbe far « pietoso » alla sua « soma » (v. 57); ma per il resto riguardano suo padre, il « gran toscano » Guiglielmo Aldobrandesco, il cui nome dovrebbe pur esser noto a Dante, e, appunto, i suoi « maggiori » e le loro

⁵ Cfr. L. Pietrobono, *Lettura del c. XI del P.*, Alcamo 1956, p. 14, per il quale in Omberto « il vampo dell'antica boria, nonostante lo studio che pone a mortificarla, dà ancora qualche guizzo ».

« opere leggiadre » e i nobili « consorti »⁶, esprimendo soprattutto, quanto alla superbia, il rammarico per il danno ch'essa ha arrecato a lui e il malanno in cui ha trascinato seco quelli. Vero è che, mettendogli in bocca l'inciso del v. 63, « non pensando alla comune madre » (che, s'intenda per 'madre' la terra o Eva⁷, implica sconfessione proprio di quel genere di superbia che si fonda sulla propria origine), Dante riconduce anche il discorso di Omberto entro lo schema tematico fondamentale del canto, quale era stato enunciato già nel c. X, 124-125, « ... noi siam vermi / nati a formar l'angelica farfalla », cosicché anche per Omberto il superamento della superbia passa attraverso la consapevolezza che l'uomo ha principi molto più bassi e traguardi infinitamente più alti di quelli di cui si vanta. Ma, appunto, l'umiltà di Omberto si riduce tutta in quella disposizione a chiedere pietà e in quel rapido inciso, sia che Dante poeta pensi che a un convertito di quel tipo, che è stato superbo per costume e tradizione di famiglia, più che per scelta personale, non sia il caso di chiedere di più in fatto di umiltà; e sia che egli abbia inteso renderci solo il grado di umiltà raggiunto dal personaggio al momento in cui avviene l'incontro.

⁶ In una recentissima lettura, *L'effimero e l'eterno: la meditazione elegiaca di P. XI*, in « G.S.L.I. », vol. CLXI, fasc. 514, p. 173, M. Marti sostiene che i « consorti » non sarebbero i consanguinei, ma gli stessi compagni di pena di Omberto: Oderisi, Provenzano e tutti gli altri che portano sassi lungo la prima cornice. In tal caso l'informazione fornita dal personaggio sarebbe o tautologica (la superbia fa danno anche a questi che subiscono lo stesso mio danno o malanno di portare il peso) o tale da far presupporre che Omberto sappia che tutti i superbi del Purgatorio abbiano finito malamente i loro giorni. L'interpretazione è stata suggerita al Marti dalla lezione dell'edizione Petrocchi, secondo l'antica vulgata, del v. 68 « superbia fa, ecc. », per « superbia fé »; ma tale nuova lezione è benissimo conciliabile, come il Petrocchi stesso dimostra, con il riferimento ai 'parenti', di cui si sa che subirono rovesci di fortuna.

⁷ Per A. Vallone, *Il c. XI del P.*, Torino 1961, p. 20, « comune madre » si riferirebbe « all'origine degli uomini, che è comune e uguale per tutti » e cita in proposito la chiosa del Serravalle: « Non cogitando quod omnes nascuntur ex viro et foemina ».

Così Oderisi appare ben più avanti di Umberto nella strada della purificazione; ma più ancora che per il grado, la sua testimonianza si distingue dalla precedente per il carattere. Tanto l'esperienza di Umberto resta limitata al caso particolare suo e della sua famiglia, e la sua lezione pone in primo piano la sconvenienza, per così dire, economica della superbia; tanto invece quella di Oderisi è universalizzante, si apre all'intelligenza di altri casi, di altri artisti e di altre arti, e ancora oltre fino a tradursi in una lezione sulla caducità della fama comunque perseguita, e direi quasi, in una filosofia dell'effimero, inteso come assenza insieme della natura e della storia umana. Di più, mentre Umberto misura il limite umano dal basso, senza staccare gli occhi della mente dalla madre terra e dall'antica genitrice; Oderisi lo misura dall'alto, dall'eterno, gli occhi della mente intenti « al cerchio che più tardi in cielo è torto » (v. 108), secondo la bellissima, vertiginosa dissimilitudine, che sembra trasferita qui da uno degli ultimi canti del Paradiso.

Così, è solo la sua lezione che Dante mostra di accogliere proprio come lezione, dalla quale esplicitamente si dichiara toccato:

... Tuo vero dir m'incora
bona umiltà, e gran tumor m'appiani (118-119)

e se ciò non è certo da attribuire solo al fatto che si tratta di una lezione più profonda e persuasiva, come anche più appropriata al caso di Dante; e se il finale del canto, ove a Oderisi è affidata anche una delle tante profezie dell'esilio di Dante, anzi, dell'umiliazione dell'esilio, non consente dubbi sul fatto che la meditazione *de superbia et humilitate* coinvolga qui più profondamente anche il personaggio Dante: ciò non menoma affatto il valore obbiettivo della testimonianza di Oderisi e di quella, ancor superiore, che Oderisi riporta, di Provenzano.

Provenzano infatti, rappresenta, quanto a sé, un terzo grado, ancora più alto, e un terzo modo, ancora più meritorio del secondo: quello di chi non ha aspettato un tracollo

di fortuna, e la fine della vita, per emendarsi; quello di chi non ha esitato a umiliarsi pubblicamente, conducendosi « a tremar per ogni vena » (v. 138) proprio davanti a quei suoi concittadini che pure in qualche occasione avranno tremato davanti a lui, al padrone di Siena. E come la sua testimonianza è quale dovrebbe essere quella di un vero uomo politico, non tanto di parole quanto di fatti; così è ben giusto ch'egli non parli. Ed anche il suo non parlare, contrapposto alla diffusa e sciolta eloquenza di Oderisi, acquista un ulteriore significato di umiltà, se è vero che anche il parlar di se stesso e della propria conversione può celare un tratto di vanagloria.

A questo punto, mi si potrebbe tuttavia obiettare che la compattezza di questo canto come meditazione teologico-cosmologica e sapienziale sulla superbia apparirebbe forse meno evidente se si tenesse conto anche dei riferimenti storici che pure il canto contiene, e particolarmente di quell'apparentemente non necessario, improvviso accenno, nei vv. 112-114, a Firenze, alla

rabbia fiorentina che superba
fu a quel tempo sì com'ora è putta⁸,

cui offre occasione il discorso su Provenzano.

Per quanto infatti anche questo riferimento riproponga il tema fondamentale nel predicato di « superba » attribuito alla « rabbia fiorentina », esso sembra in realtà introdurre nel canto un tratto di quell'interesse 'centrifugo', che è in gran parte legato alla passione etico-politica di Dante in rapporto a Firenze e all'Italia del suo tempo.

⁸ Non mi par facilmente sostenibile, dal punto di vista sintattico, l'interpretazione, ancora proposta dal Marti, *op. cit.*, pp. 179-180, che pone punto e virgola dopo « rabbia fiorentina » e mette l'accento sulla congiunzione « che », riferendo quindi i giudizi « superba » e « putta » non a Firenze, ma a Siena. D'altra parte, il giudizio di Oderisi su Firenze rende più plausibile la sua predizione dell'esilio di Dante (e si noti che tali predizioni sono sempre collegate con precedenti giudizi negativi sulla situazione fiorentina, come nei canti di Ciacco, Farinata, Brunetto, Vanni Fucci).

In verità, le cose non stanno propriamente così; e come stiano, ce lo può dire, ancora una volta, il rapporto col contesto e con la complessa articolazione dei temi che Dante via via sviluppa largamente sfruttando la polivalenza del linguaggio poetico. Come infatti s'è visto che il tema teologico-sapienziale, caratteristico del c. XI, viene tuttavia enunciato da Dante già nel canto precedente, senza pregiudizio alcuno della sua particolare fisionomia, determinata dalla rappresentazione prevalentemente figurativa e plastica del concetto di superbia-umiltà; così l'unità del nostro canto non appare minimamente compromessa dal fatto che già in esso compaiono alcuni elementi tematici, relativamente centrifughi, che diventeranno poi dominanti e determinanti nei canti successivi, degli invidiosi e degli iracondi. Tali sono prima di tutto i luoghi geografici di nascita e di attività dei tre personaggi, Siena, la maremma senese e l'Italia tra Gubbio e Bologna, da chiosare con altro testo, cioè ancora con la Siena di Sapia e poi con le città e le terre della Valle dell'Arno e quindi della Romagna e infine dell'Emilia, della Lombardia e del Veneto, come elementi costitutivi del quadro ambientale di una inchiesta sulla corruzione nell'Italia contemporanea, tra la bassa Toscana e la Marca gioiosa, che si sviluppa soprattutto nei canti XIV-XVI. E tali sono, a maggior ragione, i primi espliciti accenni a questa corruzione, e in genere alla decadenza civile e politica, che compaiono appunto, significativamente riferiti a Firenze, il centro geografico della corruzione, già in questo canto XI — e si tratta appunto dell'allusione alla « rabbia fiorentina » — e nel successivo, nelle due perifrasi dei vv. 102 e 105, ove Firenze è ironicamente indicata come « la ben guidata », e l'età in cui furono costruite le scale per S. Miniato è « l'etade / ch'era sicuro il quaderno e la doga ».

Ora, se si considera che il senso ultimo, la finale ragion d'essere di questa prolungata e apparentemente divagante, centrifuga indagine geografico-morale, è la riaffermazione — nel discorso di Marco Lombardo — del libero arbitrio umano e dell'ordine divino che ha disposto la distinzione tra i due poteri temporale e spirituale, ci si renderà conto che anche queste allusioni conducono in realtà allo stesso

principio teologico-concettuale che ispira i canti dedicati alla superbia individuale; e che, insomma, l'aggettivo « superba », riferito alla rabbia fiorentina, non deriva il suo significato soltanto dal rapporto con il suo contrario « putta », e dunque dall'animosità dantesca che si esprime per le parole di Oderisi, ma anche dal fatto che introduce in qualche modo alla meditazione della superbia anche come peccato collettivo, per il quale la definizione del superbo che verrà data da Virgilio nel c. XVII, 115-117:

... chi per esser suo vicin soppresso
spera eccellenza, e sol per questo brama
ch'el sia di sua grandezza in basso messo,

può essere considerata valida anche in riferimento allo spirito di prevaricazione che tanto spesso caratterizzava i rapporti tra le parti d'una città e tra le città di una regione; spirito di prevaricazione, a sua volta, favorito dal malo esempio della prevaricazione massima, quella del potere spirituale sul temporale, onde viene distorto l'ordine stabilito da Dio e impedito il bene che ne potrebbe derivare.

Così si conferma anche per questa via il carattere specifico di questo canto rispetto ai due adiacenti, consistente nel presentare la superbia come il principio di ogni male individuale e collettivo, come espressione essenziale dell'uomo terrestre, che pone se stesso e i propri disegni al posto di Dio e del suo ordine provvidenziale, disdegnando di considerare il proprio stato, le proprie capacità, il proprio potere come valori strumentali e transeunti nella prospettiva per la quale « noi siam vermi / nati a formar l'angelica farfalla ».

Ora, venendo finalmente a considerare il canto anche dal punto di vista della 'danteide', a questa lezione religiosa Dante fa servire non soltanto le testimonianze dei superbi morti — quella collettiva della recita del *Pater*, e quelle individuali e variamente significative dei tre personaggi —, ma anche, in modo indiretto e velato e pur trasparente, la sua di superbo vivo e consapevole di quella che è stata certo, e forse ancora è, la « sua maggior magagna » (XV, 46).

« Troppa è più la paura ond'è sospesa » — dirà tra poco a Sapia — l'anima mia del tormento di sotto / che già l'incarco di qua giù mi pesa » (XIII, 136-138). Si può supporre che Dante si ritenga meritevole di espiare a lungo non soltanto una superbia di artista, come quella di Oderisi, ma anche in parte, come bisnipote di Alighiero I, « che cent'anni e piue / girato ha 'l monte in la prima cornice » (Par. XV, 91-93), una superbia ereditaria, simile a quella di Umberto, e fors'anche un po' — riandando al periodo del suo priorato e all'atteggiamento tenuto nei riguardi del « signor Papa », della superbia politica, espiata da Provenzano.

Peraltro, è la superbia dell'artista che spicca, perché è l'arte il dono eccezionale che nel caso di Dante fa da molla anche alle altre superbie; è la chiara coscienza del proprio valore di poeta che lo fa sentire diverso dagli altri, e che lo induce come a una certa oltranza nella sua politica di difesa della libertà fiorentina e, più tardi, a quel disdegnoso distacco dalla « compagnia malvagia e scempia » (Par. XVII, 62) dei Bianchi, così a gloriarsi, nel Paradiso, della propria « nobiltà di sangue » (XVI, 1).

Qui, insomma, mi pare si possa individuare quanto di specifico intorno alla superbia Dante ha ricavato non soltanto dai testi biblici, dalla interpretazione dei miti e della storia, o dalla dottrina dei Padri e di S. Tommaso, ma soprattutto dalla sua personale esperienza e storia di poeta: il sentimento che la superbia — il male e la debolezza della superbia — implica comunque un bene e una forza, un valore umano positivo, con cui strettamente si lega.

Come la vanagloria di Oderisi non toglie il suo merito di miniatore eccellente, così l'arroganza di Umberto non intacca il pregio dell'antichità della famiglia e la « leggiadria » delle opere dei suoi maggiori; e così la presunzione di Provenzano trae pure il suo alimento da quella fondamentale grandezza d'animo che gli ispira la decisione di farsi mendicante tra i suoi concittadini per liberare di prigione un amico. Talché, se è vero che l'equazione superbia = uomo, considerata dal punto di vista della superbia, riverbera su 'uomo' una connotazione negativa, è vero

anche che, considerata dal punto di vista dell'uomo, attenua in qualche modo la negatività di 'superbia', quanto meno prospettandola come mal uso di un bene, e dunque, in un certo senso, tale che può darsi solo in chi questo bene possiede e metta a frutto.

In questa luce mi pare si possa più compiutamente intendere, ancor prima che l'atteggiamento di Dante in rapporto al discorso di Oderisi, il trattamento che egli ha fatto della superbia nella prima cantica, ignorandola, a differenza degli altri vizi capitali, come titolo di una distinta sezione penale.

A parte il fatto che essa è ignota all'etica aristotelica, che Dante però non esita a dimenticare quando si tratti di assegnare un posto distinto a quei superbi che sono gli eretici; e tenuto nel debito conto il fatto, notato dal Witte⁹, che nell'inferno si espiano i peccati attuali, di cui la superbia, come *initium omnis peccati* è la comune radice, direi che, in assenza di tali specifici peccati, Dante abbia fatto prevalere, nell'Inferno, una valutazione umanisticamente positiva della superbia come possesso e uso del valore umano.

Mi riferisco ovviamente, in primo luogo, al limbo degli spiriti magni, dove gli stessi elementi costitutivi della lezione di Oderisi: il senso e il gusto del primato, e l'amore di un nome e di un onore duraturi, sono rappresentati positivamente e fatti esplicitamente propri di Dante; e dove la successione dei cinque poeti cui Dante viene aggregato come « sesto tra cotanto senno » (IV, 102), smentisce avanti lettera la legge oderisiana di una successione che implichi negazione ed oblio dei predecessori. Ma mi riferisco poi anche al precedente e convergente episodio degli ignavi: infami, innominabili, che mai non fur vivi; quasi, insomma, non uomini, appunto perché rifiutarono di rendere una qualsiasi prova del loro umano arbitrio; in rapporto ai quali anche i peggiori tra i dannati risultano un gradino al di

⁹ Cfr. in proposito, di F. Forti, la voce SUPERBIA in *Enciclopedia Dantesca*.

sopra nella considerazione del poeta. Dante infatti punisce come dannati gli ignavi; ma li esclude da quella certa dignità che anche il luogo infernale possiede per il fatto d'essere non solo il luogo della giustizia di Dio ma anche quello della fama terrena che Dante assicura, nominandoli, anche ai peccatori più infimi.

Se si pensa che questo umanistico, o preumanistico, giudizio positivo dell'amor di fama e della fama stessa come valore duraturo è già stato, per così dire, autorizzato da Beatrice nell'apostrofe a Virgilio:

O anima cortese mantovana,
di cui la fama ancor nel mondo dura,
e durerà quanto 'l mondo lontana (Inf. II, 58-60),

e verrà poi fatta propria anche da Cacciaguida:

Non vo però ch'a' tuoi vicini invidie,
poscia che s'infutura la tua vita
vie più là che 'l punir di lor perfidie (XVII, 97-99),

si dovrà convenire che il pensiero di Dante collima con quello di Oderisi soltanto relativamente a quel tipo di vanagloria che era connesso con l'eccellenza in arti come la miniatura, la pittura e la stessa poesia dei rimatori in volgare, della cui schiera Dante aveva fatto parte e sulla cui poetica si era misurato prima di concepire la *Divina Commedia*: una vanagloria ancor tutta relativa a un quadro e a una mentalità municipali e provinciali, e a una concezione eminentemente tecnica della poesia; quadro, mentalità e concezione superati dal momento in cui, assumendo a propria guida Virgilio per il viaggio d'oltretomba, Dante inaugura la nuova visione universalistica dell'arte come attività finalizzata a una funzione profetica, della poesia come discorso totale e sacro, al quale pongono «mano e cielo e terra» (Par. XXV, 2), strumento necessario di una generale reintegrazione dell'ordine provvidenziale nella storia.

Che egli, come ha peccato di vanagloria al modo di Oderisi, prima e dopo l'esilio, così ancora possa esserne tentato

nell'esercizio di questa nuova poetica che gli detta la *Commedia* e che è, direi proprio, la poetica dell'umiltà, della piena disponibilità dell'autore a farsi tramite di un messaggio divino, è ovvio; e per questo egli si dichiara personalmente toccato dal discorso di Oderisi:

... tuo vero dir m'incora
buona umiltà, e gran tumor m'appiani (118-119);

ma la stessa brevità della risposta, che tanto più breve appare in confronto all'agevole eloquenza del miniatore; il fatto che Dante subito passi a domandare chi sia il potente senese, ultimamente indicato da Oderisi, ci fanno capire che quelle rivalità di artisti e rimatori ormai lo interessano poco, e che quel linguaggio da tenzonatore: «tener lo campo», «avere il grido», «la gloria de la lingua», «cacciar del nido», non è, o non è più, ormai, il suo.

Mi pare insomma che anche da questo incontro con Oderisi, come dai successivi con Bonagiunta e col Guinizelli, come in genere dagli altri episodi della seconda cantica dove compaiono poeti volgari e si parla di poesia volgare, si possa ricavare l'idea che nel Purgatorio, cantica, per eccellenza, di transizione, Dante abbia mirato tra l'altro anche a rappresentare e, insieme, a giudicare, e perciò a chiudere definitivamente quello che è stato un momento di transizione, dal verme alla farfalla — anche nella sua vicenda letteraria: momento importante e da ricordare per quanto aveva portato in sé di nuovo e di fecondo — specialmente, direi, la prospettiva guinizzelliana, religiosa, della poesia (e perciò l'incontro col Guinizelli è il più affettuoso e il più ricco di riconoscimenti); ma da considerare anche con distacco per quel contorno di piccoli orgogli personali e municipali, per quella vanità di contese su limitate questioni tecnico-formali, elevate a misura dell'eccellenza.

L'arte, ormai, per l'autore della *Commedia* è servizio agli uomini e risposta a una chiamata divina, atto e fatto religioso, umile e alto al tempo stesso; e la prima, essenziale definizione di essa sarà, più avanti, Stazio a formularla,

identificandola nella figura stessa di Virgilio, maestro di poesia e insieme guida alle verità supreme:

... Tu prima m'inviasi
verso Parnaso a ber ne le sue grotte,
e prima appresso a Dio m'alluminasti.
(...)

Per te poeta fui, per te cristiano
(Purg. XXII, 64-66, 73)

Certo è lui, Dante, che « cacerà del nido » i predecessori — siano Guinizzelli e Cavalcanti, o siano, come anch'io preferisco, col Di Pino, Guittone e Guinizzelli —. Per negare l'allusione a se stesso bisognerebbe supporre un Dante tanto ingenuo e tanto sprovveduto da non rendersi conto che scrivere quel verso e mezzo significava comunque suggerire al lettore anche il suo nome, tra quelli dei possibili superatori (ma quali altri poi, oltre il suo?). Ma che importanza può avere, ormai, tutto questo?

Non si tratta più di guardare indietro, di misurarsi sul passato, sui predecessori, ma di guardare innanzi e in alto, verso « il cerchio che più tardi in cielo è torto » e oltre di esso; né si tratta più di godersi da vivo le soddisfazioni del primato; ma di pagare in anticipo la sopravvivenza presso « coloro / che questo tempo chiameranno antico » (Par. XVII, 119-120), facendosi quaggiù « macro » (ib., XXV, 3), soffrendo « fami / freddi e vigilie » (Purg. XXIX, 37-38) e conducendosi come Provenzano « a tremar per ogni vena » per non tradire la propria missione di verità.

Così Dante scavalca agevolmente la 'filosofia' di Oderisi per trovarsi puntuale, e riconoscersi, nella 'profezia' di Oderisi, che è anche lezione implicita di una più alta umiltà: quella che non sminuisce l'eccellenza, ma la riconosce come dono di Dio, e a Dio la restituisce, come il buon servo del Vangelo, dopo averla fatta fruttare.

Enzo Noè Girardi

QUI AMARE AMAT: POUR UN GENET COURTOIS *

Une fois arrivé à Fontevault — « la plus troublante » de « toutes les Centrales de France » (p. 223) —, dans ses premiers pas mêlés à ceux d'autres détenus, mais qui croisent surtout un mouvement de gardiens taciturnes et inattentifs, le narrateur nous donne cette image:

La Centrale vivait comme une cathédrale un minuit de Noël. Nous continuions la tradition des moines s'activant la nuit, en silence. *Nous appartenions au Moyen Age* (p. 229)¹.

* Note liminaire

Notre fréquentation de l'oeuvre de Genet avait déjà attiré, dans le passé, notre attention sur certaines modalités itératives que semblait emprunter chez lui la relation d'amour, ce qui laissait supposer que celle-ci devait se reproduire suivant un schéma fortement structuré dont il aurait été intéressant de définir les caractères et le fonctionnement. Notre plus récent intérêt pour la littérature et la civilisation médiévale nous a fait entrevoir la possibilité d'une clef de lecture dans le sens du code d'amour courtois. Nous nous sommes ainsi lancé dans cette aventure interprétative qui à beaucoup pourra paraître singulière sinon paradoxale. Mais les faits sont là. Cette analogie existe et se manifeste d'une façon claire et rigoureuse. S'attendre à une équivalence point par point ce serait, naturellement, pure folie, ne fût-ce que pour les différentes lignes de force qui se dessinent à l'intérieur de l'amour courtois. Il suffit de penser à la distinction qu'on établit, en général, entre une école « réaliste » et une école « idéaliste ». Ce qui se correspond, par delà les siècles, c'est une orientation d'ensemble, une atmosphère de quête spirituelle, voire mystique, entrelacée dans Genet avec une attention au rapport corporel qui en masque, à un premier abord, la portée.

Si nous avons choisi *Miracle de la rose* comme lieu d'application de notre recherche, c'est parce que nous y avons trouvé condensés ces éléments constitutifs du système des relations d'amour chez Genet, qu'on rencontre éparpillés dans ses autres romans ou qui ne présentent pas, ailleurs, la même cohésion.

¹ C'est nous qui soulignons. Les citations tirées de *Miracle de la rose* (J. Genet, *Oeuvres complètes*, t. II, Gallimard, Paris 1951) seront suivies de la seule indication de la page.

Etrange destin que celui d'une abbaye fondée sous le patronage de la Vierge au début du XII^e siècle et siège d'un ordre qui réunissait deux communautés, l'une de moines et l'autre de religieuses, soumises les deux à l'autorité d'une abbesse de haute naissance!² Il s'agit donc d'un lieu privilégié, dont le caractère sacré avait déjà été dénoncé au moyen d'une transfiguration spatiale:

Je sais qu'elle est au fond d'une vallée, d'une gorge infernale où surgit une fontaine miraculeuse, mais rien ne nous empêche de croire la Centrale au sommet d'une montagne très haute [...] Cette altitude, si elle est idéale, est encore plus réelle car l'isolement qu'elle confère est indestructible (p. 225).

Or, le trajet initiatique imaginaire qui s'achève à la Guyane, dont la Centrale constitue l'étape intermédiaire, trouve son point de départ au bain d'enfants:

Mettray scintillait. Je ne puis trouver les mots qui vous la présenteraient soulevée du sol, partée par des nuages, comme les villes fortifiées des tableaux d'autrefois, suspendue entre ciel et terre et commençant une assomption éternelle (p. 267)³.

² Genet souligne — et pour cause, vu l'importance qu'assument dans son oeuvre les thèmes de la sainteté et du mysticisme vécus d'une façon tout à fait personnelle — la singularité d'une telle conversion, en ajoutant à Fontevrault, Clairvaux, Poissy et La Roquette (pp. 274 et 307). Nous verrons, par ailleurs, le caractère mythique que revêt, dans *Miracle de la rose*, la haute figure virginale d'Harcamone dans le système idéologique de Genet. L'assassin, tout en portant — exaltées à l'extrême — les marques d'une virilité qui atteint une valeur purement symbolique, semble avoir la fonction d'une grande abbesse — le « démon », dit Genet (p. 366) — qui hante de loin, en secret, le peuple de la Colonie: « à un soubresaut de la voiture qui montait une légère rampe pavée, je compris que le portail était franchi, et que j'étais dans le domaine d'Harcamone » (p. 225). Il en arrivera à dire que « toute la Colonie composait un énorme Harcamone » (p. 422).

³ L'élévation de Mettray atteint une puissance visionnaire, qui rappelle la merveilleuse image dont se sert Tristan quand il se présente déguisé à la cour de Marc pour demander, sous le signe de la

La frappante analogie de cette double vision s'établit sur deux points: la référence indirecte au Moyen âge et l'élévation idéalisante qui reflète un état d'isolement magique, hautement spirituel. On aurait cependant tort de croire en une équivalence de valeur. Voici, en effet, ce qui est dit plus loin à propos de Mettray:

Nous vivions sous le regard sévère de la Centrale, comme un village aux pieds du château féodal habité de chevaliers bardés de fer, et nous voulions être dignes d'eux. Pour leurs ressembler, nous observions les ordres qui nous parvenaient secrètement du château [...] Nous obéissions aux hommes du château et, même, nous allions beaucoup plus loin qu'eux dans l'audace [...] La Légende embellissait tout embellissait la Centrale et ses marles et tout ce qui en dépendait, même et surtout leurs crimes (pp. 297-298).

Nous passerons sur la quantité de réflexions qu'il y aurait à faire si on voulait se lancer dans l'analyse détaillée de ce passage (nous soulignons uniquement la présence du thème moyenâgeux) pour remarquer l'utilisation de la spatialité verticale qui devient ici l'emblème d'un rapport hiérarchique, établissant la supériorité « essentielle » de Fontevrault sur Mettray; supériorité qui acquiert la valeur d'un

folie, que le roi lui donne Yseut. A sa question sur ce qu'il entend faire de la reine et où il va la conduire, Tristan répond:

— Reis, fet li fol, la sus en l'air
 Ai une sale u je repair.
 De veire est faite, bele e grant;
 Li solail vait par mi raiant;
 En l'air est e par nuez pent,
 Ne berce, ne crolle pur vent.
 Delez la sale ad une chambre
 Faite de cristal e de lambre.
 Li solail, quant par main levrat,
 Leenz mult grant clarté rendrat.

[— Sire, répond le fou, là-haut, dans les airs, j'habite dans un palais. Il est tout en verre, magnifique et spacieux. Le soleil y rayonne de toutes parts. Il flotte dans le ciel, suspendu parmi les nuages, et nul vent ne l'agite ni l'ébranle. Il comporte une chambre de cristal, toute pavée de marbre. Le soleil, à l'aube, l'illuminera tout entière.] (*La « Folie » d'Oxford*, vv. 299-308, in J. C. Payen, *Tristan et Yseut*, Garnier, Paris 1974, p. 274)

ressort moral, source de dépassement de soi et même du modèle légendaire, ce qui représente un argument de la plus haute importance aussi bien chez Genet que pour notre thèse. Nous y reviendrons.

Un élément qui frappe, dans la vision singulière que l'auteur nous propose des deux pénitenciers, c'est leur assimilation à un même modèle, le château — lieu féodal par excellence —, demeure ou citadelle fortifiée au caractère isolé et clos, d'une certaine façon sans devenir. Par ailleurs, Sartre l'a bien montré⁴, la structure sociale des milieux marginaux où se meuvent les personnages de Genet (la prison en particulier) est homologue de l'ordre féodal, ce qui implique nécessairement l'idée de Cour et, en conséquence, l'instauration d'un système hiérarchique et d'un ensemble de règles, un code de comportement d'autant plus rigides que le groupe est enfermé par la différence entre des parois qui s'élèvent — qu'elles soient réelles ou imaginaires — pour dessiner un espace rigoureux⁵. Lieu d'abord,

⁴ « [Genet] complète le mythe sexuel du criminel par l'édification d'un système féodal [...] Qu'on imagine une petite collectivité militaire ou paramilitaire qui évolue en marge de la société réelle. On y entre par une initiation dont les trois cérémonies majeures sont le crime, le vol et le coït anal. A cette minorité parasitaire, formée d'une caste noble et de la tourbe de ses vassaux, tout travail est interdit [...] Leur mentalité, demeurée fétichiste, est toute de politesse cérémonieuse et d'agressivité. Et comme ils ne sauraient se lier entre eux par une hiérarchie de fonctions établie sur la division du travail, ils justifient les distinctions sociales par des différences de nature ou d'essence et divisent les membres de leur société en deux grandes catégories: les durs et les mous [...] Entre durs et mous la relation naturelle est le vasselage. Le lien de l'homme à l'objet — rapport de production ou d'appropriation — qui caractérise nos sociétés est remplacé par le lien féodal de personne à personne. Les durs ne possèdent pas les choses [...] Mais ils possèdent les hommes. Le mou fait hommage au dur de son corps, il devient son homme-lige » (J.-P. Sartre, *Saint Genet comédien et martyr*, Gallimard, Paris 1952, pp. 133-134).

⁵ « [A Mettray] il n'y avait pas de murs, mais des lauriers et des bordures de fleurs; or personne, à ma connaissance, ne réussit à s'évader de la Colonie même [...] Nous étions victimes d'un feuillage

se constituant par le pouvoir du nom qui lui donne son essence de « passé présent » mythique (p. 317), dans *Miracle de la rose* la Cour existe

car la Colonie n'oubliait pas que ses fondateurs étaient des nobles et que les membres bienfaiteurs [...] étaient: S.M. le Roi, S.M. la Reine, LL.A.R. les Princes de France, la *Cour Royale* de Rouen, la *Cour Royale* de Nancy, la *Cour Royale* d'Agen, toutes les *cours royales* de France (p. 291)⁶,

accompagnés d'une longue liste de « noms fleurdalisés ». Ensuite il y a la *cour* de la prison, le cadre où se déroule une grande partie des aventures et des événements (les mêmes sous des apparences différentes: défis, humiliations, duels, luttes sourdes de pouvoir, frôlements amoureux, la douceur parfois des promenades, toujours recommencés), où s'inscrivent les attitudes réglées et les gestes rituels désignant le marle (« seigneur »), le vautour (« vassal » et « dame ») la cloche (« serf »)⁷; mais aussi tous ces lieux (dortoir, atelier, réfectoire, escalier et surtout la Salle de Discipline, où tourne la ronde des punis au rythme scandé par un prisonnier élu, le prévôt, maître incontesté qui surveille, attentif et nonchalant, ses sujets) où il existe une vie commune régie par la loi du rapport de supériorité et d'infériorité, des lieux qui sans se parer du nom de « cour » en portent cependant la marque manifeste. La prison (de même que les milieux de la prostitution et du vol) est vécue, en somme, par Genet comme un quartier réservé, comme une moderne

en apparence inoffensif mais qui, en face du moins osé de nos gestes, pouvait devenir un feuillage électrisé, élevé à une tension telle qu'il eût électrocuté jusqu'à notre âme [...] Je voulus une fois, lors d'une récréation, détruire le charme [...] Mon esprit s'agitait. Il allait m'emporter, m'enlever, et je restais immobile en face des fleurs. Le clairon sonna la fin de la récréation » (p. 318).

⁶ C'est nous qui soulignons.

⁷ « Pendant la pause de midi, nous continuions notre activité secrète et, comme nous étions, en principe, oisifs, cette activité se faisait plus sourde et brodait sur la *cour* [c'est nous qui soulignons] un entrelacs très atténué, poli, de figures mystérieuses » (p. 375).

*cour des miracles*⁸ — où il faut prendre le terme « miracle » au sens fort, vu le pouvoir de transfiguration qui y réside à ses yeux —, siège d'autant de petites cours qu'il y a de figures marquées par un charisme social, telles que Villeroy⁹, Deloffre, Divers ou Lou-du-Point-du-Jour, dominées par Harcamone, qui doit son éclat uniquement à la prison « parce qu'il était aussi terne dans la vie libre qu'éblouissant dans les pénitenciers » (p. 265).

Le mot « cour » présente un dernier trait signifiant qui intéresse de près notre sujet. Comment parvient-on, en effet, à l'état de détenu si ce n'est en passant par une procédure judiciaire, à savoir par le jugement d'une *Cour de tribunal*? C'est elle, en fin de compte, qui crée le prisonnier et Genet, qui ne peut l'oublier, l'habille d'une « pompe » (p. 399), lui réservant une place de choix. Il n'en parle, d'ailleurs, qu'à propos du Prince du Mal, l'Assassin, pour la métamorphoser en la salle fasteuse où l'on célèbre le triomphe de la condamnation, prenant l'allure d'un couronnement ou d'un sacre¹⁰, et il en arrive, par un renversement typique chez lui, à voir en elle une émanation du criminel:

Quelque chose comme les vapeurs du sang enveloppent l'assassin et le portent. Ainsi soulevé, élevé, tout droit, il accède au banc des accusés, en face d'une Cour extraordinaire,

⁸ Opposant d'ailleurs un refus idéologique à tout projet de suppression des prisons pour enfants, il affirme; « Les détruisit-on, ces bagnes, par les enfants seraient remontés: ces gosses inhumains créeraient des cours des miracles (c'est bien le mot!) pour accomplir leurs cultes secrets et compliqués » (p. 366).

⁹ Parlant de lui, il dit: « Durant les récréations, ses fonctions de frère aîné et sa dignité de marle l'obligeaient à tenir une cour [c'est nous qui soulignons] » (p. 325).

¹⁰ Voir *Notre-Dame-des-Fleurs* (Oe. c., t. II, Gallimard, Paris 1951, pp. 177-195). Nous en tirons un passage qui offre une vision du tribunal assez intéressante pour une certaine analogie avec celle que Genet propose de Fontevault et de Mettray (cf. *supra* p. 25 et note 3): « La neige tombait. Tout, autour de la salle, était silence. La chambre des Assises était abandonnée dans l'espace infini, toute seule. Elle n'obéissait déjà plus aux lois de la terre. A travers les étoiles et les planètes, elle fuyait à tire-d'aile [...] Les amarres étaient tranchées » (p. 190).

vêtue d'écarlate qui est le sang versé, en personne, réclamant sa vengeance et l'obtenant. C'est peut-être ce don de produire un miracle par un simple coup de couteau, qui surprend la foule, l'alarme, l'excite, et la rend jalouse d'une pareille gloire. L'assassin fait parler le sang. Il discute avec lui, veut transiger avec le miracle. L'assassin crée la Cour d'assises et son appareil. En face de cela, on pense à la naissance, du sang de Méduse, de Chrysaors et de Pégase (p. 304).

Tout se passe comme si Genet avait exploité la richesse sémantique contenue dans le terme « cour », en étalant le spectre de ses significations au moyen d'images et de situations qu'il imbrique savamment pour constituer en une entité unique une communauté et un espace dont le principe fondateur est le Mal sous toutes ses formes, les plus hautes étant le meurtre et la trahison¹¹. Nous sommes en présence d'une société de beaux bandits formant, aux yeux de Genet, une « chevalerie nouvelle », caractérisée par les signes — tatouages-emblèmes (pp. 348 et 381-382) et phrases-devises désignant ceux qui les prononcent (p. 381) — constitutifs d'une noblesse guerrière dont « comptaient pour peu les faits d'armes, les exploits même glorieux, surhumains, qui l'amenaient à la Colonie » car « seule la gloire qu'il se créait ici était valable pour le colon » (p. 375). Une gloire — et un respect — qui se conquiert en grande partie en acceptant ou en provoquant le combat, puisque « C'est le fait seul de se battre qui était noble. Il ne s'agissait pas de savoir mourir, mais combattre, ce qui est plus beau » (p. 276). Qu'est-ce qui différencie, dans le fond, le milieu chevaleresque médiéval — soit-il fictif ou réel — régi par les lois de l'honneur et de la prouesse du monde de la Colonie tel que nous le dépeint Genet¹²? Si nous consultons les historiens, nous

¹¹ Harcamone, l'abbesse de Fontevault, est un assassin et les marles, cette « aristocratie noire » selon le mot de Sartre (*op. cit.*, p. 230), sont des donneurs (pp. 298/9); pour la trahison voir Sartre, *op. cit.*, pp. 195-196.

¹² Un passage particulièrement intéressant est celui où le narrateur se bat sous les yeux de Bulkaen (pour qui il réalise son exploit): « Et nous nous battîmes avec rage [...] Aux instants où j'allais flancher, le souvenir et l'âme de Villeroy me gardèrent [...] C'est avec

avons la surprise de constater qu'il existe une coïncidence exacte, presque terme à terme, entre ces deux univers.

Pour G. Duby, les « jeunes »¹³ constituent, au Nord de la France:

un groupe de turbulence prolongée, exclu par tant de conditions sociales du corps des hommes établis, des pères de famille, des chefs de maison, cette marge instable qui suscite et soutint à la fois les entreprises de la croisade, l'engouement pour les tournois, la propension au luxe et au concubinage¹⁴.

Henri-Irénée Marrou écrit, de son côté:

Tous ces nobles, où qu'ils fussent placés dans la hiérarchie féodale, constituaient d'abord une aristocratie de guerriers: quand on nous fait l'éloge d'un entre eux, autant que « bel homme » on nous le montre « bon chevalier »¹⁵. La guerre est, avec la chasse et le tournoi, le passe-temps noble par excellence¹⁶.

et il fait suivre une série de citations tirées des des poèmes de Bertran de Born, troubadour singulier, inquiet et belliqueux, qui a chanté sa passion pour les combats et, nous

ses armes luisantes et ses défauts que je combattais » (p. 323). Malgré sa plus grande complexité, cette situation rappelle les difficultés rencontrées par Lancelot au cours de son premier duel avec Méléagant, qu'il surmonte ne détachant jamais son regard de la reine Guenièvre.

¹³ Pour ce qui concerne les problèmes attachés aux « jeunes » dans la société courtoise, voir le chapitre « Senso e funzione del termine *joven* », dans E. Köhler, *Sociologia della fin'amor*, Padova, Liviana Editrice, 1976, essais recueillis et traduits par M. Mancini.

¹⁴ G. Duby, *Au XIIe siècle: les « jeunes » dans la société aristocratique*, « Annales », 19, 1964, p. 844, cité par E. Köhler, *op. cit.*, p. 244. Remarquons au passage qu'il existe, quoique pitoyable, une forme de luxe chez les prisonniers les plus prestigieux: vêtements et sabots choisis pour leur vétusté et leur fragilité que les sortants cèdent à leurs benjamins, bandes molletières qui provoquent des disputes sauvages, etc.

¹⁵ La beauté et la force sont des attributs qui qualifient aussi le marle, l'être supérieur admiré par Genet.

¹⁶ H.-I. Marrou, *Les troubadours*, Seuil, Paris 1971, p. 49.

tenons à le souligner à cause de l'exaltation du vol de la part de Genet, pour le brigandage:

... que-l segles sera bos
que om tolra l'aver als usuriers,
e per chamis non anara saumiers
jorn afiatz ni borges ses doptanza
ni merchadiers qui venha de ves Franza:
anz sera rics qui tolra volontiers¹⁷.

M. Lazar et J. Frappier nous fournissent un nouvel élément analogique:

à côté des seigneurs puissants qui s'entourent de vassaux et de suzerains, l'on voit aussi s'organiser une noblesse déshéritée, sans terres, nomade, se transportant de cour en cour et « d'autant plus désireuse de revanches mondaines, écrit M. Frappier, que ses conditions temporelles ressemblent beaucoup à une déchéance sociale; à titre de compensation, les romanciers vont lui offrir l'image exaltante du héros courtois par excellence, le chevalier de la Table Ronde, modèle des chevaliers errants, figure empruntée à la réalité sociale, mais transposée sur le plan du merveilleux »¹⁸.

Si d'une part nous pouvons assimiler sans peine ces nobles aux aristocrates des pénitenciers se déplaçant de prison en prison, on assiste d'autre part à l'élévation mythique effectuée aussi bien par les romanciers du Moyen âge que par Genet, qui semble fondre en un milieu unique les chevaliers errants du Nord avec les « jeunes » du Midi, plus

¹⁷ [et le temps sera bon, car on enlèvera leur bien aux usuriers, et sur les routes n'ira sûre même pas un seul jour bête de somme ou bourgeois sans crainte, ni marchand qui vienne de France; mais sera riche qui volera à son gré]; A. Viscardi, *Florilegio trobadorico*, Ed. Cisalpino, Milano 1965, 9, II, vv. 19-24. Il ne faut pourtant pas croire que le cas de ce chevalier-bandit soit isolé, car Duby nous apprend que « le milieu économique que représente, dans la société de ce temps, le groupe des chevaliers est, par vocation professionnelle, celui de la rapine » (G. Duby, *Guerriers et paysans*, Gallimard, Paris 1973, pp. 190-191).

¹⁸ M. Lazar, *Amour courtois et fin'amors dans la littérature du XIIe siècle*, Klincksieck, Paris 1964, p. 14.

étroitement liés aux cours et créateurs de ce modèle éthique — donc social — qu'est l'amour courtois. On procède, dans les deux cas, à une opération idéalisante. Qu'est-ce qui pousse, Genet d'un côté et les auteurs médiévaux (romanciers et troubadours) de l'autre, à inventer des modèles tels qu'un certain concept de l'amour ou des personnages parés des qualités morales et physiques les plus élevées? La réponse réside dans leur besoin commun de fuir une vie difficile, souvent insupportable. Si Sartre dit à propos de Genet: « Quand il fait de sa prison un palais, d'un marle un grand seigneur et de lui-même un prince, les mots somptueux qu'il prononce viennent planer au-dessus des réalités sordides sans les éclairer ni se fondre à elles »¹⁹, B. Wind affirme que « Né du besoin d'ennoblir les événements de la vie, l'aristocrate du Moyen Age oppose à la dure réalité des relations sociales, le rêve de perfection » et ajoute: « nous croyons pouvoir admettre que l'amour courtois (et la *fin' amor*, qui d'après Lazar en forme un des constituants) s'adresse à un être de fantaisie [...] c'est un exutoire spirituel, face aux réalités quotidiennes »²⁰. Rien ne s'adapte mieux à Genet, poète du roman, qui n'est pourtant pas dupe du procédé de transfiguration qu'il met en oeuvre. Il suffit de lire certaines observations ponctuant le récit de *Miracle de la rose* — d'autant plus cinglantes que, d'habitude, ses personnages nous apparaissent comme des êtres presque surnaturels — du genre de celle qui suit:

Dévêtue de ses ornements sacrés, je vois nue la prison, et sa nudité est cruelle. Les détenus ne sont que de pauvres gars aux dents rongées par le scorbut, courbés par la maladie, crachant, crachotant, toussant [...] ils se traînent sur des chaussons de drap, percés et rigides d'une crasse que la poussière a composée avec la sueur. Ils puent. Ils sont lâches en face des gafes aussi lâches qu'eux. Ils ne sont que l'outrageante caricature des beaux criminels que j'y voyais quand j'avais vingt ans et, de ce qu'ils sont devenus, je ne dévoilerai

¹⁹ J.-P. Sartre, *op. cit.*, p. 332.

²⁰ B. Wind, *Ce jeu subtil, l'Amour courtois*, « Mélanges Rita Lejeune », vol. II, Duculot, Gembloux 1969, pp. 1259 et 1260.

jamais assez les tares, les laideurs, afin de me venger du mal qu'ils m'ont fait, de l'ennui que m'a causé le voisinage de leur inégalable bêtise (p. 246).

Ce regard impitoyable n'épargne même pas le plus éclatant des « anges »: « Harcamone, déjà en possession de ce genre de gloire qu'il devait développer jusqu'à l'apothéose, gardait un silence qui paraissait dédaigneux. La vérité, je crois, c'est qu'il ne savait penser ni parler » (n. 270). L'immersion dans cette vie sans soleil, soumise à toute forme de misère physique et morale, crée un pouvoir de transmutation, la tentation du rêve. Ainsi, la faim « qui d'abord aida au désenchantement de la prison » devient-elle « un élément tragique qui achève de couronner la Centrale d'un motif baroque et sauvage » (p. 247). La prison, constamment vidée de ses contenus de plomb, acquiert donc cette dimension de cour mythique qui plie à ses règles la société qu'elle accueille, car, comme le remarque J. H. McMahon:

Between the various levels of the hierarchy [in society], each of which may comprise a real community, there are different apprehensions of an unwaring set of procedures sometimes identified as values. What is being implied is that within the human race are different units, each differently organized about contradictory and sometimes opposed standards, but all adhering to a common dynamism or a common process²¹.

Huit siècles séparent l'univers pénitentiaire de Genet et la société des poètes de la *fin' amor*, certains contenus des valeurs sur lesquelles ils se fondent ne sont pas, évidemment, les mêmes, cependant leur structure de base est identique. Les deux sont vécus sous le signe de l'éternité, en-dehors du devenir historique; leur vision sociale est celle des ordres hiérarchisés, séparés et infranchissables puisqu'on appartient *par nature* (ou, ce qui revient au même, par naissance) à un état donné, et ceci comporte des droits et des devoirs spécifiques auxquels on ne peut se soustraire et

²¹ J. H. McMahon, *The Imagination of Jean Genet*, New Haven and London, Yale University Press, 1963, p. 23.

suppose une attention dans les gestes et dans les paroles, donc une tension continuelle²². Genet rejoint ici la position rigide de Marcabru, pour qui

cerca fols sa follatura,
cortes cortez'aventura,
e-il vilans ab la vilana²³

et de Chrétien de Troyes, pour qui la vertu innée, liée à la noblesse, n'est pas à placer sur le même plan que la vertu acquise (« Nature passe nourriture »), s'opposant à un certain nombre d'écrivains courtois qui établissent une équivalence — en ouvrant ainsi l'espace pour une mobilité sociale — entre l'une et l'autre²⁴.

Si, comme l'affirme Guillaume IX, appartenir à une cour signifie satisfaire à des obligations précises exposées dans *Pus vezem*: « nobile comportamento alla corte sia nelle parole che nelle azioni, abile adattamento alle caratteristiche particolari dei vicini e degli estranei, ubbidiente inserimento nell'ambiente cortese-cavalleresco »²⁵ — et posséder « un ensemble de qualités et des vertus » que les troubadours nomment *cortezia* et les trouvères *corteisie*²⁶ —, les mêmes principes valent, compte tenu des différences de contenu, dans le milieu des prisons dépeint par Genet, comme nous le verrons par la suite.

²² E. Köhler (*op. cit.*, pp. 244-245) observe que les « jeunes » séjournent longtemps dans une cour pour se mettre au service de la *domna*, d'où l'importance du concept de *mezura*: « un ideale che regoli tutte le azioni personali e controlli gli eccessi dell'affettività » (p. 245). Naturellement, les personnages de Genet n'ont pas choisi leur condition de détenus, toutefois ils se trouvent exactement dans la même position que ces « prisonniers » du service d'amour et, qu'ils le veuillent ou non, sont pris dans des relations amoureuses et sociales strictement codifiées.

²³ [le fou cherche folie, le courtois aventure courtoise et le vilain la vilaine]; Marcabru (éd. Dejeanne, *Poésies complètes du Troubadour M.*, Privat, Toulouse 1909), XXX, vv. 79-81.

²⁴ Sur ce sujet voir dans E. Köhler, *op. cit.*, le chapitre « La questione della nobiltà ».

²⁵ E. Köhler, *op. cit.*, p. 157.

²⁶ M. Lazar, *op. cit.*, p. 23.

A Mettray, plus proche de l'enfance, la distinction en ordres est réduite à sa plus simple expression. Il y a d'un côté la classe puissante des seigneurs — les Marles —, accompagnée de celle de leurs amants-protégés — les vautours ou giron, promis à devenir, avec l'âge, eux aussi des Marles sous le guide de leur protecteur²⁷ —, choisis pour leur beauté qui « les introduisait dans la bande sévère [...] et sur un pied presque d'égalité » (p. 359); de l'autre la classe des serfs — les cloches —, « le peuple noir et laid, chétif et rampant sans quoi le patricien n'existe pas²⁸. Ils avaient aussi leur vie d'esclaves » (p. 362), inexorablement soumis à l'autorité arbitraire des Marles et au regard narquois des vautours. La communauté y est formée par des Familles, dominées par un Chef de Famille, divisées à leur tour en sous-groupes dirigés par un Frère Aîné. Evidemment, aussi bien les Chefs de Famille que les Frères Aînés (qui ont tous un vautour) portent inscrite dans la beauté et la puissance du corps, dans l'élégance des gestes et des attitudes, dans la nonchalance hautaine, dans la dureté du regard et du comportement, les signes de leur appartenance à la caste supérieure des Marles²⁹.

A Fontevrault, l'organisation sociale se complique, car entretemps l'Essence de chaque individu a trouvé, dans le monde extérieur, le moyen de se manifester clairement grâce à des exploits qui en définissent l'appartenance à

²⁷ Voir l'épisode où Villeroy entreprend l'initiation du narrateur (pp. 392-394), qui représente une sorte de cérémonie d'investiture par laquelle celui-ci passe de la condition de « page » à celle d'« écuyer ».

²⁸ Voici ce qu'observe M. Bloch à propos de la situation sociale au Moyen âge: « Le régime féodal supposait l'étroite sujétion économique d'une foule d'humbles gens envers quelques puissants [...] il étendit et consolida ces modes d'exploitation de l'homme par l'homme [...] Au profit, surtout, d'une oligarchie de guerriers » (M. Bloch, *La société féodale*, Albin Michel, Paris 1968, p. 606).

²⁹ Au cours des « rites compliqués du coucher », dit le narrateur, « nous étions dans la crainte toujours d'en louper une figure et de recevoir un coup de galoche dont le frère aîné ne s'était pas encore déchaussé [...] Cette crainte était sacrée, puisque, dans la toute-puissance de sa beauté et de sa férocité, le frère aîné nous était un dieu » (p. 315).

des catégories nettement différenciées³⁰. Le bas de l'échelle y est toujours occupé par les cloches; au niveau supérieur nous trouvons les casseurs, constituant une classe qui se veut aristocratique mais qui est plutôt comparable à la bourgeoisie ou à la noblesse de robe, et qui entre en concurrence avec les vrais aristocrates — ceux qui ne travaillent pas — les Macs³¹. Cependant, la vie commune impose aux deux groupes une prudente conduite de respect mutuel (p. 238). Au-dessus trône l'Assassin, le prince indiscutable de cette cour, qui a su « notre aventure à nous tous, la pousser jusqu'à sa pointe la plus ténue: la mort sur l'échafaud qui est notre gloire » (p. 223). A l'intérieur des deux classes intermédiaires, même si l'on retrouve l'opposition Marle-amant, le jeu des rapports devient plus subtil, les relations amoureuses se font plus secrètes, elles ne sont plus affichées comme elles l'étaient à Mettray, où chaque Marle choisissait ouvertement son vautour, le protégeait mais pouvait aussi le vendre ou le quitter à son gré (p. 437).

Evidemment, un système social aussi fortement structuré ne pourrait tenir s'il n'existait pas un ensemble de normes gouvernant les rapports, qui souvent assument, chez Genet, une fonction rituelle. Nous nous bornerons à en citer les plus importantes. A son arrivée au bagne, l'admission du détenu dans le groupe auquel il est destiné ne saurait être immédiate parce que, étant nouveau, il lui faut ou un temps pour être accepté (Fontevrault) (p. 258) ou passer par un « gracieux tribut d'entrée » (Mettray), comme celui de chanter des chansons nouvelles venant de la vie civile (p. 342). La deuxième étape est le passage (Mettray) par quelque épreuve qui sert à juger de la qualité du « bleu »: « Ils savaient nous sonder, obtenir les réactions

³⁰ Ici disparaissent les Familles, le Chef de Famille et le Frère Aîné mais il y a, par contre, la Salle de discipline où tournent les punis sous la surveillance d'un Prévôt, une brute autant détestée et adorée que l'était le Frère aîné.

³¹ « Cette aristocratie [les casseurs] n'a rien de commun avec la chevalerie romantique des grands criminels et des Macs prestigieux: c'est plutôt une élite de techniciens; on n'y accède pas par la naissance » (J.-P. Sartre, *op. cit.*, p. 449).

qui affirmaient l' 'homme' ou le niaient » (p. 344). Tandis qu'à Fontevrault les Durs se réunissent en cercles fermés selon la caste d'appartenance, à l'intérieur de laquelle il y en a certains qui constituent une élite, à Mettray chaque Marle est obligé de « tenir une cour » (p. 325) et d'avoir un giron qu'il doit protéger et faire respecter (pp. 321-322), dont il se charge de faire l'éducation, pourvoyant aussi à sa tenue vestimentaire, à le « dorer », l'aidant en cachette à se fabriquer un briquet et dans toute une série d'opérations qui touchent à l'habillement (pp. 344-345) — « car il y a une mode [...] Les marles l'ont faite » (p. 370) — pour que, comme son protecteur, il se distingue ouvertement des cloches. Une telle volonté de différenciation qui marque des frontières précises entre ces deux classes sociales n'est pas purement formelle, puisque le paraître coïncide ici avec l'être, exactement selon l'un des principes qui dominent le Moyen âge, d'où l'importance qu'on attribue aussi au geste et au maintien³². L'appartenance à une Famille donnée (Mettray) comporte l'observation de règles de l'honneur sévères: « j'y ai vu se mordre, se déchirer, sous l'oeil impassible des gardiens, les colons qui combattaient pour des raisons de préséance, pour un rang refusé à leur frère aîné [...] J'en ai vu expirer, tués » (p. 304). Et, d'une façon générale, il y a les exploits (physiques ou verbaux) et les éternels combats qui parsèment le récit. Naissant souvent d'un rien, mais toujours d'un orgueil se retenant offensé³³, d'habitude individuels, ils prennent parfois l'allure d'une guerre civile (pp. 358-359).

Si Mettray est le lieu d'apprentissage où les « petits harengs » (valets puis écuyers) se forment « une âme dure mais généreuse » (pp. 308-309), la Centrale est la cour arthurienne et méridionale qui voit s'épanouir la vie adulte des

³² Une analyse du geste « sacré » chez Genet, dépositaire d'un pouvoir qui se transmet « comme un titre », a été proposée par Sartre (*op. cit.*, pp. 359-361).

³³ « Pour défendre cet amour qu'ils [les marles] se portaient — ou plutôt portaient aux signes distinctifs de la caste — ils avaient besoin d'un adversaire » (p. 426).

nouveaux chevaliers et seigneurs après une errance plus ou moins longue dans le monde extérieur (les landes et les prés de la littérature romanesque médiévale) où ils s'illustrent, se couvrant de cette sombre gloire qui leur permet d'y être admis, pour en sortir en quête d'aventure, et d'y revenir chargés de renommée nouvelle, dans un mouvement perpétuellement recommencé.

Il apparaît clair qu'une telle organisation sociale est indissolublement liée à des relations de type affectif — respect, crainte, admiration, idolâtrie — qui débouchent facilement dans l'amour. On serait tenté de croire que cet étalage de hiérarchies, de normes et de valeurs ait été choisi pour lui servir d'humus et de décor ou même, en renversant l'ordre naturel des choses, que l'amour les fonde et en justifie l'existence. On rencontrerait, ainsi, le thème de l'*obéissance*, tracé par Guillaume IX dans *Pus vezem*

Obediensa deu portar
a motas gens qui vol amar,
e coven li que sapcha far
faigz avinens,
e que-s gart en cort de parlar
vilanamens³⁴

ou, ce qui revient au même, cet aspect de la *cortezia* qui « englobe toutes les vertus et toutes les qualités morales d'un parfait chevalier (générosité, humilité, loyauté, bravoure, etc.) » ou de la *mezura* qui « doit signifier: la vie sociale disciplinée, la soumission volontaire de l'homme aux exigences de son « milieu », la manière de se comporter envers ses semblables, le programme de ses devoirs »³⁵; ou

³⁴ [Celui qui veut aimer doit obéir à maintes personnes, et il faut qu'il sache accomplir de nobles faits et qu'il se garde de parler à la cour comme un vilain], cité dans E. Köhler, *op. cit.*, p. 16.

³⁵ M. Lazar, *op. cit.*, pp. 26 et 29. On remarquera au passage qu'il s'agit ici de soumission *volontaire* aux exigences du milieu, tandis que chez Genet cette soumission est *imposée* par le milieu. Il serait vain et faux, du reste, de chercher dans la notion globale de *mezura* — qui comprend aussi le contrôle de soi, la modération et l'équilibre — l'idéal qui gouverne l'univers de *Miracle de la rose*.

encore telle composante de *joven*, l'un des attributs essentiels de l'amant courtois, qui « contient l'idée de vertu, en particulier celles de loyauté, de générosité et de courage »³⁶. Il va de soi que tous ces traits communs à *cortezia*, à *mezura* et à *joven* ne caractérisent pas entièrement le comportement des personnages de *Miracle de la rose*, à l'exclusion de l'humilité que souvent témoigne l'amant à l'égard de l'aimé. Toutefois, compte tenu de la logique renversée du Bien et du Mal chez Genet³⁷, le concept de *joven* comme « enthousiasme pour toute action honnête et courtoise et les effets de cet enthousiasme en acte »³⁸ convient parfaitement pour exprimer l'attitude admirative du narrateur à l'égard du marle en action³⁹ ainsi que le goût pour tout exploit qui soit « noble et beau »: combats singuliers, vol, meurtre, potlatch⁴⁰. On ne trouvera, donc, aucune difficulté

³⁶ J. Wettstein, « *Mezura* », *l'idéal des troubadours, son essence et ses aspects*, Zürich 1945, p. 74.

³⁷ Il en arrive à attribuer à la loyauté, par exemple, une inversion de signe la convertissant en trahison. A ce sujet, il faut distinguer entre la délation accomplie par les Durs, acte dont « ils s'arrogent le droit » (p. 384), défendu aux autres « petits mecs » qui « se cramponnent à la loyauté » (p. 299), et le caractère presque sacré qu'attribue Genet à la trahison quand elle devient geste sacrilège, tantôt secret tantôt affiché, de toute façon le sommet de l'ascèse vers le Mal. Nous renvoyons, pour cet argument, au chapitre « Pour arriver à être tout veillez à n'être rien » du *Saint Genet* de Sartre.

³⁸ J. Wettstein, *ibidem*.

³⁹ Cette admiration doit amener, par ailleurs, au passage à l'acte. Il suffit de voir l'incitation au jeune voleur: « sois toujours porté par la rêverie qui fait de toi l'être resplendissant à qui tu voudrais ressembler! Seuls les enfants qui se veulent bandits afin de ressembler au bandit qu'ils aiment — ou être ce bandit — osent trouver l'audace de jouer jusqu'à la dernière limite leur personnage » (p. 409).

⁴⁰ Ce phénomène assume, dans *Miracle de la rose*, la forme singulière de la joie que ressent le narrateur à la nouvelle du meurtre « inutile » d'un bel adolescent par un soldat allemand, geste audacieux qui fait surgir, dit-il, une beauté « résultat de la rencontre de cette beauté brisée avec ce geste barbare » (p. 446). Le potlatch est pratiqué aussi dans la société courtoise, où « l'étalage, la distribution, le gaspillage même, de la richesse apparaissent non comme un scandale [...] mais comme un titre d'honneur, de gloire, une source de prestige » (H.-I. Marrou, *op. cit.*, p. 60).

à parer les héros de Genet (le narrateur en tête car, bien qu'il s'en défende, c'est à lui qu'il s'adapte le mieux) de l'attribut de *jove*, illustré par Bertran de Born dans son sirventès *Bel m'es quan vei chamjar lo senhoratge*

Joves es om que lo seu ben engatge,
E es joves, quant es be sofraitos;
Joves se te, quan pro'l coston ostage,
E es joves, quan fa estragatz dos;
Joves se te, quant art l'arch'e-l vaissel,
E fai estorn e vouta e sembel;
Joves se te, quan ben volha jogar,
E es joves, quan sap ben domneiar⁴¹.

Or, pour mériter cet appellatif prestigieux, il faut être capable de *proeza* (prouesse, bravoure) — fille de *joven* et de *fin'amor* pour Marcabru — et de *donar* — frère de *joven*, toujours pour Marcabru — qu'on nomme aussi *largueza* (générosité, libéralité, prodigalité même), deux vertus fondamentales pour l'homme courtois qui sont accompagnées de *pretz* (la gloire à laquelle on a droit) et de *valor* (le mérite qui dérive du désir d'action)⁴². Il ne sera pas inutile, pour notre propos, de nous arrêter sur les concepts de *proeza* et de *donar*.

A ses débuts, la poésie des troubadours établit une distinction de degré à l'intérieur du courage militaire (*proeza*), selon qu'il se maintient dans les limites de la mesure (*calvaria*) ou qu'il les dépasse (*ardimen*) mais Köhler fait remarquer que déjà chez Guillaume IX *ardimen* acquiert une valeur particulière, à savoir qu'il désigne « tutti i livelli dell'agire dell'uomo cortese », son engagement moral et poétique lui permettant de posséder « l'arte di distinguere i

⁴¹ [Un homme est jeune quand il engage ses biens, et il est jeune quand il est très pauvre; il se maintient jeune quand ses hôtes lui coûtent beaucoup, et il est jeune quand il fait des cadeaux splendides; il se maintient jeune quand il brûle son coffre-fort et sa vaisselle, et quand il participe aux mêlées et aux joutes et aux tournois; il se maintient jeune quand il est disposé à s'amuser et il est jeune quand il sait bien courtiser]; A. Viscardi, *op. cit.*, 9, VI, vv. 25-32.

⁴² Cf. E. Köhler, *op. cit.*, pp. 254 et 255.

pensieri che nella molteplicità dei fenomeni si affollano intorno a lui e di saperli oggettivare in una forma artistica»⁴³. *Proeza* perd ainsi sa signification de vertu guerrière et correspond plutôt à une tension volontaire vers la connaissance. L'amour devient alors « la sfera in cui il cavaliere cortese mette alla prova le sue capacità personali in rapporto alle esigenze della società e del suo 'stato' » et *ardimen* « ha il compito di liberare la strada dagli impedimenti che ostacolano l'amore nella sua opera di perfezionamento dell'uomo [...] Subordinato all'insieme delle virtù, l'istinto si trasforma in volontà »⁴⁴. C'est, exprimé en d'autres termes, ce qu'affirme Genet lorsqu'il dit:

quand plus tard, sans refuser d'être bouleversé par un beau garçon, j'appliquerai le même détachement, quand j'accepterai d'être aimé et que, refusant à l'émotion le droit de me commander, je l'examinerai avec la même lucidité, de mon amour j'aurai connaissance; à partir de lui, j'établirai des rapports avec le monde: alors naîtra l'intelligence⁴⁵.

Et Mishima a raison de commenter: « L'union entre l'amour et la lucidité n'est possible que dans l'art »⁴⁶, puisque Genet lui-même écrit dans *Notre-Dame-des-Fleurs*:

La poésie est une vision du monde obtenue par un effort, quelquefois épuisant, de la volonté tendue, arc-boutée. La poésie est volontaire. Elle n'est pas un abandon, une entrée libre et gratuite par les sens; elle ne se confond pas avec la sensualité⁴⁷.

⁴³ E. Köhler, *op. cit.*, p. 95.

⁴⁴ E. Köhler, *op. cit.*, p. 96. Köhler observe que la bravoure finit par être considérée comme une qualité implicite du chevalier méridional tandis qu'elle reste un élément essentiel dans le monde de l'aventure de la France du Nord.

⁴⁵ Cité par Y. Mishima dans son essai *Sur Jean Genet*, « Magazine Littéraire », 169 (février 1981), p. 39. Cette déclaration nie, par ailleurs, l'affirmation de Sartre, pour qui l'amour ne joue aucun rôle dans le devenir spirituel de Genet (J.-P. Sartre, *op. cit.*, p. 364).

⁴⁶ Y. Mishima, *ibidem*.

⁴⁷ *Op. cit.*, p. 144.

reprenant en partie cette idée dans *Miracle de la rose*: « J'étais fort de me savoir opérer selon les puissances poétiques » (p. 452).

La notion de *proeza*, qui prend sa source dans l'impulsion amoureuse, convient donc pour définir, en général, l'effort de Genet et l'attitude particulière de l'esprit aristocratique du narrateur dans *Miracle de la rose*, tendu vers le perfectionnement de soi (ce que Genet appelle la Sainteté), à travers la poésie entendue comme action et l'action vécue comme poésie. Voici alors le combat: « Ainsi j'esquintai Charlot à la visite dix jours après que je connus Bulkaen [...] il me fallait un acte d'éclat, mais moins pour m'imposer à Bulkaen qu'afin d'être haussé jusqu'à son niveau tragique » (p. 322); l'acceptation de risques extrêmes:

le gardénal me conduisit à l'infirmerie [...] J'espérais, l'infirmerie étant proche de la salle de discipline, communiquer avec Divers que j'y savais être le prévôt, mais les médecins découvrirent le gardénal et je fus condamné à un mois de salle de discipline [...] Ainsi, plus rapidement, je rejoignis Divers [...] J'avais risqué la mort pour le revoir. Et la récompense obtenue méritait un si grand péril (pp. 313-314);

le choix, enfin, de partager le double destin de Divers, pour

jouir avec lui d'être cause d'un des plus grands malheurs du monde [...] l'aidant à porter l'ignominie de la mort d'Harcamone, j'ai vécu trois mois d'une vie sans soleil, passée d'un bout à l'autre par notre pensée tendue jusqu'au chant, dans la cellule sans lumière et sans air d'un condamné à mort. Divers vivait dans la joie d'avoir osé frapper en plein front une beauté plus belle que lui [...] Nous vécumes ainsi avec gravité, l'un près de l'autre, sûrs qu'au fond du cachot Harcamone mourait lentement (pp. 309-310),

et d'Harcamone pendant ses dernières nuits, au prix d'un effort et d'un travail surhumains: « Mon front brisait les murs, écartait les ténèbres. J'appelais à mon secours la poésie fidèle. J'étais en sueur » (p. 453), le soutenant de loin, grâce à sa seule « activité de voyante et d'ascète » (p. 461), pour que s'accomplisse le miracle poétique qui transformera sa mise à mort en une gigantesque apothéose (pp. 461-464).

C'est ici, dans la tension extrême d'une volonté en action tournée vers un objet aimé — lui offrant secrètement son énergie et le pouvoir, qui naît parfois de l'impuissance douloureuse à agir sur le réel, de l'invention poétique — que se joue l'équivalence entre les deux vertus cardinales de *donar* et *proeza*⁴⁸. Le fondement de la générosité tant prônée par les troubadours, dont la libéralité ne constitue que l'aspect matériel⁴⁹, est en réalité foncièrement moral (il suffit de voir l'importance qu'elle revêt dans la notion de *joven*), c'est avant tout une disposition de l'esprit, qui ne calcule pas les quantités d'énergie mise en jeu⁵⁰:

Malgré mon admiration pour son destin si farouchement conduit à son terme fatal, je ne pouvais empêcher un immense désespoir de m'étreindre, car Harcamone était encore un être de chair, et cette chair meurtrie me faisait pitié. J'aurais voulu le sauver, mais prisonnier moi-même à la quatrième puissance, mon corps lié, affaibli par la faim, je ne pouvais tenter d'autres secours que ceux qu'offre l'esprit [...] Je voulais l'aider. Il devait réussir. Il fallait qu'il veillât, qu'il rassemblât sa puissance comme on rassemble des meutes [...] Je veillais sur lui, je tendais mon esprit [...] Je ne reconnaissais plus les bruits qui annoncent l'auxiliaire porteur de la boule et de la soupe [...] Je ne prenais aucun repos. Je ne mangeais plus [...] Au réveil, le lendemain matin, quand le gâfe ouvrit la porte du dortoir, je me trouvais dans un tel état de trouble, tellement pris par des aventures inhumaines que je souffrais dans mon corps même. J'étais épuisé. Fallait-il renoncer à un rêve soutenu par tant de cariatides? (pp. 451-459).

⁴⁸ « *Proeza* appare come la volontà di donare fatta *habitus*, come disposizione interiore verso la liberalità, da essa derivano tutte le qualità che fanno di un individuo un membro degno della società feudale » (E. Köhler, *op. cit.*, p. 45).

⁴⁹ L'univers de la faim de *Miracle de la rose* est aussi jalonné de pauvres cadeaux — bouts de pain ou de fromage, cigarettes — obtenus au prix de sacrifices, de trocs, de vols et offerts par les « riches seigneurs » à leurs protégés.

⁵⁰ La générosité, « cette vertu plus féodale que bourgeoise », écrit Sartre, est la qualité morale qui mieux s'adapte à Genet (*op. cit.*, pp. 639 et 641).

A de tels sommets du *donar* arrivent certains personnages de Genet (Bulkaen trouvera la mort pour délivrer Rocky) puisque, comme écrit M. Lot-Borodine en parlant de la courtoisie, « L'offrande du vassal d'amour s'élève à la hauteur du sacrifice lui-même, l'âme noble s'amplifie, s'exhausse, car elle vit de ce qu'elle donne, plus encore que de ce qu'elle reçoit »⁵¹.

Si l'amour du narrateur pour Villeroy et Divers est consommé, si celui pour Bulkaen reste un rêve inachevé par le refus et par la mort de ce dernier (tout en se maintenant dans la dimension du possible), l'amour pour Harcamone est le bruit d'une rivière majestueuse, parfois étouffé par la présence physique de Divers et de Bulkaen. Ce fleuve devient alors souterrain pour réapparaître dans toute sa puissance « car sa matière est inépuisable » (p. 398). Sa beauté sublime, éclairée par un destin supérieur (la mort sur l'échafaud et l'isolement qui le rendent pareil à un dieu) est inatteignable et cet amour-adoration requiert une tension morale et poétique qui est victoire sur l'instinct, exploration des abîmes, continuel dépassement de soi, conduisant à cet affinement de la personnalité que produit ce que les troubadours appellent *fin'amor*, orgueilleusement chanté, parmi tant d'autres, par Arnaut Daniel

Tot jorn meillur et esmeri,
car la gensor serv'e coli
del mon, so-us dic en apert⁵².

On rencontre le même concept sous la plume de Genet qui se meut, pourtant, dans un système de relations amoureuses fort complexe. Dans un premier moment, en effet, il existe l'amour-idolâtrie du narrateur pour « l'archange enflammé », Harcamone, « dont l'aventure — dit le narra-

⁵¹ M. Lot-Borodine, *De l'amour profane à l'amour sacré*, Nizet, Paris 1979, p. 47.

⁵² [Chaque jour je m'améliore et je m'affine puisque je sers et je vénère la plus noble du monde, je vous le dis ouvertement]; A. Viscardi, *op. cit.*, 12, II, vv. 8-10.

teur — se déroulait dans la plus haute région de moi-même » (p. 397). Il s'agit d'un amour abstrait, exalté par la distance à la fois physique et morale (nous n'hésiterions pas à y voir une forme de *l'amor de lonh*) qui rend toute réalisation non seulement impossible mais aussi inconcevable. Il y a, ensuite, la rencontre de Bulkaen qui laisse entrevoir l'espoir d'un accomplissement et qui crée un état d'exaltation, le détournant d'Harcamone (p. 303). Mais voici « à nouveau luire », grâce à un mot de Bulkaen, encore plus éclatante son « image radieuse » (p. 307). Or, c'est « la délicatesse du sentiment » porté à Bulkaen qui a permis ce retour, car « cet amour, dit le narrateur, ne m'attirait vers aucune région inférieure, mais au contraire me haussait et illuminait mes alentours » (*ibid.*). A partir de ce moment, ses qualités, qui le rendent digne d'amour, font de son image — au-delà de la mort même — une sorte de support pour ainsi dire concret, parce que plus accessible, d'Harcamone, exerçant une fonction intermédiaire essentielle⁵³, surtout dans l'entreprise finale du narrateur, « cette expérience, pour laquelle me soutint l'âme de Bulkaen » (p. 449), l'établissement de loin du contact avec l'assassin pour accomplir le miracle de la transmutation de son cœur, dans un corps devenu gigantesque, en la merveilleuse Rose Mystique⁵⁴ où se noient le juge, l'avocat, l'aumônier et le bourreau à l'instant précis de son exécution.

Ainsi, l'amour pousse-t-il sur la voie de la « self-conquest and self-discipline »⁵⁵ et Sartre a bien vu que la fonction

⁵³ « L'extraordinaire pureté que j'accorde à Bulkaen, la lumière vivante, la droiture morale dont je le parais avaient donné à mon aspiration vers Harcamone, et la forme de son destin, l'allure d'une ascension. Je me sentais monter vers lui, ce qui, nécessairement, m'obligeait à le placer très haut, rayonnant, dans la pose même de Bulkaen m'attendant au sommet de l'escalier » (p. 445).

⁵⁴ On ne peut s'empêcher de remarquer qu'il existe une certaine analogie entre le chemin initiatique entrepris par l'Amant dans le célèbre *Roman de la rose* et celui qui est parcouru par le narrateur de *Miracle de la rose* pour atteindre sa vision finale.

⁵⁵ R. N. Coe, *The Vision of Jean Genet*, Peter Owen, London 1968, p. 158.

des expériences morales instituées par Genet est « de le faire progresser dans l'imaginaire »⁵⁶. La beauté de l'être aimé, écrit J. H. Mc Mahon,

lusted after from afar and, on the level of events, the desire to get at it involves a certain kind of discipline: one doesn't win the love of a beautiful *mec* mereing by wanting to; one must work toward it [...] the discipline by which one works toward success is a necessary precondition, whatever may be the ethical or moral evolution placed on the desired object⁵⁷.

On ne s'étonnera plus de rencontrer une situation analogue dans la littérature courtoise, où « l'amore per la nobile dama è la base di tutte le virtù, esso racchiude in sé l'intero processo di autoperfezionamento della cavalleria cortese, che si considera capace di raggiungere il più alto grado di perfezione umana »⁵⁸. Dans les deux cas, l'être aimé réunit en lui beauté et qualités morales absolues, qui fonctionnent comme des forces d'attraction impératives. A la fois immanent et transcendant, il est l'objet d'un culte qui élève l'amant au-dessus de sa condition. Cet amour possède une composante mystique indéniable.

Il naît du regard, d'abord, qui se pose sur « un chef-d'oeuvre de la Nature, que Dieu façonna de ses propres mains, lui donnant un corps bien fait ad *ops d'amar* ('pour l'objet d'amour') »⁵⁹, défini par Genet comme « l'oeuvre trop belle » (p. 354) et caractérisé par la beauté physique⁶⁰, la complexion athlétique, une voix grave, un sourire cruel, l'élégance des gestes et de la posture, la démarche. Autant

⁵⁶ J.-P. Sartre, *op. cit.*, p. 625.

⁵⁷ J. H. McMahon, *op. cit.*, p. 59.

⁵⁸ E. Köhler, *op. cit.*, p. 101.

⁵⁹ M. Lazar, *op. cit.*, p. 64.

⁶⁰ L'inversion des valeurs pratiquée par Genet ne touche pas seulement les qualités morales. Il arrive à l'évaluation positive de la laideur qui devient, dans certains cas, « de la beauté au repos ». Botchako lui révèle, en effet, que « la beauté est la projection de la laideur et qu'en « développant » certaines monstruosité, on obtient les plus purs ornements » (pp. 236-237).

d'attraits ne constituent que la manifestation extérieure d'attributs moraux très élevés: dureté, indifférence, brutalité, méchanceté, arrogance. Cet amour grandit, et s'installe dans l'attente d'un baiser (p. 195) et éventuellement du « surplus », dans la crainte⁶¹, dans les affres de la jalousie et dans le secret qui protège des *lauzengiers*⁶², dans la souffrance du mal d'aimer, enfin, qui marque tout *Miracle de la rose*, se fondant à l'exaltation, la nourrissant, puisque « l'amant cultive le désir pour le désir, il ne peut couvrir son sentiment que dans l'inassouvi »⁶³ et porte « au flanc une invisible blessure »⁶⁴. Il s'agit d'une souffrance subie et aimée, comme il apparaît de ces lignes:

L'enfer a ses degrés, l'amour aussi, et j'atteignis son dernier cercle et ses sommets quand... (p. 337)

Chaque détail particulier: le sourire de la bouche, l'éclat de l'oeil, la douceur, la pâleur de la peau, la dureté des dents, l'étoile à l'intersection de quelques traits, me décochaient au coeur une flèche qui, chaque fois, me causait une mort délicieuse (p. 354)

et de la poésie de troubadours tels qu'Arnaut Daniel:

Gel pel maltraich qu'en soferi
de ben amar no-m destoli,
si tot me ten en desert,
c'aissi-n fatz los motz en rima⁶⁵

⁶¹ « Amorosus semper est timorosus » dit André Chapelain et Genet écrit: « Je le [Bulkaen] vis [...] Ce fut quelque chose comme l'effroi sacré qui me saisit » (p. 235) ou « Je le [Harcamone] savais là, et j'étais plein d'espoir et de crainte quand j'eus le privilège d'une de ses apparitions » (p. 232).

⁶² « Le destin, par une altière ironie, pourra encore faire Bulkaen préférer Rocky. Enfin, je sais que je ne pourrai venir à bout de celui-ci parce qu'il est lié à Bulkaen, parce qu'avant moi, et jusqu'au bout, il a abordé avec lui les dangers d'une liaison qu'il fallait défendre contre les murmures et les clins d'oeil des potes » (pp. 467-468).

⁶³ B. Wind, *op. cit.*, p. 1259.

⁶⁴ M. Lot-Borodine, *op. cit.*, p. 47.

⁶⁵ [Pour le tourment que je souffre je ne me détourne de bien aimer, même s'il me garde en solitude, puisqu'ainsi j'en dispose les mots en rime]; A. Viscardi, *op. cit.*, 12, II, vv. 36-39.

ou Bernart de Ventadorn:

Ben es mos mals de bel semblan,
que mais val mos mals qu'autre bes⁶⁶

ou encore Americ de Peguilham:

et eu cum fols ai gaug de ma dolor
e de ma mort, quan vei vostra faisso⁶⁷.

Tout *Miracle de la rose* est un entrelacs de motifs amoureux et de réflexions vibrantes sur ces motifs. S'agit-il d'un amour sensuel? C'est l'aspect qui frappe au premier abord, cependant il suffit de ne pas s'arrêter aux images et aux formules jetées dans les yeux du lecteur pour l'attirer, le choquer et l'aveugler à la fois, qui le détournent d'une dimension spirituelle subtilement raffinée. On s'aperçoit alors que, sans pour autant nier la sensualité en soi, Genet opère une sublimation, au sens étymologique et alchimique du terme⁶⁸. Les attributs des êtres aimés, qui apparaissent dans un premier moment comme purement physiques, sont parcourus d'une tension vibratoire qui en dissout la consistance matérielle pour leur donner la forme d'un rêve toujours repris, circulaire, inachevé. Quels sont, en effet, ces attributs? Ils se réduisent à un petit nombre d'éléments vides (sexe splendide, torse superbe, cuisses et bras musclés etc.) qui reviennent à l'infini, s'appliquant à tous les « beaux gosses » qui peuplent le roman, dont chacun devient, à tour de rôle, le plus beau et le plus noble du baigneur. L'hyperbole est la figure de style qui caractérise, dans ce cas, l'écriture de

⁶⁶ [Pourtant mon mal est si beau que ma souffrance vaut plus que tout autre joie]; A. Viscardi, *op. cit.*, 4, VIII, vv. 29-30.

⁶⁷ [Et moi, comme un fou, je jouis de ma douleur et de ma mort quand je vois votre personne]; A. Viscardi, *op. cit.*, 18, I, vv. 27-28.

⁶⁸ On rencontre la même complémentarité dans l'amour courtois, où « Fu proprio il continuo confronto di amore puro e di amore sensuale a mettere in moto la dialettica che doveva sollevare l'uomo al di sopra di sé stesso » (E. Köhler, *op. cit.*, p. 107). On connaît, par ailleurs, l'importance qu'attribue M. Lazar à la sensualité dans l'amour courtois.

Genet. On songe à Chrétien de Troyes et aux poètes courtois. Que deviennent alors Villeroy, Divers, Bulkaen, Harcamone sinon l'expression épiphanique d'un seul et même modèle mythique? Si dans « le poème *La domina soisseubuda* ('La dame imaginaire') [...] le poète [Bertran de Born] se compose une dame 'imaginaire', idéale et parfaite 'en empruntant' à plusieurs dames qu'il connaît leurs plus beaux traits »⁶⁹, le narrateur de *Miracle de la rose* déclare: « J'ai donné sur le papier la vie à un être excellent, que j'ai paré de toutes les beautés de mon ami. J'ai dépouillé le Bulkaen de chair que j'aperçois se retirant peu à peu de la banalité » et ajoute: « c'est l'ivresse que me causait cet amour qui me permit mieux de découvrir — grâce au langage — les qualités de l'être idéal maintenant fixé » (pp. 396-397). Comme pour Bernart de Ventadorn « Toutes les femmes chantées [une seule? trois? dix?] se ressemblent entre elles, belles de corps et riches en vertus [...] toutes plus belles qu'Iseut la Blonde, créatures parfaites de la Nature et formées par Dieu lui-même »⁷⁰, les personnages de Genet n'ont qu'une fonction, celle de lui permettre de chanter son amour pour une image de rêve s'incarnant chaque fois en un être différent.

C'est pourquoi Genet passe constamment, et sans un ordre apparent, de l'un à l'autre, créant parfois chez le lecteur une confusion entre ses personnages. « Il ne sera guère aisé, affirme-t-il du reste, de faire les portraits de ce livre. Tous ces enfants se ressemblent » (p. 313). Cet amour qui est, pour employer le mot de M. Lot-Borodine⁷¹, « *sa propre fin* » a besoin de se déposer en des êtres « réels » dont les images se superposent pour constituer une figure idéale, unique, la seule qui puisse répondre à son attente:

Certains enfants sortent, éblouissants, de mes poèmes parce que je les y ai obscurément cherchés, avec une longue pa-

⁶⁹ M. Lazar, *op. cit.*, p. 65.

⁷⁰ M. Lazar, *Bernard de Ventadour. Chansons d'amour*, Klincksieck, Paris 1966, p. 14.

⁷¹ M. Lot-Borodine, *op. cit.*, p. 71.

tiencie, au milieu d'un désordre de mots [...] où, à force de dire « tu » à personne de précis, peu à peu cette prière secrète devient plus belle et crée celui à qui je l'adresse (p. 345).

Ces enfants, ces hommes dans une certaine mesure interchangeable, ne sont rien d'autre qu'un support à sa quête d'absolu. Son amour de l'Amour, le poussant à déplacer son feu des êtres approchables (Villeroy, Divers) à l'être inaccessible qu'est Harcamone en passant par Bulkaen, l'empêche de s'arrêter sur aucun d'eux et se trouve pris dans un vertige fixe que Genet exprime selon les termes d'une célèbre définition médiévale de Dieu:

« La Colonie, dont Divers, tournait autour de cet axe: Harcamone. Mais elle, dont Harcamone, tournait autour de cet axe: Divers. Puis autour de Villeroy et de beaucoup d'autres. Son centre était partout » (p. 362).

Giuseppe Mongelli

IL RESOCONTO DI VICO
SU UNA MANCATA EDIZIONE DELLA SCIENZA NUOVA
E I PROBLEMI ECDOTICI DELL'AUTOBIOGRAFIA.
CON UN'APPENDICE DI TESTI.

1. Croce e Nicolini, nella loro edizione del 1929 dell'Autobiografia di Giambattista Vico¹ compiono una grossa contaminazione in un settore della cosiddetta « Aggiunta »² del-

¹ G. Vico, *L'Autobiografia, il Carteggio e le Poesie varie*, seconda edizione riveduta e aumentata a cura di B. Croce e F. Nicolini, Bari, Laterza, 1929 (1911¹): d'ora in poi: *Autobiografia 1929*. Quando scrivo semplicemente « Autobiografia », nel corso di questo lavoro, mi riferisco al complesso, eterogeneo in quanto facente capo a distinte fasi redazionali, costituito dal testo della *Vita* del Vico edita dal Calogerà (Venezia 1728: si veda, per queste come per le altre sigle usate nel presente studio, il siglario in fondo), da una parte; dall'« Aggiunta » (v. qui nota 2) e dalle traduzioni vichiane delle recensioni del Leclerc al *De Uno* e al *De Constantia* (cfr. *Autobiografia 1929*, pp. 375 ss. e, ancora, qui, la nota 2), dall'altra.

² La cosiddetta « Aggiunta » (ma il manoscritto, anzi, la parte superstita [ms. XIX 42 fasc. II.8 della Biblioteca Nazionale di Napoli] di un manoscritto, che ce l'attesta, è anepigrafa. Essa s'inizia con c. 45r e con quest'avvertenza di mano del Vico: « Fin qui è scritta la *Vita Letteraria del Vico*, che va [sc.: « si trova »] nella *Raccolta degli Opuscoli Eruditi del P(ad)re Calogerà al tomo primo*; la quale ora di moltissimi, e spesso gravi errori di Stampa corretta, ed in alquanti luoghi migliorata, ed accresciuta: ora supplirassi del rimanente »; il termine « Aggiunta » è usato da Croce e Nicolini i quali, in *Autobiografia 1929*, tengono distinto [correttamente, in quanto parte di un diverso stadio redazionale, come subito si vedrà] questo testo da quello di *Vita*, ponendo ad esso come titolo [p. 55]: « Aggiunta fatta dal Vico alla sua autobiografia. 1731 ». Uscì alle stampe la prima volta a cura del Villarosa [Villarosa 1818, pp. 117-158], ma senza soluzione di continuità se non quella costituita dalla registrazione dell'avvertenza ora trascritta, rispetto al testo di *Vita* e, conseguentemente, senza alcuna denominazione: il curatore, nell'introduzione [*L'Autore a chi legge*, ivi, p. XVI]

l'autore, più precisamente all'altezza del resoconto (R)³ della mancata edizione veneziana della *Scienza Nuova*⁴.

allude ad esso come a «continuazione della vita») prosegue il racconto di *Vita* (che si fermava al 1725, col resoconto dei fatti connessi con la realizzazione della *SN 1725*), narrando le vicende successive a quell'anno, ma comprende anche lunghe relazioni su avvenimenti precedenti relativi agli «studi ameni» (cioè non rigorosamente filosofici: impegni ufficiali, quali orazioni, iscrizioni funerarie, ecc.). Secondo i curatori di *Autobiografia 1929* (p. 376: l'«Aggiunta» è alle pp. 55-76) questo testo è stato «preparato nell'aprile o maggio 1731». Esso è ciò che rimane (cc. 45r-56v: la numerazione, al pari di tutto il contenuto del manoscritto, è autografa del Vico) di un manoscritto che nella prima parte (cc. 1-44) conteneva, come si evince dall'avvertenza dell'autore riferita più su in questa nota, una riscrizione corretta, ma anche accresciuta del testo di *Vita*. In un punto di questa parte perduta, e precisamente alla c. 38 «a t(erg)o» secondo l'indicazione di Vico, doveva essere inserita un'integrazione costituita dalla traduzione vichiana delle recensioni di Leclerc al *De Uno* e al *De Constantia* (ms. XIX 42 fasc. II.7 della Biblioteca Nazionale di Napoli) e dal testo della lettera (per noi perduta: ma il testo ci è stato conservato in Villarosa 1818, pp. 101-105; in *Autobiografia 1929*, pp. 102-104) con la quale il Vico ringraziava il grande erudito di quelle recensioni nonché di una lettera privata di elogi. — Tutto questo materiale (la riscrizione-integrazione del testo di *Vita* e la continuazione di esso) s'inserivano, forse, nel progetto di una nuova edizione dell'*Autobiografia*: ma di ciò mi riservo di discutere più approfonditamente e con maggiori particolari nell'Introduzione all'edizione critica, cui attendo, dell'«Aggiunta»: ad essa rimando anche per la descrizione codicologica e paleografica del manoscritto, per i problemi connessi all'occasione che spinse il Vico a scrivere l'«Aggiunta», per i rapporti di questa con la *Vita* e per altri problemi storici ed ecdotici. Per ora si veda *Autobiografia 1929* pp. 375 ss. e B. Croce, *Bibliografia vichiana*, accresciuta e rielaborata da F. Nicolini, Napoli, Ricciardi, 1947-1948, 2 voll. (d'ora in poi, semplicemente, *Bibliografia*), vol. I, p. 64 s. Per quanto concerne la composizione e la stampa della *Vita* si veda: P. G. Gaspardo-G. Pizzamiglio, *La pubblicazione dell'Autobiografia vichiana nella corrispondenza di Giovan Artico di Porcia con il Muratori e il Vallisnieri*, nel vol., a c. di C. De Michelis e G. Pizzamiglio, *Vico e Venezia*, Firenze, Olschki, 1982, pp. 107-130 e, nel medesimo vol., C. De Michelis, *L'autobiografia intellettuale e il «Progetto» di Giovanartico di Porcia*, pp. 91-106.

³ Con questa sigla (R) mi riferisco al ragguaglio sulla mancata edizione veneziana della *Scienza Nuova* (per la quale v. la nota successiva), prescindendo dalle varie redazioni in cui Vico ce l'ha tramandato e che elencherò più sotto.

⁴ Per tale mancata edizione rimando al mio *La mancata edizione*

1.1. Il Vico, come è noto, si sentiva molto vincolato alle promesse, specialmente se fatte sulle stampe. Fu per questo che, avendo annunciato «ben due volte»⁵ (cioè nel *Catalogo* annesso alla *Vita* e nelle *Vindiciae*⁶) una riedizione della *Scienza Nuova* che sarebbe dovuta uscire a Venezia, accresciuta rispetto a quella di Napoli del 1725, avvertì enorme disagio quando essa andò a monte e si ritenne in dovere di informare minuziosamente il pubblico sulle cause dell'indempienza. Lo fece in una lunghissima relazione (la *Novella letteraria*, per noi perduta) che avrebbe dovuto costituire la premessa all'edizione di Napoli, 1730 del capolavoro ma che, come lo stesso Vico ci informa, fu da lui fatta sopprimere quando la stampa dell'intera opera era arrivata alla metà, e sostituita con una ben più agile ed essenziale (quanto scevra di molti particolari la cui mancanza ci rende in parte oscura la vicenda) nota che l'autore denominò *Occasione di meditarsi quest'Opera* (pp. v-xij di *SN 1730*). Indico con la sigla R⁰ la *Novella letteraria*, primitivo stadio redazionale, perduto, del resoconto della mancata edizione veneziana della *Scienza Nuova* e con R¹ l'*Occasione di meditarsi quest'Opera*⁷, testo base per i successivi stadi redazionali di R.

veneziana della *Scienza Nuova*, in V. Placella, *Dalla «cortesia» alla «scoperta del vero Omero»*. *Studi di critica e filologia italiana e umanistica (con un inedito di G. Vico)*, Perugia, Università degli Studi, 1979, pp. 141-180 (d'ora in poi: *La mancata edizione*). Il saggio (che è il testo accresciuto di una relazione tenuta da chi scrive nell'ambito del Congresso «Vico/Venezia» svoltosi dal 21 al 25 agosto 1978 presso la Fondazione Cini di Venezia ed organizzato dall'Institute for Vico Studies di New York e dalla Fondazione Cini stessa) si trova ora, con alcuni piccoli mutamenti, nel cit. vol. *Vico e Venezia*, alle pp. 143-182.

⁵ Cfr. l'*Occasione di meditarsi quest'Opera*, premessa alla *SN 1730*, p. xj, r. 4 (il testo si può consultare nell'Appendice II al presente lavoro).

⁶ Il *Catalogo* si trova in *Vita*, pp. 252 = *Autobiografia 1929*, pp. 89-91; per le *Vindiciae* si veda G. Vico, *La Scienza nuova prima con la Polemica contro gli «Atti degli Eruditi» di Lipsia*, a cura di F. Nicolini, Bari, Laterza, 1931, p. 311 s.

⁷ Per l'estensione del testo di R¹ si veda, qui, 5., al punto a).

1.2. Nel redigere la continuazione del racconto della *Vita* nel manoscritto dell'« Aggiunta », il filosofo napoletano, volendo anche in tale sede dar conto della disavventura veneziana (nell'Introduzione all'edizione critica dell'« Aggiunta », cui attendo, mostro la stretta relazione fra il *Catalogo* annesso alla *Vita* e l'« Aggiunta »: quest'ultima è, in parte, una illustrazione del primo), assume come testo di riferimento R^1 , ma apportandovi integrazioni e sostituzioni precedute, nel manoscritto (c. 51v, linee 12-15), dalla seguente avvertenza, che denomino (a):

Qui storicamente in terza persona e di tempo passato lontano si rapporti ciò, che si narra *Nell'Occasione di meditare quest'Opera*, che va innanzi alla *Scienza Nuova* della Seconda Impressione [sc., SN 1730] | con queste cose, che o si aggiungono, o si tralasciano.

Denomino R^2 lo stadio redazionale di R a cui l'autore pensa in (a). Esso avrebbe dovuto essere costituito dall'unione di:

1) un testo modificato di R^1 , non effettivamente realizzato dall'autore (almeno nell'« Aggiunta »: ma non possediamo altri testimoni; si veda qui 2.3. e la nota 2) e rimasto, nell'« Aggiunta », allo stato progettuale. Denomino « metatesto » (m) i termini del relativo progetto, esposti nella parte di (a) che ho fatto seguire dal segno | e indico il testo progettato, ma non realizzato, con $R^1(m)$ (da leggersi: « R^1 di m »). Sui problemi testuali ed ecdotici connessi con quanto esposto in questo punto si vedano, qui, i paragrafi 2. e 3.; e di:

2) una serie di aggiunte e sostituzioni (indicate nella parte di (a) successiva al segno) al testo modificato di R^1 di cui al punto precedente. Esse seguono immediatamente (a) nel manoscritto (c. 51v, linea 16-c. 54v., linea 3). Denomino r^2 tale serie di aggiunte e sostituzioni.

L'ultima di queste comporta (senza che sia materialmente eseguita nel manoscritto) la trascrizione di S , il testo della lettera di Vico allo Spinelli, già stampato in *CMA*².

R^2 risulta, da quanto qui detto, essere un testo soltanto progettato e non materialmente realizzato dall'autore, soprat-

tutto in quanto una delle sue componenti [si veda il punto 1)] è rimasta allo stato di progetto.

Potremmo rappresentare la situazione complessiva di R^2 , ricorrendo all'insiemistica, così:

$$(I) R^2 = R^1(m) \cup r^2$$

(da leggersi: « R^2 uguale R^1 di m unione r^2 »).

1.3. Successivamente, Vico apportò altre modifiche al testo di R^1 : ma ciò avvenne all'interno di due stadi redazionali della *Scienza Nuova* attestati, rispettivamente, dalle *Correzioni, Miglioramenti ed Aggiunte Terze* (cma^3), del 1731 (aprile-agosto il periodo di stesura del manoscritto, secondo Nicolini) e dalle omonime *Correzioni* (le sigle cma^4 per distinguerle dalle precedenti) che Nicolini data al 1732-33 (per la posteriorità di cma^4 rispetto a cma^3 si veda anche 4.4.1.).

cma^3 e cma^4 contengono una serie di aggiunte, correzioni, sostituzioni e richieste di soppressione riguardanti il testo di SN 1730 (ambidue presuppongono questo testo dell'edizione a stampa; cma^4 , come si vedrà nell' *Appendice I* [alla quale rimando per quanto riguarda i rapporti tra cma^3 , cma^4 e SN 1730], presuppone un esemplare già allestito [con moltissime piccole correzioni autograficamente apportate dal Vico], come testo di appoggio: lo denomino SN 1730b). Siglo r^3 ed r^4 , rispettivamente, la parte di cma^3 e quella di cma^4 riguardanti R ; R^3 ed R^4 i complessivi stadi redazionali di R risultanti dall'unione, rispettivamente, di r^3 e di r^4 con il testo di R^1 a cui si riferiscono (avendo cma^4 come esemplare di riferimento un testo modificato, cioè SN 1730b, r^4 si riferirà ad un testo anch'esso modificato: R^{1b}). Servendoci anche qui dell'insiemistica potremo dire che:

$$(II) R^3 = R^1 \cup r^3$$

$$(III) R^4 = R^{1b} \cup r^4$$

(da leggersi, rispettivamente: « R^3 uguale R^1 unione r^3 »; « R^4 uguale R^{1b} unione r^4 »).

La tormentata storia di R si conclude con la soppressione in sn 1744 ed in SN 1744.

1.4. Ed ecco uno schema riassuntivo di quanto sin qui esposto e finalizzato soprattutto a fornire una visualizzazione della presenza di *R* nella storia della *Scienza Nuova*, da una parte, e dell'Autobiografia, dall'altra. Nella prima colonna, sono indicati i vari stadi redazionali di *R* (R^0 , R^1 ... R^4), nella seconda, i testimoni principali dell'evoluzione della *Scienza Nuova*, da *SN 1730* a *SN 1744*⁸; nella terza, è rappresentata l'« Aggiunta » (la *Vita*, essendo anteriore alla stesura di R^0 , non può trovar luogo nello specchietto). Le parentesi quadre chiudono sigle di testimoni che non contengono riferimenti ad *R* mentre la linea — nella 1^a colonna è in corrispondenza di sigle (della seconda colonna) di testimoni che non recano *R*. Una sigla della prima colonna è allineata con una della seconda o della terza quando lo stadio redazionale di *R* da essa simboleggiato è (o era) contenuto integralmente (è il caso di R^0 in *SN 1730*⁻ e di R^1 in *SN 1730*) o parzial-

TAVOLA I

<i>R</i>	<i>Scienza Nuova</i>	Autobiografia
R^0 R^1 (che sostituisce R^0)	<i>SN 1730</i> – <i>SN 1730</i> [CMA ¹] [CMA ²] (ma contiene S)	
R^2		« Aggiunta »
R^3	<i>cma</i> ³	
R^4	[<i>cma</i> ^{3*}] <i>cma</i> ⁴	
—	<i>sn 1744</i>	
—	<i>SN 1744</i>	

⁸ Cfr. *La mancata edizione*, pp. 177-180 = *Vico e Venezia*, pp. 178-182.

mente (a livello di integrazioni o sostituzioni al testo base R^1 : ciò avviene in *cma*³ e *cma*⁴) nel testimone simboleggiato dalla sigla corrispondente nella 2^a o 3^a colonna.

Risulta immediatamente evidente, fra l'altro, dalla *Tavola I*, quanto si evince da 1.2. e 1.3. e cioè che R^2 , da una parte ed R^3 ed R^4 dall'altra appartengono a due filoni diversi, l'uno riguardante la vicenda testuale dell'Autobiografia, l'altro della *Scienza Nuova*: di questo discrimine netto non si potrà non tener conto a livello ecdotico (si veda, qui, 1.6.).

1.5. Per fermarci alle differenze più macroscopiche tra i due filoni (e che, insieme con le altre, potranno agevolmente riscontrarsi nello *specimen* di edizione che darò nell'*Appendice II*), noteremo che Vico non utilizza, per R^3 ed R^4 , il lunghissimo resoconto, presente a livello di R^2 , sulle vicende connesse con la malevola recensione che della *Scienza Nuova* del 1725 avevano dato gli « Acta Eruditorum » di Lipsia (denomino *l* tale resoconto; esso si trova a cc. 51v, lin. 19 - 54r, lin. 10 del manoscritto di « Aggiunta » = *Autobiografia 1929*, pp. 67, rigo 30 - 70 rigo 25 = pp. [48]-[64], col. 2 del presente lavoro); invece, in R^3 e R^4 si produce una nuova, lunga e importante porzione di testo nella quale si tratta dell'evoluzione della *Scienza Nuova*, dal preannuncio del capolavoro, costituito dal *Diritto Universale*, fino all'edizione del 1730: denomino *st* tale porzione di testo⁹.

⁹ In effetti, lo *specimen* che do nell'*Appendice II*, sia per quel che concerne R^2 che per quanto riguarda R^4 , finisce con l'estendersi, per i contenuti, apparentemente molto al di là della mera relazione sulla disavventura veneziana. In realtà (a parte le osservazioni che si fanno *infra*, 5., punto a)), Vico considera (ne è documento per noi l'Autobiografia) tutta la propria vicenda intellettuale come collegata in un disegno provvidenziale, e così come aveva finito col guardare, nella *Vita*, con occhio rasserenato all'episodio della mancata stampa della « *Scienza Nuova* in forma negativa » in quanto gli aveva consentito di pervenire alla *SN 1725* (*Vita*, pp. 239 ss. = *Autobiografia 1929*, p. 48 s.), parimente, nell'« Aggiunta » (ed a livello di *cma*³ e di *cma*⁴) vede come positiva per lui la mancata edizione veneziana della *Scienza Nuova* in quanto gli ha consentito la sintesi ed il balzo di qualità della *SN 1730*. Per questo, il discorso su *SN 1730* (già a p. xj e poi nell'ul-

1.6. Orbene, Croce e Nicolini, in *Autobiografia 1929* (cfr. anche la loro *Nota*, ivi, p. 381 s.: un brano di essa sarà riportato qui sotto), eseguendo l'edizione dell'«*Aggiunta*», lad-

tima parte di p. xij: si veda, ancora, 5., punto a)) risulta a Vico strettamente connesso con quello della disavventura veneziana: in particolare, per giustificare gli errori contenuti in *SN 1730* e dovuti, secondo l'autore, all'agitazione ed alla fretta con cui fu costretto a realizzare il nuovo testo per *SN 1730*, a partire dall'enorme materiale allestito per l'edizione veneziana, e a trovare il modo di farlo stampare a Napoli. La stessa inclusione di *S* in *R*² risulta, così, del tutto coerente. I collegamenti fra le redazioni della *Scienza Nuova* successive alla mancata edizione veneziana e tale mancata edizione stessa sono fortemente sentiti e molto sottolineati (anche per le ragioni accennate all'inizio di 1.1.) dal Vico sino alle *cma*⁴ (1732-33), finché, cioè, il filosofo mantiene in vita il testo dell'*Occasione di meditarsi quest'Opera* (lo sopprimerà, come s'è visto nella *Tavola I*, in *sn 1744*, un manoscritto che incominciò a stendere intorno al 1735-1736).

Si noti che in *r*² (nell'aggiunta relativa alla p. xij, rigo 3, di *R*¹) è presente in embrione *st* (l'aggiunta conferma l'antioriorità di *r*² rispetto a *r*⁴, non solo, ma anche a *r*³, che pure contiene *st*, con varianti; in particolare, nell'aggiunta in questione, si dice che, qualora si dovesse fare una nuova edizione della «*Scienza Nuova Seconda*», cioè un'edizione migliorata ed accresciuta di *SN 1730*, occorrerà o farla seguire dalla ristampa dell'intera *SN 1725* oppure da quella di tre luoghi di questa che appaiono all'autore ancora validi. Orbene, in fondo a *cma*³ Vico enumera «*gli tre luoghi della Scienza nuova prima, che si devono qui intieri rapportare*»: cioè, a livello di *cma*³ l'opzione è già stata fatta: non l'intera *SN 1725* si stamperà in calce all'ormai preparata terza edizione del capolavoro [ma che, come è noto, non ebbe luogo se non nel 1744 e in base a un altro testo], bensì soltanto tre luoghi di essa. L'aggiunta di *r*² che stiamo esaminando è, perciò, anteriore almeno al 27 agosto 1731, data apposta dal Vico sulla c. 70r di *cma*³: «*Terminate la vigilia di Santo Agostino, mio Particular Protettore*». Vedi, per i periodi di composizione: di «*Aggiunta*», qui, nota 2; di *cma*³ e *cma*⁴, 1.3. La questione ora esaminata costituisce soltanto un saggio delle informazioni che possono venire dall'esame dei testi offerti nello *specimen* dell'*Appendice II*, restituiti al loro contesto e liberati dalle operazioni ecdotiche che li avevano relegati, per mezzo di interventi deformanti, in un insieme indistinto). Del resto, Vico non si sarebbe dilungato troppo, pena il rischio di ripetersi, a questo livello dell'*Autobiografia*, su una particolareggiata storia della *Scienza Nuova* in quanto già nella *Vita* essa era presente, anzi si può dire che l'intera *Autobiografia* non sia, principalmente,

dove Vico chiede che *r*² venga collegato con un testo modificato di *R*¹ (*R*¹(*m*): cfr., qui, 1.2., in particolare, (I)), lo ricordano, invece (ed è questa la contaminazione cui si alludeva in 1.), con un altro testo (al quale applicano, puntualmente, *m*) che essi definiscono come di «*ultima volontà*» dell'autore (riguardo a *R*). Il testo scelto dagli editori è a livello di *cma*⁴: dovrebbe coincidere con quello da me denominato *R*⁴, ma, in realtà, ciò non avviene, in quanto gli editori individuano il testo d'appoggio di *cma*⁴ in un esemplare di *SN 1730*, postillato dal Vico, diverso da quello che io indico nell'*Appendice I*, sicché al posto di *R*^{1b} (si veda III) subentra, nell'ambito del testo Croce-Nicolini, una diversa componente, che denomino *R*^{1a} (essa è recata dall'esemplare *SN 1730a*: cfr. qui sotto, (IV) e, inoltre, 4., 4.5, 4.6., e 5., punto *b*)).

Ma vediamo la spiegazione che gli editori forniscono della loro scelta. Essi dichiarano di essersi accorti che, sul testo dell'*Occasione di meditarsi quest'Opera* (= *R*¹), Vico, dopo l'«*Aggiunta*», ritornò altre due volte (cfr., qui, 1.3.), e cioè

*nelle Correzioni, miglioramenti e aggiunte terze, terminate [...] qualche mese dopo la presente Aggiunta, e nelle Correzioni, miglioramenti e aggiunte quarte, preparate nel 1732 o '33; e che in queste due redazioni i brani, che il Vico voleva rifusi nell'Autobiografia, riappariscono arricchiti da giunte così belle e importanti, da potere, in certo senso, essere definite il testamento scientifico dell'autore della Scienza nuova. Prescinderne, dunque, sarebbe significato interpretare le citate istruzioni del Vico [cioè (a): si veda 1.2., nel presente studio] nella lettera, non nello spirito, ch'era quello di dare, in questa Aggiunta, la storia compiuta della seconda Scienza nuova: ragion per cui abbiamo preso a fondamento, non più la breve redazione della Scienza nuova seconda [cioè, non più *R*¹], bensì quella più ampia delle Correzioni*

che una storia della *Scienza Nuova*, esaminata *per causas*, dai pro-dromi costituiti dalle Orazioni Inaugurali fino al *Diritto Universale* ed alle varie redazioni del capolavoro; anche se la rifuizione che di quel materiale è presentata in *st* ne muta in parte i connotati grazie ad una visione ancor più matura e meditata. Si vedano, nello *specimen* dell'*Appendice II*, in calce al testo di *st*, le indicazioni di luoghi corrispondenti in *Vita*.

quarte (l'ultima volontà dell'autore), non senza introdurre quei piccoli ritocchi sintattici e adattamenti, consentiti, anzi prescritti, dal Vico medesimo.

Questa lunga citazione, che riguarda il punto centrale del discorso di questo lavoro (si veda, qui, anche l'intero paragrafo 2.) è, come si evince facilmente, testimonianza di un modo almeno eterodosso di concepire la prassi ecdotica. Risulta, infatti, dalla *Tavola I* e da (I), (II) e (III) che R^2 , R^3 , R^4 sono testi composti i quali prendono tutti come base R^1 (modificato da m nella sua struttura morfologica, per quanto riguarda R^2 ; ritoccato in R^{1b} , per quel che concerne R^4): arbitrario, perciò, il percorso di Croce e Nicolini (i quali, all'interno dell'edizione dell'Autobiografia, erano chiamati a rendere conto di R^2) consistente nell'« uscire » dal proprio campo d'azione per « catturare » un altro testo composito, posteriore e appartenente, per giunta, alla storia evolutiva di un'altra opera (la *Scienza Nuova*, non più l'Autobiografia: cfr. 1.4. e 1.5.) e sostituirlo al testo di base, R^1 . Ciò a prescindere dal fatto che, se proprio si vuol parlare di « ultima volontà » di Vico riguardante R , essa è, a rigore, la soppressione (in *sn 1744* e *SN 1744*: si veda ancora la *Tavola I*; del resto vi è un rilievo degli stessi editori, in tal senso, nel brano su riferito): ma il concetto stesso di « ultima volontà » è inopportuno invocato dagli editori, in quanto si tratta di un'« ultima volontà » riguardante la *Scienza Nuova*, applicata dagli editori stessi all'Autobiografia! Vico, inoltre, ha tenuto, di fatto, distinta la storia redazionale di R collegata con la *Scienza Nuova*, da quella collegata con l'Autobiografia, non utilizzando l , cioè una lunga porzione di testo di R^2 , e non utilizzando più S , in R^4 (cfr., qui, 1.5.). Per quel che concerne l'asserzione degli editori, nel brano riportato, circa il ruolo dell'« Aggiunta » come testimone della « storia compiuta della seconda *Scienza nuova* », si veda la seconda parte della nota 9 del presente lavoro. Per quanto riguarda i « piccoli ritocchi sintattici » ecc. di cui Croce e Nicolini nel brano citato, si vedano, qui, 2.1. ss.

In sostanza il testo offerto dai due editori risulta un ibrido costituito da r^2 (per i rapporti di questo con S si veda qui 1.2.), R^{1a}

modificato da m (vedi *infra*, 2.) ed r^4 modificato da m : un testo, nel suo complesso, mai pensato da Vico e che potrà significativamente denominarsi *RCr-Nic*, in quanto messo insieme e rielaborato da Croce-Nicolini, e potrà essere rappresentato come segue:

$$(IV) \quad RCr-Nic = R^{1a(m)} \cup r^4(m) \cup r^2$$

(da leggersi: « *RCr-Nic* uguale R^{1a} di m unione r^4 di m unione r^2 »).

Macroscopiche appaiono le contaminazioni di *RCr-Nic* laddove confrontiamo (IV) con (I): la presenza di R^{1a} al posto di R^1 fa sì che non si possa ravvisare R^2 ; d'altronde, la presenza del medesimo R^{1a} al posto di R^{1b} non consente di ravvisare neppure R^4 . Ancora: gli editori applicano m sia ad R^{1a} che ad r^4 , l'unione dei quali viene a costituire il nuovo punto di riferimento di r^2 (di conseguenza, anche il discorso di r^4 vien volto alla terza persona...).

Si tenga presente che *Autobiografia 1929* ha finito col costituire una sorta di *textus receptus*, in quanto le successive ristampe, sia quelle curate dal Nicolini che quelle dovute ad altri studiosi, non ne hanno messo in discussione l'impianto¹⁰. Il lettore moderno ha avuto, così, a disposizione soltanto una mescolanza di testi e porzioni di testo vichiani, scritti in epoche ed in opere diverse.

¹⁰ L'edizione a cura di F. Nicolini per l'editore Bompiani (*Autobiografia* di G. Vico [1725-1728] con XIV medaglioni illustrativi e 30 Tavole fuori testo... a c. di F. Nicolini, Milano, Bompiani, 1947), utilizza il testo di *Autobiografia 1929*: in particolare, non presenta variazioni, per la sezione che qui si dà nello *specimen*, rispetto a quella precedente edizione. L'edizione dell'Autobiografia curata dallo stesso Nicolini per Ricciardi (in G. Vico, *Opere*, Milano-Napoli, Ricciardi, 1953: il testo dell'Autobiografia vi occupa le pp. 1-93; la sezione di testo presente nel nostro *specimen*, le pp. 79-90) offre, per la sezione di testo rappresentata nel nostro *specimen*, interventi minimi (la correzione di qualche errore di stampa contenuto nelle due precedenti edizioni, alcune modifiche che certamente non sono dovute a un riesame del manoscritto e che comunque sono arbitrarie, tra le quali, spesso, una sorta di « ipervichismo », conservato, puntualmente, in edizioni successive, a cura di altri studiosi: la trasformazione in « autore », « auttori » di « autore » e « autori » di Vico. Le successive edizioni, dovute ad altri studiosi (Fubini, Badaloni-Cristofolini, Paolo Rossi, Parenti, Soccio) non mettono in discussione l'impostazione di *Autobiografia 1929* e, in particolare, non presentano varianti rispetto a *RCr-Nic* se non nella misura in cui, come ora s'è visto, il testo ricciardiano del 1953 lo modifica.

Il nuovo editore dell'Autobiografia, a livello di « Aggiunta », dovrà, ovviamente, evitare le contaminazioni e, nello stesso tempo, cercare di offrire al lettore la più completa documentazione. Nel testo darà R^2 , ma troverà modo, magari in Appendice, di dare anche R^3 ed R^4 : è vero che questi ultimi riguardano in primo luogo l'editore della *Scienza Nuova*, ma è molto opportuno che anche l'editore dell'Autobiografia presenti, distinta materialmente dal testo, la successiva storia redazionale di una sezione di esso, per quanto si sia svolta nel contesto di opere diverse. In tal modo, l'istanza di Croce-Nicolini di recuperare « giunte così belle e importanti » è appagata, ma senza venir meno alle esigenze di una corretta filologia.

Per quanto riguarda, invece, la disposizione di questo materiale nello *specimen* che offro nell'Appendice II, vedi, qui, 5., punto b).

2. A parte la necessità di dare R^2 senza contaminazioni con altri stadi redazionali di R , di un ulteriore restauro ha bisogno questo testo e, stavolta, non soltanto rispetto ad *Autobiografia 1929*, ma anche rispetto ad *Autobiografia 1911* ed alla prima edizione in assoluto dell'« Aggiunta », a cura del Villarosa (1818).

S'è già visto, in 1.2., che, nel manoscritto dell'« Aggiunta », all'altezza di R , Vico fornisce indicazioni circa il modo di utilizzare il testo di R^1 : tra l'altro, chiede (a sé stesso, nel caso pensasse ad una bella copia da eseguire personalmente [ed è questa l'ipotesi che, allo stato attuale della mia ricerca, ritengo più probabile]; al « Correggitore » della stampa [si veda qui 4.1.], nel caso pensasse di esibire direttamente quel manoscritto per l'eventuale stampa) che il discorso di R^1 venga volto « storicamente in terza persona e di tempo passato lontano ». (Abbiamo denominato m [si veda 1.2., punto 1]) queste ultime istruzioni).

Ora, io ritengo che l'editore *non debba eseguire* le istruzioni di m : egli non può trasformare in testo un progetto di testo non realizzato dall'autore.

2.1. In effetti, l'esecuzione dell'operazione su accennata, ha richiesto, al Villarosa, prima, a Croce-Nicolini, poi, non pochi adattamenti e un certo numero di appiattimenti del dettato vichiano. Fra l'altro (per fermarci alla sola questione del volgere il discorso alla terza persona; per quella del « tempo passato lontano », invece, rimando senz'altro alla mia prossima edizione critica dell'« Aggiunta »), in R^1 si riscontra un'alternarsi, di per sé eloquentissimo nel rendere certi stati d'animo e drammatico, del togato plurale d'autore e del singolare: elemento che non può essere reso col volgere il tutto alla 3^a persona singolare.

Qualche esempio di modifiche che Croce e Nicolini si sono visti costretti ad apportare ai testi per eseguire le operazioni richieste da Vico: in R^1 , p. ix, rigo 17: « e della nostra Vita » (in riferimento a *Vita*): *RCr-Nic*: « e della Vita di esso Vico », con l'introduzione di uno stilema (« di esso Vico ») certamente settecentesco e vichiano che mostra la bravura di questi « restauratori » (certe volte Nicolini sembra un co-autore!) ma che non può, per questo, legittimarsi in un'edizione critica. Più avanti, p. xj, un espressivo « appello al lettore » (« dello che farai per te medesimo sperienza » righe 31-32) viene vanificato dagli editori (« dello che si può far sperienza... »). Ancora a p. xj righe 36-38, Vico, accennando a quanto di valido egli vedeva ancora nella *Scienza Nuova* del 1725, ormai superata da quella del '30, scriveva: « Ma è stato da noi lasciato intiero il libro prima stampato » cioè, appunto, *SN 1725*, « per tre luoghi, che entro s'additeranno », dove « entro » si riferisce a *SN 1730*, di cui R^1 è prefazione. Croce e Nicolini hanno eliminato completamente il periodo, evidentemente proprio a causa di tale riferimento che nell'ambito dell'Autobiografia non sarebbe stato possibile. Va notato che gli editori *non danno conto* di questi loro interventi, essendo bastato loro, una volta per tutte, dichiarare di aver introdotto nel testo « quei piccoli ritocchi sintattici e adattamenti, consentiti, anzi prescritti, dal Vico medesimo » (si veda, qui, il brano riportato in 1.6.).

2.2. Mi sia consentito seguire più da vicino uno degli elementi stilistici di R^1 di rilevante forza espressiva, di cui

all'inizio di 2.1., che verrebbe eliso eseguendo l'indicazione di Vico di volgere tutto il discorso alla terza persona singolare: penso all'alternarsi, talora drammatico, del « noi » (*pluralis auctoris*) e del prepotente « io » (la campionatura si riferisce all'intero *R¹* e non soltanto alle parti di esso riportate nello *specimen*, qui nell'*Appendice II*).

La mèsse di esempi che segue (e che si propone qui anche come un'indagine stilistica su un testo come *R¹* che viene restituito, in questa sede, al lettore, immune da contaminazioni e da altre alterazioni: cfr., qui, 3.) si colloca, come verifica o controprova, sul piano sperimentale, di una scelta (quella di cui in 2.: rinuncia al tentativo di realizzare il progetto di *m*), scelta già incontrovertibile sul piano teorico.

Il racconto s'inizia in tono pacato e solenne col *pluralis auctoris* che traduce l'atteggiamento rassicurato e gratificato di chi è oggetto di larga stima e considerazione (la spaziatura nei passi riportati è mia): « Dopo tre anni ch'avevamo noi dato fuori dalle stampe di Napoli i *Principj della Scienza Nuova* [...] risapemmo [...] che nella Posta [...] erano lettere a noi indiritte. Di queste una fu del Padre Carlo Lodoli [...] che ci aveva scritto in data de' 15. di Gennajo [...] » (p. v; così pure più avanti, alle pp. vij-ix:) « L'altra lettera [...] era del Signor Conte Gianartico di Porcia [...] che da' 14. Dicembre 1728 ci aveva così scritto [...] »; e più sotto: « A' gentil' inviti, ed autorevoli conforti di tali, e tanti huomini noi ci vedemmo obbligati di acconsentir' a cotal Ristampa [*sc.*, della *Scienza Nuova*] [...] e dentro il tempo stesso, il Signor' Abate Conti per una particular affezione inverso noi, e le nostre cose, ci onorò [...] Quindi noi tanto più ci sentimmo stimolati a scrivere [...] e nel tempo che noi vi travagliavamo, che durò presso a due anni, prima avvenne, che 'l Signor Conte di Porcia [...] ci scrisse, ch'esso voleva stampar' un suo *Progetto a' Signori Letterati d'Italia* più distinti [...] di scriver' essi le loro Vite Letterarie [...] ». Vico invia la sua *Vita*; ma ecco la notizia che essa sarà pubblicata da sola.

A questo punto, al posto del « noi », un drammatico « io », ora che s'inizia la parte più penosamente viva e personale della vicenda: « Quindi io, il qual'aveva creduto, ch'esso la stampasse con le Vite di tutti¹¹, ed in mandandogliela, aveva professato, che mi re-

¹¹ Cfr. il cit. saggio di P. G. Gaspardo e G. Pizzamiglio, p. 125 s. Il discorso che faccio su nel testo, di natura essenzialmente stilistica e, cioè, fondato sulla narrazione dell'autore piuttosto che sui fatti

cava a sommo onore d'esser l'ultimo di tutti in sì gloriosa Raccolta; mi diedi a tutto potere a scongiurarlo, che no 'l facesse perchè [...] io senza mia colpa sarei oppresso dall'invidia. Ma con tutto ciò essendosi il Signor Conte fermo in tal suo proponimento, io oltre di essermene protestato da Roma per una via [...] me ne protestai altresì da Venezia per altra di esso Padre Lodoli, il qual'aveva io saputo da esso Signor Conte, che vi promoveva la stampa e del di lui Progetto, e della nostra Vita ». Qui l'« io » è uscito allo scoperto: Vico aveva d'un tratto capito tutto il rischio a cui s'esponeva col pubblicare *da sola* la sua autobiografia e non insieme con le altre previste dal progetto del Porcia: almeno per allora, nessun altro si era esposto. Il panico di trovarsi in questa situazione così sfavorevole, data la malevolenza di molti nei suoi riguardi e, in particolare, di alcuni napoletani, fu veramente grande. Questo panico, questa solitudine, si esprimono, quasi d'istinto, con l'« io ». Pure, l'autore cerca di riassumere il decoro del plurale d'autore, e nel periodo immediatamente successivo all'ultimo ora riferito, scrive: « come il Padre Calogera [...] l'ha [cioè, almeno l'informazione circa i passi decisissimi esperiti dal Vico affinché la sua *Vita* non fosse pubblicata da sola] pubblicato al Mondo [...] il quale quanto ci ha in ciò favorito, tanto dispiacer ci ha fatto lo Stampatore, il quale con tanti errori [...] n'ha strappazzato la stampa. Or nel fine del Catalogo delle Opere nostre [...] si è con le stampe pubblicato [...]. Di più dentro il medesimo tempo avvenne, che dintorno alla Scienza Nuova ci fu fatta una vile impostura [...] che non contiene altro di vero, ch'una per noi gloriosa accusa [...] Or dovendo noi rispondere [...], perchè nella Risposta ci bisognava far menzione della Ristampa, che si promoveva di tal nostro Libro in Venezia, ne scrivemmo al Padre Lodoli, per averne il permesso, com'in fatti ne'l riportammo: onde nella nostra Risposta [...] di nuovo si è con le stampe pubblicato, che i Principj della Scienza Nuova con le Annotazioni di esso Autore erano ristampate in Venezia. E quivi Stampatori Veneziani sotto maschere di Letterati [...] ci avevano fatto richiedere di tutte l'Opere nostre stampate [...] per istamparle in un Corpo, con la speranza, che la Scienza Nuova arebbe dato facile smaltimento a tutto il Corpo » (pp. ix-x)¹².

narrati in se stessi presi, ci pone su un piano diverso da quello su cui il Pizzamiglio, nelle pp. citt., fonda interessanti conclusioni a proposito dell'episodio cui il brano del Vico si riferisce. Per quanto riguarda il venir meno, da parte di altri letterati, dall'impegno di fornire la propria autobiografia, si veda il cit. saggio, in particolare alle pp. 111 s. e 126 s.

¹² Cfr. *La mancata edizione* (in *Dalla «cortesia», ecc., cit.*, pp. 143-145 = *Vico e Venezia*, cit., pp. 149-153).

Ma qui ritorna l'«io», minaccioso e con dispetto, in una movenza oserei dire napoletana: Vico, infatti, prosegue: «a' quali, per far loro vedere che gli conosceva, quali essi erano, feci intendere, che di tutte le deboli Opere del mio affannato ingegno arei voluto, che sola fusse restata al Mondo la Scienza Nuova [...]» (p. x); poi una breve parentesi di ritorno al *pluralis auctoris*: «Anzi per una nostra generosità volendo assicurare anche dopo la nostra morte lo Stampatore [...] offerimmo al Padre Lodoli un nostro M.S. [...] nel qual'era io andato cercando questi Principj per via negativa [qui il plurale d'autore non è più consentito dal ricordo pungente dell'altra grave disavventura editoriale del Vico, quanto riconosciuta dallo stesso autore come provvidenziale, in séguito: quella della «Scienza Nuova in forma negativa» che non poté essere stampata in quanto il mecenate venne meno all'impegno e il Vico dové febbrilmente rimettere mano all'immenso materiale riducendolo alle dimensioni di *SN 1725* che dové stampare a proprie spese con l'enorme sacrificio a tutti noto¹³] [...] che 'l dottissimo Signor D. Giulio Torno per una sua altezza d'animo, con cui guarda le nostre [si noti questo plurale d'autore in un contesto in cui è usata la prima persona singolare] cose, voleva far qui stampare [...] ma io, priegandolo ne 'l rimossi avendo di già trovati questi Principj per la via positiva [...]»; e ancora: «colui, che faceva la mercatanzia di cotal Ristampa, uscì a trattar meco, come con huomo, che dovesse necessariamente farla ivi stampare» (p. xj): dove quel «meco» indica tutto il disappunto e il puntiglio, in una situazione espressiva analoga a quella descritta all'inizio di questo capoverso. Tanto più aggettato quel «meco» in quanto, subito dopo, vi è un ritorno del plurale d'autore: «Per la qual cosa entrati noi in un punto di propria stima, richiamammo indietro tutto 'l nostro, ch'avevamo colà mandato [...] noi ci diemmo a meditarne un'altra condotta, la qual'è forse la propria, che doveva ella avere, che noi senza questa necessità non avremmo altrimenti pensato; che col confronto del Libro innanzi stampato apertamente si scorge, esser dall'altra, che noi avevamo tenuto, a tutto cielo diversa» (p. xj).

Qui il ritorno del «noi» d'autore è più che mai espressivo e l'atmosfera si fa raccolta e pensosa, quale si addice alla solennità del rievocare stagioni di fondamentale e decisiva importanza. Il discorso prosegue pacato e disteso nell'illustrazione delle caratteristiche di *SN 1730*: «delle quali [cioè delle 'proprietà del Diritto Natural delle Genti'] col primo metodo [cioè in *SN 1725*] ragionammo presso a sei fogli, qui ne discorriamo con pochi versi. Ma è stato da noi lasciato intiero il Libro prima stampato [cioè il testo di *SN 1725*] per

¹³ *Ib.*: Dalla «cortesia» ecc., cit., p. 141 = *Vico e Venezia*, cit., p. 143 s.

tre luoghi, che dentro s'additeranno, de' quali ci truoviamo pienamente soddisfatti: per gli quali tre luoghi principalmente è necessario il libro della Scienza Nuova la prima volta stampato: del qual'intendiamo, quando noi qui citiamo la *Scienza Nuova*.

Di tutto ciò noi avevamo stampato una *Novella Letteraria*, che andava avanti a questi Libri: dove intiere, e fil filo si rapportavano tutte le lettere e del Padre Lodoli, e mie [qui, di scatto, torna la prima persona singolare, quasi a sottolineare il tono deciso di quelle lettere] dintorno a cotal'affare, con le riflessioni, che vi convenivano; della qual *Novella* vedrai qui dentro farsi una volta menzione» (p. xij).

2.3. Quanto ora esposto, ovviamente, non è teso a negar valore alla volontà del Vico di volgere l'intero racconto di R^1 alla terza persona singolare all'interno di R^2 : il fatto è che l'autore non ha compiuto quest'operazione nell'unico testimone che dell'«Aggiunta» ci rimane: lo ha fatto in una copia-rielaborazione per noi perduta? Noi, comunque, non possediamo questa eventuale copia, né sappiamo in che modo in essa Vico si sia comportato e se la possedessimo saremmo pur sempre tenuti a render conto della situazione ora descritta (in un apparato «genetico») lasciando chiaramente distinte le due successive fasi redazionali, quella di R^2 e quella dell'eventuale copia.

3. In 1.6. s'è detto della scorrettezza dell'operazione compiuta dagli editori di *Autobiografia 1929* contaminando R^2 (nella sua componente r^2) con R^4 (o, meglio con un testo risultante dall'unione di R^{1a} con r^4); in 2. s'è vista l'impossibilità, per un editore critico, di realizzare il progetto di m (di volgere, cioè, alla terza persona e al «passato lontano» il testo di R^1 all'interno di R^2). Qui espongo quella che mi appare l'unica soluzione ecdotica corretta per rappresentare R^2 .

Non essendo eseguibili le indicazioni di m , non lo sono neppure quelle della seconda parte di (a) (cfr. 1.2.), per la evidente ragione che non si possono fondere porzioni di testo (r^2) con un testo inesistente, quale è R^1 modificato da m . Oltre tutto, non sarebbe possibile, anche volendo prescindere dalla scorrettezza metodologica dell'operazione, fondere r^2 con il testo di R^1 non modificato, in quanto in r^2 ci si rife-

risce al Vico usando la terza persona, come nel resto dell'Autobiografia (« Il Vico [...] vi dovette rispondere [...] ») mentre in R^1 si usa la prima (come s'è ampiamente mostrato in 2.2.).

L'unica scelta possibile è quella di affiancare le porzioni di testo che costituiscono r^2 (nonché S , il testo richiamato da r^2) ai punti di R^1 indicati dal Vico, avvertendo del « meta-testo » m che, secondo le intenzioni del Vico, avrebbe dovuto modificare R^1 stesso.

Tale scelta consentirà anche di offrire al lettore un testo, qual è quello dell'*Occasione di meditarsi quest'Opera*, che non è facilmente accessibile nella sua integralità, in quanto non esiste, dopo l'edizione originale, una ristampa del testo di *SN 1730* (di quest'ultimo il Nicolini ed il Flora offrono soltanto una scelta di varianti rispetto a *SN 1744*) e, nelle edizioni dell'Autobiografia (Villarosa 1818, *Autobiografia 1911 e 1929*), come s'è visto, il testo dell'*Occasione* è in vario modo contaminato¹⁴.

¹⁴ Cfr. G. Vico, *La Scienza nuova* giusta l'edizione del 1744 con le varianti dell'edizione del 1730 e di due redazioni intermedie inedite, a c. di F. Nicolini, quarta ediz. riveduta e arricchita di postille inedite d'un discepolo [Collana « Scrittori d'Italia »], Bari, Laterza, 1953, in 2 voll. (ma citerò dalla terza edizione, Bari 1942); G. Vico, *Tutte le Opere*, vol. I, a c. di F. Flora, Milano, Mondadori, 1957 (queste edizioni non recano il testo dell'*Occasione*). L'edizione del 1911-1916 della *Scienza Nuova*, per i « Classici della filosofia moderna » di Laterza a c. di F. Nicolini, offre un testo dell'*Occasione* già modificato in base a R^1a (si veda, qui, 1.6.), con in calce soltanto alcune delle lezioni di R^1 superate. L'unico, per quanto mi risulti, che ha pubblicato l'*Occasione di meditarsi quest'Opera*, integralmente e senza contaminarla con altri scritti dell'autore, è stato il Giordano (*Lettere ed altri pezzi inediti del Ch. Gio. Battista Vico tratti da un ms. esistente nella Real Biblioteca Borbonica, e pubblicati dal Can. Antonio Giordano Bibliotecario della medesima [...]*, Napoli, Da' Torchj di Vincenzo Giovanitti, 1818). Il G., immediatamente dopo R^1 (la sezione di questo testo che do nello *specimen* dell'*Appendice II* è, in G., alle pp. 35-41) esibisce anche r^4 (le singole aggiunte vengono idealmente collegate mediante richiami ai relativi punti di R^1). G. non utilizza gli esemplari postillati (collega r^4 direttamente ad R^1) e non dà conto della stratificazione interna di r^4 . La trascrizione è molto corretta e vengono conservate tutte le caratteristiche grafiche, la punteggiatura, l'uso delle maiu-

Il lettore, avendo a disposizione integralmente R^1 ed r^2 e tenendo presente la volontà espressa da Vico (m) circa gli adattamenti di R^1 da lui suggeriti ma non eseguiti (comportanti, come ho mostrato, anche implicazioni sul piano testuale che l'autore stesso, nel limitarsi a dare lo schema dell'adattamento, non ha neppure previsto nei particolari ma che, ovviamente, avrebbe affrontato e risolto in una riscrittura-fusione di R^1 e di r^2) avrà un'immagine completa e corretta di R^2 , l'unica possibile di una situazione testuale non completamente « testualizzata » dall'autore. Va appena sottolineato che neppure il lettore eseguirà le indicazioni vichiane circa la trasposizione alla terza persona singolare ed al tempo « passato lontano » di R^1 (se ciò gli fosse lecito lo sarebbe anche per l'editore!); egli si limiterà a tener presente il progetto dell'autore circa quel complesso di cambiamenti.

scole e dei vari caratteri; pochissimi gli errori (riguardano qualche virgola, un « dicevan » invece che « dicevano », in R^1 ; un « di animo » invece che « d'animo », un « degl'huomini » invece che « degli huomini » in r^4).

Il Del Giudice (*Scritti inediti di Giambattista Vico tratti da un autografo dell'Autore e pubblicati da Giuseppe Del Giudice*, Napoli, Stamperia della R. Università, 1862, pp. 1-9) fonde materialmente R^1 con r^4 , secondo quanto, del resto, voluto dal Vico (ma egli, come il Giordano, ignora gli esemplari postillati e riferisce r^4 direttamente ad R^1), sopprimendo, in conseguenza, le parti di R^1 sostituite in r^4 , tra le quali la p. xij (sostituita con st).

Il Ferraro, avendo già pubblicato il testo dell'*Occasione*, cioè di R^1 , in sede di edizione dell'Autobiografia vichiana (seguendo Villarosa 1818, un testo, come sappiamo, in cui R^1 , adattato, viene fuso con r^2) si limita a dare st ricavandolo dal Giordano e operando alcuni adattamenti linguistici (*Principj di Scienza Nuova...* di G. Vico.. con note di G. Ferrari, Milano, 1836, pp. XXXVII-XL).

APPENDICE I

DUE ESEMPLARI DELLA SCIENZA NUOVA DEL 1730
AUTOGRAFICAMENTE POSTILLATI DAL VICO E LE DUE SERIE DI
CORREZIONI, MIGLIORAMENTI E AGGIUNTE TERZE

4. L'esame dell'operazione contaminatoria compiuta da Croce e Nicolini nell'edizione dell'Autobiografia vichiana a livello di R ci ha portato (1.6.) a toccare questioni testuali riguardanti la *Scienza Nuova*: intorno ad esse cercherò di dare, qui, alcuni chiarimenti sulla base di una documentazione essenziale. Sarà compito dell'editore della *Scienza Nuova* condurre un esame in profondità ed in estensione su tutti i testimoni di cui qui si tratterà.

Croce e Nicolini (vedi 1.3. ss) hanno riferito r^2 e le istruzioni contenute in m , non ad R^1 (come richiesto esplicitamente dall'autore: 1.2.), ma ad un testo che fa parte di un'altra storia testuale (quella della *Scienza Nuova*, non più dell'*Autobiografia*) e costituito, da r^4 (una sezione di cm^4) e dal testo modificato di R^1 che si trova in un esemplare di *SN 1730*, autograficamente postillato dal Vico e collocato, nella Biblioteca Nazionale di Napoli, come ms. XIII H 59 (d'ora in poi, *SN 1730a*): *Bibliografia*, p. 50s (dove si dice dei « *Manoscritti*, codici segnati XIII.H.58 e 59, i quali, recando, oltre le postille marginali, numerose cancellature di lunghi pezzi, nonché segni e numeri di richiamo a sostituzioni e giunte date altrove, fanno pensare fossero rispettivamente parte integrante delle *Correzioni, miglioramenti e aggiunte terze e quarte*, delle quali conviene ora fare parola»: la spaziatura è mia. Denomino *SN 1730b* l'altro esemplare postillato, e cioè il ms. XIII H 58). S'è già visto (1.6.), una volta respinta come filologicamente insostenibile la contaminazione operata dai due editori, che è opportuno che l'editore dell'Autobiografia (o della sola « *Aggiunta* ») offra al lettore, rigorosamente distinta da R^2 , anche documentazione della storia di R successiva (e, ripeto, esterna) a quella testimoniata dall'Autobiografia (cioè successiva ad R^2): si tratta di quella attestata in due stadi redazionali della *Scienza*

Nuova, rispettivamente a livello di cm^3 e cm^4 : denomino R^3 ed R^4 i relativi stadi redazionali di R (cfr. qui, 1.3. e 1.6.).

In questa sede, in particolare, dal momento che il presente studio è, sì, un esame degli stadi redazionali di R , ma lo è principalmente in funzione di una verifica di un punto cruciale del *textus receptus* dell'Autobiografia (vedi qui 1.6.), testo che offro « smontato » nelle sue componenti, nello *specimen* dell'Appendice II, e avendo, nelle pagine che precedono, cercato di mettere a fuoco le questioni riguardanti R^2 , non resta che cercare di chiarire il più possibile la situazione dell'ultimo stadio redazionale di R all'interno della *Scienza Nuova* (a livello di cm^4) poiché esso (e non quello all'altezza di cm^3) ha interessato il gioco contaminatorio dei due editori. Bisognerà, dunque, verificare le assunzioni degli editori in merito, e cioè: a) se è vero che per cm^4 esista un esemplare di appoggio allestito *ad hoc*, o fatto allestire, da Vico; b) in caso affermativo, se tale esemplare si possa ravvisare proprio in quello indicato dai due editori (cioè in *SN 1730a*).

4.1. A c. 1r di cm^3 si leggono, di mano del Vico, alcuni « Avvisi al Correggitore, e Componitore delle Stampe » (il « *correggitore* », ricorda Nicolini¹⁵, era non l'operaio ma l'uomo di studi che sovrintendeva alle stampe e che si occupava non soltanto delle bozze ma anche della revisione dei manoscritti). L'*Avviso I* suona:

Chi correggerà la Stampa, per facilità del Componitore ascriverà al margine di ciascheduna pagina l'Annotazioni, le quali contengono correzioni di virgole, punti, apostrofi, accenti, articoli, o emendazioni di lettere, o d'una o due parole: ma ove sono l'Annotazioni più lunghe di quello, che si possano ascrivere comodamente in esso margine, egli ascriverà il numero di ciascuna al capo del verso [= rigo], che chiama l'Annotazione, dove il Componitore la porterà dal Manoscritto.

¹⁵ Cfr. G. Vico, *La Scienza Nuova* giusta l'edizione del 1744 ecc., Bari, 1942, cit. qui alla nota 14, Parte II, p. 352 s.

Da quest' « Avviso » è lecito dedurre che *tutte* le modifiche che Vico intende apportare al testo di *SN 1730* sono contenute in *cma*³: sarà cura del « Correggitore », per facilitare il compito del « Compositore », trasferire sui margini di un esemplare di *SN 1730* le modifiche minime dal manoscritto, sicché il « Compositore » stesso possa limitare il proprio ricorso al manoscritto soltanto alle modifiche più lunghe, essendo avvertito di volta in volta, in questi casi, dalla presenza di un numero (quello del rigo stesso) sul margine dell'esemplare a stampa, in corrispondenza del punto esatto del testo al quale l'aggiunta dev'essere raccordata.

4.2. Anche *cma*⁴ è preceduto (c. 1v) da *Avvisi*, ma stavolta si tratta di *Avvisi* al *Compositore*, soltanto e direttamente, senza la mediazione del « Correggitore » (in fondo c'è un avviso allo « Stampatore », cioè al tipografo-editore, che riguarda, però, il formato, la dedica ecc. di quella che doveva essere la terza edizione della *Scienza Nuova* ma che non vide mai la luce: il manoscritto su cui sarà esemplata *SN 1744* è *sn 1744*). Ciò, lo vedremo subito, differenzia nettamente il carattere di questo manoscritto rispetto a quello di *cma*³. Si considerino, dunque, l'*Avviso I* e il *III* di *cma*⁴:

I. L'Aggiunte sono chiamate da' numeri scritti alla spalla de' versi; e devono seguire alle parole precedenti stampate, le quali chiamano i detti numeri: e con questo segno: ∪ si attaccano allo stampato, che siegue.

III. Se dentro uno stesso verso sono scritti questi due segni /, et φ, il segno / porta a ciò, ch'è scritto alla margine, il segno φ porta al numero, che chiama il Manoscritto.

(La spaziatura è mia). È evidente che Vico, a differenza di quanto aveva fatto negli *Avvisi* di *cma*³, si riferisce (con quei verbi al presente indicativo, che ho evidenziato con lo spaziato, al posto del futuro iussivo usato negli *Avvisi* di *cma*³) ad un esemplare di *SN 1730* già allestito, con le opportune postille ed i richiami relativi alle aggiunte contenute nel manoscritto.

Altra differenza con l'*Avviso I* di *cma*³: lì si diceva di modifiche minime che il « Correggitore » avrebbe dovuto tra-

sferire sull'esemplare a stampa (ed effettivamente quel testimone contiene un numero enorme di tali correzioni, unitamente a quelle più lunghe e consistenti che, come s'è visto, sarebbero state richiamate, sull'esemplare a stampa da allestire, per mezzo di numeri), mentre qui, negli *Avvisi* premessi a *cma*⁴, non si trova accenno a ciò: è lecito dedurre che l'operazione dell'allestimento di un esemplare di *SN 1730* di appoggio a *cma*⁴ stesso sia già stata compiuta, stendendo sull'esemplare direttamente le modifiche minime e apponendo sui margini di esso i numeri di richiamo corrispondenti alle modifiche più lunghe contenute nel manoscritto e relativi al numero progressivo del rigo interessato all'interno della pagina a stampa. Questa deduzione è confermata dalla constatazione che *cma*⁴, a differenza di *cma*³, non contiene correzioni minime.

Da quanto sin qui osservato è facile concludere che, mentre *cma*⁴ presuppone l'esistenza di un esemplare a stampa di appoggio, *cma*³ non la presuppone (o, almeno, non la presuppone necessariamente), avendone l'autore demandato l'esecuzione (a mero scopo pratico, come s'è visto, essendo *cma*³ autosufficiente, nel senso che abbisognava, come appoggio, di un qualunque esemplare di *SN 1730*, a differenza di *cma*⁴) al « Correggitore della Stampa », stampa che non ebbe mai luogo.

4.3. È un dato di fatto che possediamo due esemplari di *SN 1730*, con postille e correzioni autografe del Vico, e con numeri di richiamo ciascuno corrispondente a quello del rigo della pagina cui è affiancato, autograficamente apposti dal filosofo sui margini. Tali esemplari sono collocati, nella Biblioteca Nazionale di Napoli, come mss. XIII H 58 e XIII H 59; il Nicolini (si veda, qui, 4.) ritenne che essi fossero gli esemplari d'appoggio, rispettivamente, delle *cma*³ e delle *cma*⁴. Io sono giunto a conclusioni diverse sia per l'uno che per l'altro esemplare.

Il ms. XIII H 58 (*SN 1730b*) denuncia, da alcuni indizi (di cui si darà subito conto), di essere in stretto rapporto con *cma*⁴. [Cautelativamente non lo identificherò senz'altro, in questa sede e allo stato attuale delle mie ricerche (si veda

la premessa metodologica di 4.) con l'esemplare presupposto dagli *Avvisi* di *cma*⁴ (anche se tutti gli elementi attualmente a mia disposizione porterebbero verso tale identificazione e nessun elemento a me noto la contrasta). Pertanto, quando, per brevità, nel corso del presente lavoro si allude a *SN 1730b* come a esemplare d'appoggio di *cma*⁴, si tenga presente quest'avvertenza].

Innanzitutto: a *ciascun* intervento sul testo di *SN 1730* registrato in *cma*⁴ corrisponde, in *SN 1730b*, un numero che affianca il rigo indicato in *cma*⁴ per il raccordo. Fanno eccezione a questa perfetta corrispondenza *tutte* le aggiunte (marginali o interlineari, in *cma*⁴) che appaiono con ogni evidenza (inchiostro diverso ecc.) vergate dal Vico in un tempo successivo, in una fase di elaborazione nettamente distinta da quella del testo d'impianto di *cma*⁴ e degli stessi *Avvisi* ivi contenuti: a tali aggiunte, infatti, non corrispondono *mai* numeri di richiamo su *SN 1730b*, così come non sono cancellati, su quest'esemplare, i numeri di richiamo ad integrazioni contenute nel manoscritto e cancellate, in *cma*⁴, nella fase di revisione ora menzionata. Oltre ai numeri di richiamo, che rimandano al manoscritto, sono presenti, in *SN 1730b*, moltissimi piccoli interventi: anche ciò corrisponde perfettamente con quanto s'è visto analizzando gli *Avvisi* premessi a *cma*⁴. —Ancora: in *SN 1730b* sono presenti i segni / e φ con funzioni che, dal raffronto con i luoghi rispettivi di *cma*⁴, risultano proprio quelle indicate nel su riferito (4.2.) *Avviso III* premesso a *cma*⁴ (ciò non si verifica in *SN 1730a*).

Infine, un altro elemento, anch'esso dovuto ad informazioni che lo stesso Vico fornisce: in *cma*⁴, a c. 1r, l'autore emenda in « Correzioni » questa parola che aveva scritto con due zeta, avvertendo in calce: « Le voci così formate, come questa *Correzioni*, le quali nello Stampato si sono corrette con due zz [qui, in quest'ultimo caso Vico adoperava zeta corte, proprie della stampa, mentre nei manoscritti si serve sempre della zeta lunga, tranne che, talvolta, nei titoli, quando usa una scrittura libraria], e nello Manoscritto con due zz [qui usa quelle lunghe], si ricorreggano con una z [corta] ». In effetti, l'esito del latino *-cti-* in iato (come pure di *-pti-* in iato) in *SN 1730* è *-zi-* mentre nel testo d'impianto

di *cma*⁴ è *-zzi-*. Inoltre, mentre non si riscontrano interventi al riguardo su *SN 1730a*, *SN 1730b* reca, per tali casi, l'emendamento autografo del Vico con le due zeta (corte, per maggior immediatezza nei confronti del tipografo), proprio, cioè, come l'autore stesso, nella nota ora riferita di *cma*⁴, informa essere avvenuto sull'esemplare d'appoggio (« nello Stampato si sono corrette con due zz ») che, anche per questa via, si confermerebbe essere, appunto, *SN 1730b*. L'autore stesso esegue su *cma*⁴ la ricorrezione, come a c. 3v (cfr. il nostro *specimen*, p. [91], col. r⁴), col medesimo inchiostro, di color bruno molto scuro, adoperato per l'intervento e la relativa nota di c. 1r¹⁶.

Che *SN 1730b*, d'altra parte, non sia l'esemplare d'appoggio di *cma*³, come pure asseriva Nicolini, risulta (a parte le considerazioni che si fanno qui in 4.2.) da elementi che si ricaveranno nella discussione della *Tavola II*, ove, inoltre, emergeranno dati importanti per confermare la nostra ipotesi circa la corrispondenza tra *cma*⁴ e *SN 1730b*.

4.4. Anche *SN 1730a* esibisce postille, correzioni minime, numeri di richiamo. Ma, a parte la non corrispondenza con le caratteristiche dell'esemplare di appoggio di *cma*⁴ indicate dall'autore nell'*Avviso III* di cui in 4.2., non vi è neppure corrispondenza con quanto previsto dall'*Avviso I*, dove si dice che nell'esemplare d'appoggio « l'Aggiunte sono chiamate da' numeri scritti alla spalla de' versi »: orbene, in *SN 1730a*, pur verificandosi una corrispondenza piuttosto puntuale con

¹⁶ Nella parte di *cma*⁴ il cui testo è riportato nello *specimen*, oltre all'inchiostro (di color bruno) usato per il testo d'impianto, si possono distinguere, negli interventi (correzioni, integrazioni) dell'autore, almeno altri tre inchiostri e/o gradazioni d'inchiostro: un bruno più chiaro; un bruno molto scuro (l'inchiostro non è sempre ben assorbito dalla carta; è stata adoperata una penna con punta non molto fine); un nero chinato (per questa serie d'interventi, numerosi nel ms., ma di cui due soli esempi s'incontrano nel nostro *specimen*, p. [89], col. r⁴, in apparato, è stata adoperata una penna con punta molto fine; gl'interventi, inoltre, sono caratterizzati da mano ferma e da scrittura chiara ed elegante).

gli interventi che reca *cma*⁴, tuttavia tale corrispondenza non è dovuta sempre alla presenza dei numeri di richiamo, ma, in considerevole misura, soltanto a quella di postille marginali (si veda, qui, 4.4.2.).

4.4.1. Ma per cercare di individuare la posizione di *SN 1730a* in quanto esemplare di riferimento di un eventuale manoscritto (i numeri di richiamo che quest'esemplare postillato reca non sembrerebbero lasciar dubbi in merito) occorrerà tener presente, oltre quanto ora visto circa la perfetta corrispondenza di *cma*⁴ con *SN 1730b*, che:

1) *cma*³ è anteriore a *cma*⁴ (si veda, qui, 1.3. e cfr. Vårvaro, p. 35s);

2) che *cma*⁴ è anteriore a *sn 1744* (Vårvaro, p. 35 e vedi qui nota 9).

4.4.2. Ciò premesso va detto che le postille di *SN 1730a* recano, di volta in volta, un testo che si palesa essere a monte di quello corrispondente in *cma*⁴; anzi, esse risultano antecedenti anche alle postille che reca *SN 1730b*, le quali attesterebbero uno stadio di elaborazione di quelle porzioni di testo, intermedio fra quello di *SN 1730a* e quello di *cma*⁴ (si veda anche Vårvaro, p. 33; si tenga presente che in *SN 1730b*, quando c'è il numero di richiamo per il manoscritto, la postilla eventualmente presente viene di norma cancellata dall'autore a differenza di quanto avviene per l'altro esemplare postillato: ciò coincide, ancora una volta, con le caratteristiche dell'esemplare d'appoggio quali risultano dagli *Avvisi* di *cma*⁴, e cioè di un esemplare recante soltanto interventi minimi, e che rinvia, per mezzo dei numeri di richiamo, al manoscritto per quelli più consistenti. *SN 1730a*, invece, sembrerebbe attestare, da questo punto di vista, una fase intermedia tra il criterio seguito in *cma*³ — cioè tutto nel manoscritto, da trasferire, poi, ai fini della composizione della stampa, sull'esemplare di *SN 1730* soltanto per la parte riguardante interventi minimi: « correzioni di virgole, punti, apostrofi, accenti, articoli, o emendazioni di lettere o d'una o due parole » — e il criterio seguito in *cma*⁴ — solo gli in-

terventi minimi sull'esemplare a stampa postillato e tutti gli altri nel manoscritto: sembrerebbe, invece, che in *SN 1730a* sia seguito un terzo criterio, e cioè quello di registrare sull'esemplare a stampa oltre che interventi minimi, anche aggiunte di non eccessiva estensione.

Ed ecco un esempio di progressione dal testo delle postille di *SN 1730a* verso il testo di quelle di *SN 1730b* e, infine, verso *cma*⁴: in corrispondenza di *SN 1730*, p. 107, rigo 13 (si tratta dell'Annotazione « G » alla *Tavola Cronologica*, nel lib. I: « Ma la boria de' Dotti » ...), si ha:

<i>SN 1730a</i>	<i>SN 1730b</i>	<i>cma</i> ⁴
i quali ciò che sanno, vogliono che sia nato col mondo	i quali ciò <che> sanno, voglio <no che> sia antico, q <quanto> che 'l Mondo	i quali ciò, ch'essi sanno, vogliono, che sia antico, quanto che 'l Mondo

(la progressione è completata da *sn 1744* che recita: « i quali ciò, ch'essi sanno, vogliono che sia antico quanto, ch'è 'l Mondo » e da *SN 1744* (unica variante rispetto al precedente testimone: « il Mondo »: *SN 1730a* rimane isolato e *al di qua* delle lezioni di *SN 1730b*, *cma*⁴, *sn 1744* e *SN 1744*. Le porzioni di testo *SN 1730b* tra parentesi uncinata, sono state rifilate dal legatore e da me ricostruite. La postilla fu cancellata dal Vico su *SN 1730b* [vedi sopra]).

4.5. Darò qui uno specchietto riferito alla situazione del testo delle *Annotazioni alla Tavola Cronologica* nei testimoni che stiamo esaminando. Esso è costruito partendo da numeri di richiamo presenti in *SN 1730a* e raccoglie 6 *loci critici*. Nella prima colonna indico il luogo di *SN 1730* interessato dagli interventi, nella seconda, la situazione di *cma*³, nella terza, quella di *SN 1730a*, nella quarta quella di *cma*⁴. Non dedico una colonna a parte a *SN 1730b*, dichiarando una volta per tutte qui che la sua situazione è perfettamente corrispondente a quella di *cma*⁴ in tutti i punti di quest'ultimo cui si fa riferimento nello specchietto, nel senso che a cia-

scuna integrazione attestata in *cma*⁴ corrisponde un numero di richiamo in *SN 1730b* e, dove occorre, la materiale cancellazione di rigi, perfettamente corrispondente a quella richiesta in *cma*⁴.

TAVOLA II

<i>SN 1730</i>	<i>cma</i> ³	<i>SN 1730a</i>	<i>cma</i> ⁴ (= <i>SN 1730b</i>)
p. 103 rigo 30	nessun riferimento a questo luogo	reca il numero di richiamo	reca l'integrazione
p. 106 r. 10 - p. 107 rigo 4	non è soppressa la parte di cui alla col. 1: anzi, sono pres. integraz. in corrisp. dei rigi 21, 24, 28, 37 di p. 106	reca il numero di richiamo al rigo 10 di p. 106 e canc. su tutta la parte di cui qui alla col. 1.	sopprime la parte di cui alla col. 1 e la sostituisce con nuovo materiale
p. 130, rigo pen.	nessun riferimento a questo luogo	reca il richiamo (« pen. »)	reca l'integrazione
p. 149 rigo 1	» »	reca il numero di richiamo	reca l'integrazione
p. 150 rigo 1	» »	reca il numero di richiamo	reca l'integrazione
p. 151 rigo 31	» »	reca il numero di richiamo	reca l'integrazione

Lo specchio indica (a parte la corrispondenza *cma*⁴-*SN 1730b*), per i casi presi in esame e limitatamente agli elementi in esso considerati:

- 1) nessuna corrispondenza tra *SN 1730b* e *cma*³;
- 2) nessuna corrispondenza fra *SN 1730a* e *cma*³;
- 3) uno stacco molto netto fra *cma*³ e *cma*⁴ (si veda 4.4.1. al punto 1));
- 4) corrispondenza fra *SN 1730a* e *cma*⁴.

I punti 1) e 2) concordano con quanto visto in 4.1. circa la mancanza di un esemplare postillato di appoggio a *cma*³ (in ogni caso, tale esemplare non è né *SN 1730a* né *SN 1730b*).

Il punto 1), in particolare, respinge l'assunto del Nicolini essere *SN 1730b* esemplare d'appoggio di *cma*³.

Per quanto riguarda il punto 4), va detto che lo specchio contempla soltanto casi in cui a un'integrazione attestata da *cma*⁴ corrisponde un numero di richiamo su *SN 1730a*, e non coinvolge i casi (di cui a 4.4. e a 4.4.2.) in cui tale corrispondenza non esiste e che di per sé lascerebbero molto perplessi circa l'altro assunto nicoliniano, essere *SN 1730a* l'esemplare d'appoggio di *cma*⁴. Ma a parte ciò, un elemento decisivo per non condividere quest'ultima convinzione dell'editore viene offerto dal contesto dell'ultimo caso registrato nello specchio: al rigo 34 della medesima p. 151, su *SN 1730a*, vediamo corretto a penna, dal Vico, in « LXI. » il numero di una « Dignità » che era la LVI. della stampa; mentre *cma*⁴, in perfetto accordo con *SN 1730b*, reca « LX. »: in realtà, non è l'unico luogo in cui i numeri delle « Dignità », nella correzione ms. del Vico presente nei due esemplari a stampa, differiscono (mentre vi è accordo perfetto tra *SN 1730b* e *cma*⁴ stesso).

SN 1730a si colloca, dunque, su un piano diverso da quello di *cma*⁴ (troppo importante la numerazione progressiva delle « Dignità », per Vico, perché potesse sussistere difformità tra *cma*⁴ e l'esemplare d'appoggio. Si noti che la difformità è dovuta alla fusione di due « Dignità » in una sola, fusione che avviene in *SN 1730b* e non in *SN 1730a*). Che *SN 1730a*, inoltre, si collochi prima e non dopo *cma*⁴ è provato dal fatto che *sn 1744* e *SN 1744* confermano la numerazione progressiva delle « Dignità » esibita dal consenso *cma*⁴-*SN 1730b*.

Sugli elementi a mia disposizione si potrebbe fondare l'ipotesi che *SN 1730a* si riferisca a una fase pregressa di *cma*⁴, certamente anteriore all'estensione degli *Avvisi* che l'autore aggiunse all'inizio del manoscritto dopo averne curato il testo d'impianto (infatti, come s'è visto, il modo di richiamare il ms., su *SN 1730a*, è difforme da quello presupposto in quegli *Avvisi*), una fase, cioè, in cui, verosi-

milmente, il testo delle postille non era stato ancora rielaborato nelle corrispondenti porzioni di testo dell'attuale *cma*⁴. Del resto lo stesso Del Giudice nel lavoro citato, p. V, ipotizzava l'esistenza di altre serie di *Correzioni* a *SN 1730*.

4.6. In definitiva, ci pare di aver risposto ai quesiti posti in 4.: ad *a*), avendo mostrato che Vico allestì personalmente un esemplare d'appoggio a *cma*⁴; a *b*), avendo dimostrato che tale esemplare non è quello indicato dal Nicolini (cioè, non è *SN 1730a*, bensì *SN 1730b*).

La ricerca ci ha condotto a contrastare anche l'altro assunto di Nicolini, secondo cui *SN 1730b* sarebbe l'esemplare d'appoggio di *cma*³ (noi rileviamo che non è necessario postulare l'esistenza di un esemplare allestito come riferimento a *cma*³) e, inoltre, a vedere in *SN 1730a* un esemplare a cui non corrisponde una serie di *Correzioni*, *Miglioramenti* e *Aggiunte* a noi nota e ad ipotizzare che esso si riferisca ad una fase pregressa di *cma*⁴.

APPENDICE II

5. A supporto di quanto sin qui visto si dà uno *specimen* di edizione di testi, disposti anche in modo da costituire un prospetto sinottico.

Lo specimen

a) riguarda la sezione di *R*¹ — insieme con le porzioni di testo, contenute in *r*², *R*^{1b}, *r*⁴, ad essa relativi — cui si riferiscono con maggiore densità interventi dell'autore in *r*² ed *r*⁴, e cioè quella che va da p. ix, rigo 30 fino alla fine (p. xij), tenuto presente che *r*² coinvolge, alla fine di *R*¹, *S*, la lettera allo Spinelli.

Ho incluso nello *specimen* (e, per semplicità ho esteso ad esse la denominazione *R*¹) anche le righe finali (21-37 di p. xij cioè da «Così il brevissimo tempo» in poi: si vedano qui le pp. [82]-[88]) dell'*Occasione di meditarsi quest'Opera*, per quanto esse non contengano più accenni alla mancata edizione veneziana della *Scienza Nuova*. Ciò sia per le ragioni esposte nella nota 9, sia per consentire la sinossi con *R*⁴, dove la p. xij

di *R*¹, pur soppressa¹⁷, viene sostituita dalla lunga porzione di testo *st* (si veda qui 1.5.) che, tra l'altro, ne rielabora i motivi, compresi quelli contenuti nelle ultime righe. Ancora: l'ultima notazione di *r*² relativa ad *R*¹ (anche secondo esplicita richiesta dell'autore contenuta in un'avvertenza fuori testo: si veda lo *specimen* qui a p. [88]) comporta la trascrizione del testo di *S*, la lettera allo Spinelli dallo stesso Vico fatta stampare in *CMA*² come premessa (pp. i-iii: cfr., qui, 1.2.), per cui anche questo testo trova posto nello *specimen*.

In corrispondenza della sezione di *R*¹ ora indicata viene affiancata, nello *specimen*, la parte relativa di *r*² (contenuta nel ms. dell'«*Aggiunta*», alle cc. 51v, lin. 19-54v, lin. 3) insieme con *S*, secondo la richiesta dell'autore.

Consegue da quanto qui detto che lo *specimen* offre *R*¹, *R*² ed *R*⁴, a partire dall'altezza del rigo 30, p. ix di *R*¹; *R*² ed *R*⁴ vengono presentati articolati nelle loro componenti (rispettivamente: *R*¹ ed *r*², *m*; *R*^{1b} con in calce le varianti di *R*^{1a}, *r*⁴).

Per considerazioni generali sull'estensione di *R*² e di *R*⁴ si veda ancora la nota 9;

b) presenta i testi secondo una disposizione diversa da quella che s'intende seguire nell'edizione critica dell'«*Aggiunta*» (si veda 1.6.); ciò in relazione con l'oggetto specifico della presente ricerca che è di mostrare il più possibilmente con evidenza ed immediatezza le contaminazioni plurime e gli altri interventi arbitrari operati in *RCr-Nic* (e perpetuatisi nelle edizioni successive) a livello di un «nodo» dell'«*Aggiunta*» già di per sé sufficientemente problematico sul piano ecdotico perché vi sia bisogno di ulteriori complicazioni, qual è *R*², e di additare, in conseguenza, soluzioni ecdotiche più corrette.

Si è, pertanto, ritenuto utile offrire qui, al lettore, «smontati», i «pezzi» di testi, e/o porzioni di testo vichiani che in *RCr-Nic* vengono prima adattati (*R*^{1a} ed *r*⁴: cf. 1.6.),

¹⁷ In *cma*⁴, alla fine di *st*, il segno ∪ collega *st* all'*Idea dell'Opera*, il testo che, in *SN 1730*, segue immediatamente l'*Occasione di meditarsi quest'Opera* (*R*¹), sopprimendo, così, p. xij di *R*¹ dal primo rigo (dopo la parola «stampato» cui si collega *st*) sino alla fine. In *R*^{1b}, il testo di riferimento di *r*⁴, questa parte della p. xij è materialmente cassata.

poi messi insieme, spesso con l'aggiunta di pezzi di raccordo non vichiani. Il lettore avrà, così, la possibilità di cogliere, quasi con un sol colpo d'occhio, la vera fisionomia di quei testi e la loro utilizzazione impropria in *RCr-Nic*, come s'è visto nei paragrafi 1 e 2.

Nella prima colonna dello *specimen* si dà R^1 (per la sezione indicata qui al punto *a*), nella seconda colonna, la corrispondente sezione di r^2 , compreso *S*; nella terza colonna, le varianti di R^{1b} relative alla sezione di R^1 esibita nella prima colonna e, in apparato le varianti di R^{1a} rispetto a R^{1b} , sempre per la medesima sezione del testo; nella quarta colonna, r^4 , ancora in relazione alla sezione di R^1 presente nella prima (cc. 2r, lin. 9-3v, l. 16 di *cm^a*): (non si danno in questa sede le varianti di r^3 rispetto ad r^4 in quanto non immediatamente funzionali ai fini della presente ricerca: esse saranno fornite in appendice all'edizione dell'« Aggiunta »: si veda 1.6.); nella quinta colonna, infine, la sezione di *RCr-Nic* relativa ai testi ed alle porzioni di testo presenti nelle precedenti colonne (pp. 67-76 di *Autobiografia* 1929).

Il materiale offerto nello *specimen* consentirà di misurare la portata degli interventi filologicamente eterodossi messi in opera in *RCr-Nic* nei confronti dei testi, non soltanto per quanto riguarda le questioni esposte nel presente lavoro, ma anche per la mancata resa di caratteristiche linguistiche e formali (oltre che grafiche) dei testi vichiani (di esse mi propongo di occuparmi nella prossima edizione dell'« Aggiunta »).

5.1. R^1 ed r^2 vengono collegati, superiormente, nello *specimen*, da una linea che rappresenta R^2 , il testo a cui Vico tende, in queste pagine dell'« Aggiunta », ma che non realizza di fatto. Analogamente, le varianti di R^{1b} vengono collegate con r^4 da una linea superiore che rappresenta R^4 , il testo a cui Vico pensava scrivendo r^4 (per i rapporti r^4 - R^{1b} si vedano (III) e l'*Appendice I*). R^{1b} si ricostruisce collegando la prima colonna (R^1) con la terza (quella recante la sigla « R^{1b} » ma che registra *esclusivamente* le varianti di R^{1b} rispetto ad R^1); essendo R^4 costituito dall'unione di R^{1b} con r^4 , esso potrà ricostruirsi collegando la prima colonna con la terza e con

la quarta (una serie di accorgimenti elencati *infra*, in 6., agevolerà il lettore in questi collegamenti).

In corrispondenza di aggiunte facenti parte di r^2 o di R^{1b} o di r^4 che superino l'estensione di un rigo, interrompo la trascrizione di R^1 , sicché la prima colonna rimane vuota, in quella zona. Registro anche — rendendole in corpo tipografico minore, come « fuori testo » —, a capo dei singoli interventi vichiani disposti, nello *specimen*, sulle colonne seconda, terza e quarta, i riferimenti dell'autore a pagina e a rigo (« verso ») di R^1 nonché le parole di R^1 che l'autore stesso indica come quelle che devono, rispettivamente, precedere e seguire le porzioni di testo aggiunte. (Le prime parole di R^1 che l'autore trascrive *dopo* l'aggiunta per indicare il raccordo sono, in r^2 , di solito, seguite da « &c », in r^4 , invece, sono precedute dal segno \cup). Il corpo tipografico più piccolo non viene usato, invece, nello *specimen*, qualora le parole in questione rechino varianti rispetto a quelle corrispondenti in R^1 (ad esempio, sono in corsivo invece che in tondo): in tal caso, infatti, fanno parte della porzione di testo nuova e non più di R^1 .

Le parti del testo di R^1 eventualmente comprese tra le parole di R^1 indicate, per il raccordo, prima e quelle indicate dopo la nuova porzione di testo, s'intendono soppresse dall'autore; qualora, invece, tra queste due serie di parole non vi siano, in R^1 , altre parole, ci si trova di fronte ad una semplice aggiunta, non comportante sostituzioni e, perciò, sottrazioni nel testo di riferimento. Le indicazioni date in apparato varranno ad illustrare i singoli casi. Si veda, qui, anche 6.

5.1.2. Offro il testo di R^1 emendato da un errore di probabile origine tipografica e sfuggito all'autore negli esemplari di *SN 1730* da lui autograficamente corretti: esso si trova a p. xi, rigo 34 di R^1 , laddove si legge: « Cap. I. §. VII. » a proposito di un luogo di *SN 1725*, mentre bisogna leggere: « Cap. II. §. VII. », come ho dimostrato altrove¹⁸.

¹⁸ La mancata edizione, alla nota 29 (*Dalla 'cortesia' ecc.*, cit., p. 172 = *Vico-Venezia*, cit., p. 158 s.).

5.1.3. È la prima volta, per quanto mi risulti, dopo l'edizione originale e dopo la stampa Giordano (vedi qui nota 14), che si dà il testo di R^1 (sia pure limitatamente alla sezione scelta ai fini di questo studio: nella prossima edizione dell'« Aggiunta » esso sarà dato nella sua integralità) immune da contaminazioni, tagli, adattamenti ecc. Il Villarosa (a parte i numerosi, pesanti interventi che caratterizzavano le trascrizioni curate da questo studioso¹⁹) fonde il testo di R^1 , dopo aver eseguito il progetto di m (con gli aggiustamenti e interventi molteplici che comporta tale operazione), con r^2 ; in *Autobiografia 1911* anche Croce esegue il progetto di m e la sutura con r^2 , con analoghe conseguenze quanto a interventi sui testi, ma sostituendo R^{1a} a R^1 come testo base dell'operazione²⁰; nell'edizione del 1911 della *Scienza Nuova* nella Collana laterziana dei « Classici della filosofia moderna », il Nicolini offriva un testo dell'*Occasione di meditarsi quest'Opera* (= R^1) risultante dalla fusione di R^{1a} con r^4 (si veda, ancora, la nota 14) (come s'è visto nell'*Appendice I* Nicolini riteneva che *SN 1730a* fosse l'esemplare d'appoggio di *cm^a*), dando in nota soltanto alcune delle lezioni di R^1 superate; inoltre, non mancano in questo testo nicoliniano di R , specialmente verso la fine, tagli ed altri tipi di adattamenti. Nelle edizioni per gli « Scrittori d'Italia » del Laterza, l'ultima delle quali è del 1953²¹, Nicolini non dava più il testo dell'*Occasione*, comunque contaminato.

¹⁹ Per essi cfr. S. Monti, *Sulla tradizione e sul testo delle Orazioni Inaugurali di Vico*, Napoli, Guida, 1977, pp. 36 ss.

²⁰ In *Autobiografia 1911*, p. 337 il Croce dichiara di aver tenuto conto, nell'eseguire il raccordo tra l'*Occasione di meditarsi quest'Opera* e l'« Aggiunta », di « esemplari postillati » di *SN 1730* « esistenti nella Biblioteca nazionale di Napoli » e per essi rimanda a B. Croce, *Bibliografia vichiana*, Napoli 1903, p. 25 (per errore, *Autobiografia 1911* reca: « 35 »). In quest'ultimo testo, in effetti, si accenna ai mss. XIII H 58 (= R^{1b} , per la parte di testo che ci riguarda) e XIII H 59 (= R^{1a} , per la parte di testo che ci riguarda); in realtà, le lezioni accolte a livello di questo testo in *Autobiografia 1911* sono quelle di R^{1a} . Si vedano, qui, la nota 14 e l'*Appendice I*.

²¹ G. Vico, *La 'Scienza nuova' giusta l'edizione del 1744* cit. alla nota 14.

5.1.4. In calce a r^2 e a r^4 , prima dell'apparato « sincronico » relativo ad errori, corretti a testo, del tipo di quelli da me indicati in *Alcune proposte*, p. 52 (tale apparato è richiamato, nel testo, con lettere maiuscole dell'alfabeto), un apparato diacronico (di tipo « genetico »)-descrittivo (richiamato con lettere minuscole) che dà, in modo il più possibilmente essenziale, la situazione del manoscritto (stratificazione interna ecc.: è la prima volta che questo tormentato autografo viene sistematicamente « radiografato »). Per tale apparato mi servo per la prima volta, per quanto mi risulti, in un'edizione critica²², dei segni (da me in parte adattati ed integrati) del Masai²³, che consentono grande economia ed immediatezza. Ne fornirò l'elenco alla fine di questa premessa ai testi (l'elenco viene anche riprodotto, per comodità del lettore, su un cartoncino volante) mentre qui illustrerò i criteri fondamentali che ne ispirano la formulazione.

Le parti del testo soppresse dallo scriba (che, nel nostro caso, è l'autore stesso) sul manoscritto, o che la soppressione sia dovuta a cancellatura o che essa sia dovuta a rasura, vengono racchiuse, nel sistema Masai, da parentesi qua-

²² L'idea mi fu suggerita in una conversazione con Raffaele Spongano e con C. Mazzotta, che qui ringrazio.

²³ F. Masai, *Principes et conventions de l'édition diplomatique*, in « Scriptorium » IV, 1950, pp. 177-193 (con alcuni errori di stampa che non è difficile, ma che è indispensabile emendare per rendersi conto dell'uso corretto dei segni). L'applicazione del metodo è nelle seguenti due edizioni apparse nelle *Publications de Scriptorium* (Paris-Bruxelles, Aux éditions « Érasme » Anvers-Amsterdam, Standaard-Boekhandel): Dom H. Vanderhoven, Fr. Masai & P. B. Corbett, *Aux sources du monachisme bénédictin. I. La règle du maître, édition diplomatique des manuscrits latins 12205 et 12634 de Paris*, 1953 e L. M. J. Delaissé, *Le manuscrit autographe de Thomas à Kempis et l'Imitation de Jésus-Christ. Examen archéologique et édition diplomatique du Bruxellensis 5855-61*; inoltre essa ha dato luogo all'importante ediz. diplomatico-interpretativa del cod. Hamilton 90, recante l'autografo boccacciano del *Decameron*, a cura del Singleton (G. Boccaccio, *Decameron. Edizione diplomatico-interpretativa dell'autografo Hamilton 90*, a cura di Ch. Singleton, Baltimore-London 1974). Cfr. anche A. Petrucci, *Edizione diplomatica o riproduzione? Un problema critico (con appendice boccacciana)*, in « Belfagor », XXIII, 1977, pp. 63-71.

dre e precedute, all'interno delle parentesi, dal simbolo —. Qualora il testo primitivo sia ancora leggibile, esso viene registrato dopo quel simbolo; in caso contrario, dello spazio bianco dopo il simbolo rappresenterà il testo illeggibile (non è richiesto che lo spazio corrisponda all'estensione della porzione di testo superata). In base a quanto esposto, si danno quattro tipi di casi (cancellatura, con testo primitivo leggibile o non leggibile; rasura, con testo primitivo leggibile o non leggibile) che vengono elencati nella *Tavola dei segni*.

Le parti di testo aggiunte vengono, nel sistema di segni qui adottato, racchiuse da $\backslash /$, se esse si trovano, nel manoscritto, nell'interlinea; da $/ \backslash$, se in linea; da $\backslash \backslash //$, se sui margini.

L'operazione di sostituzione, infine, essendo contestuale a quella di soppressione, viene rappresentata, anch'essa, racchiudendo tra parentesi quadre i termini del processo che sono, in questo caso, due e cioè le porzioni di testo superate, da una parte, e quelle che le sostituiscono, dall'altra. Tra il primo ed il secondo termine, un segno. La tipologia presentata nella *Tavola dei segni* è articolata in 8 tipi. I primi cinque corrispondono ai tipi di soppressione su indicati e si configurano come segue: sostituzione nell'interlinea (al di sopra di parti di testo cancellate, 1) leggibili o 2) non leggibili), 3) sul margine (parti di testo cancellate leggibili), in linea (su rasura: 4) testo primitivo leggibile, 5) testo primitivo non leggibile). In questi cinque tipi di sostituzione, il primo termine del processo (la parte di testo superata) viene preceduta dal simbolo della cancellatura (-) nei primi tre casi, da nessun segno, negli altri due. Il segno che separa il primo dal secondo termine del processo all'interno della parentesi quadra è uno di quelli usati per le aggiunte e già qui elencati, con l'avvertenza che la presenza della parentesi rende superflua la seconda parte di ciascuno di quei segni: si avrà, così \backslash (e non $\backslash /$) per sostituzione nell'interlinea, $\backslash \backslash$ (non $\backslash \backslash //$) per sostituzione sul margine, $/$ (non $/ \backslash$) per le sostituzioni su rasura (cioè in linea). Due degli ultimi tre casi elencati nella *Tavola*, nell'ambito della tipologia della sostituzione, riguardano la sostituzione per trasformazione (lo scriba utilizza una lettera trasformandola in

altra con l'aggiunta di tratti di penna: es., una « o » trasformata in « a »; nel secondo caso, lo scriba si aiuta anche con parziale rasura della lettera precedente. In tutti e due i casi il segno che separa il primo dal secondo termine è > ; nel secondo caso, tale segno è preceduto da /, il segno usato per la sostituzione su rasura); il terzo caso è quello della sovrapposizione su lettera primitiva e viene indicato mediante il segno + tra il primo e il secondo termine.

Tra gli altri segni elencati nella *Tavola*, meritano illustrazione: le doppie parentesi quadre [], simboleggianti parti di testo cadute in séguito a perdita di materia (buchi nella carta, rifilatura da parte del legatore ecc.); il cerchietto pieno posto sotto una lettera, indicante che quella lettera è d'incerta lettura; una lineetta posta verticalmente sotto una lettera, indicante che tale lettera è stata ricalcata dallo scriba.

5.1.4.1. Addurrò ora qualche esempio a proposito di questa fascia dell'apparato.

In *r*², a livello di *l* (si veda lo *specimen*, pp. 56-58, col. *r*²) l'autore attribuisce cinque fini all'ignoto informatore dei redattori degli « Acta Eruditorum » di Lipsia; ma, in una fase pregressa di questa porzione di testo, documentata da zone, cancellate dall'autore, del medesimo manoscritto, gliene aveva attribuiti sette. Si legge, pertanto, nella presente edizione, a testo, a proposito della difesa di se stesso che Vico aveva prodotto nelle *Vindiciae* contro la « calunnia » dell'informatore dei redattori di Lipsia:

pruova, lui averla così tramata per cinque fini

e, in apparato, in corrispondenza di « cinque »:

[—sette\cinque]

che significa che la lezione « sette » è stata cancellata e sostituita, nell'interlinea, da « cinque ». Anche il séguito di questa pagina, ovviamente, appare modificato nel manoscritto: vengono soppressi i primitivi « fini » secondo e settimo, sic-

ché il terzo scala a secondo, il quarto a terzo..., il sesto a quinto. Illustrerò qui testo e apparato della mia edizione all'altezza del brano riguardante i fini primo e secondo:

TESTO: il *primo*, per far cosa che dispiacesse all'Autore; il *secondo* per rendere i Letterati Lipsiesi neghittosi di ricercare un libro vano, falso, catolico d'un Autor sconosciuto;

APPARATO Autore [— il *secondo*, per goderne esso segretamente co' suoi, che n'erano consapevoli: il *terzo* \ il *secondo*] (riferito a «il secondo» del Testo)

dove si vede che il primitivo «terzo» è diventato «secondo» ed il primitivo «secondo» è del tutto scomparso: cioè, la successione delle lezioni, dal testo pregresso a quello d'ultima volontà, è la seguente: «il *primo*, per far cosa che dispiacesse all'Autore; il *secondo*, per goderne esso segretamente co' suoi, che n'erano consapevoli: il *terzo* per rendere i Letterati Lipsiesi neghittosi di ricercare un libro vano, falso, catolico d'un Autor sconosciuto; → il *primo*, per far cosa che dispiacesse all'Autore; il *secondo* per rendere i Letterati Lipsiesi neghittosi di ricercare un libro vano, falso, catolico d'un Autor sconosciuto; ».

Un altro esempio, stavolta più complesso (ma è un caso-limite), tratto dallo *specimen*, p. [58], ancora dalla seconda colonna (r²). L'autore racconta come abbia, nelle *Vindiciae*, invitato i redattori degli «Acta Eruditorum» di Lipsia a stare in guardia dal loro cattivo informatore napoletano:

TESTO e gli ammonisce, che si guardino per l'avvenire di un tal' Amico,

APPARATO che \ [- si ricredano \ si guardino] per l'avvenire / di un [-'] (richiamato all'altezza di un)

Dall'apparato risulta che l'a. aveva scritto, in un primo momento, in linea, esclusivamente «e gli ammonisce che di un'»: forse intendeva proseguire con la parola «Amico», che ritroviamo poco dopo nel testo (da tener presente, ov-

vamente, il diverso modo di usare l'apostrofo rispetto a quello attuale); ma s'interruppe a causa di un ripensamento intervenuto durante l'atto dello scrivere e vergò, nell'interlinea, richiamato da un segno posto tra «che» e «di»: «si ricredano per l'avvenire», — poi cancellato e sostituito, in un'interlinea ancora superiore, con: «si guardino per l'avvenire»); inoltre, l'autore cancellò l'apostrofo dopo «un», dovendo proseguire con parola iniziante per consonante («tal»).

La genesi della variante rispetto al progetto iniziale (mai registrato) può essere stata la seguente: dovendo riferire due subordinate ad «Amico» [«che rovina coloro, co' quali celebra l'amicizia»], l'autore si accorse dell'impossibilità di un periodo quale «che d'un'Amico, che rovina coloro, co' quali celebra l'amicizia, si ricredano per l'avvenire», per cui spostò più oltre la parola «Amico» e anticipò «che si ricredano» ecc.

Infine, ecco un esempio riguardante altri segni. Esso è tratto dalla medesima pagina e colonna dello *specimen*:

TESTO ne' disertì dell'Affrica

APPARATO ne' d[e+i]serti dell'Affrica

Vico ha ricalcato la «d» di «deserti» ed ha trasformato la prima «e» in «i» («diserti»); ha, inoltre, ricalcato la «i» di «Affrica».

Una terza fascia, in apparato, richiamata con asterischi, riguarda luoghi corrispondenti in scritti vichiani strettamente collegati con i testi esibiti.

In calce a R¹, l'apparato «sincronico» e quello dei luoghi corrispondenti in scritti vichiani.

Le mie osservazioni a *RCr-Nic* vengono richiamate con le lettere minuscole dell'alfabeto; con le lettere maiuscole sono richiamati alcuni punti di questo testo che recano evidenti errori di stampa (do a testo la lezione corretta avvertendo in apparato). Le note degli editori sono contrassegnate con +.

6. I criteri ecdotici che applico nello *specimen* sono quelli da me indicati in *Alcune proposte*, studio al quale rimando senz'altro. Appena il caso di aggiungere che il rispetto per le caratteristiche di testi quali quelli vichiani s'impone anche a causa della forte volontà arcaizzante (in direzione del Trecento toscano) che connota, com'è risaputo, quest'autore.

Pongo tra < > la parola « *Tavole* » « saltata » dal Vico a c. 2r di *cma*⁴. Rispetto, per *r*², il modo ivi seguito dall'autore di far capoverso facendo sporgere, a sinistra, il rigo rispetto alla giustezza solita. Nelle abbreviazioni che sciolgo (cfr. *Dalla cortesia* ecc., p. 130) le parti integrate sono comprese tra parentesi tonde. Rendo sempre con « et » per l'italiano e per il latino, la nota tironiana (esclusiva, nelle edizioni originali, assente nei manoscritti autografi, dove viene usata soltanto in « &c »). Unifico sulla forma « Principj » la grafia di questa parola, secondo l'uso nettamente prevalente dell'autore (ma avverto in apparato per ogni intervento). Lascio le virgolette all'inizio di rigo, secondo l'uso seguito dal Vico, in particolare nel riferire testi.

Talora Vico, nel riferire titoli di opere (o di parti di esse) proprie o altrui, attrae nel titolo (ponendole in corsivo e, di solito, con l'iniziale maiuscola) preposizioni articolate, articoli ecc., non facenti parte del titolo: es. « *Nell'Occasione di meditarsi quest'Opera* ». Rispetto tale uso.

Riproduco le oscillazioni dell'autore riguardanti la presenza, o meno, dell'accento sull'avverbio « qui », nonché quelle relative all'uso dell'apostrofo (es.: « a' Signori », accanto ad « a Signori »; riproduco anche l'uso ridondante dell'apostrofo), ma doverosamente lo aggiungo in caso certissimo di svista (« dell'Ingegno », c. 52r di *r*²).

Per *R*¹ pongo sul margine l'indicazione delle pagine dell'edizione originale; per *r*² e *r*⁴ quella delle carte dei rispettivi manoscritti autografi del Vico; per *RCr-Nic*, l'indicazione delle pagine di *Autobiografia 1929*.

Nella colonna di *R*^b le varianti vengono allineate rispetto ai luoghi di *R*¹ cui si riferiscono, senz'altra indicazione. Esse non possono non essere registrate in maniera diplomatica: con i segni del Masai direttamente nel testo (e non in appa-

rato, come avviene, invece, per *r*² ed *r*⁴) per rendere immediatamente perspicuo il rapporto fra *r*⁴ e il testo di riferimento, postillato dall'autore. Vengono, altresì, registrate le indicazioni manoscritte del Vico, che si trovano sull'esemplare *SN 1730b* e che si riferiscono al numero del rigo in cui si trova il punto d'attacco di un'aggiunta presente in *r*⁴: tali numeri vengono trascritti in corpo tipografico minore in quanto « fuori testo » e chiusi dai segni // che nel sistema del Masai indicano aggiunta marginale.

Ed ecco un esempio per la ricostruzione del testo *R*⁴ (si veda (III)) a partire dalle sue componenti: nello *specimen*, all'altezza del rigo 32 di p. x di *R*¹, troviamo, nella colonna che registra le varianti di *R*^b: « *Torno* // 32 // » e, nella colonna di *r*⁴: « Pag. X v.(erso) [= rigo] 32 *Torno*, Canonico, e dottissimo Teologo di questa Chiesa Napoletana ∪ per una sua altezza d'animo. » La porzione di testo *r*⁴ compresa tra le parole stampate in corpo tipografico minore (« *Torno* », da una parte, « per una sua altezza d'animo », dall'altra) appartiene al testo dell'aggiunta. Dal confronto con la colonna *R*¹ rileviamo che in quest'ultimo testo non vi è nulla tra le parole registrate in corpo tipografico minore nella col. *r*⁴: ci troviamo di fronte ad una aggiunta che non comporta sostituzione, ma soltanto inserzione di testo (cfr. 5.1.).

Il ms. XIX 42 Fasc. II.8 della Biblioteca Nazionale di Napoli, autografo del Vico, attestante l'« *Aggiunta* », consta di 12 cc. scritte su recto e verso e numerate, sempre autograficamente dall'autore, sul recto da 45 a 56. I fogli, sul margine sinistro, recano segni di strappo da un quaderno (le cc. 52 e 53 sono ancora incollate tra loro, sul margine sinistro). L'inchiostro usato per il testo è di color bruno, e si distingue una serie di correzioni, probabilmente dovute ad una revisione successiva dell'intero manoscritto, stilate con inchiostro nero; altri interventi autografi di Vico per i quali

²⁴ Cfr. anche *La situazione attuale della filologia vichiana*, nel mio vol. *Dalla 'cortesia' ecc.*, cit., pp. 65-104. Tale studio è anche da vedere (nota 31, p. 103) per la correzione di alcuni errori di stampa contenuti in *Alcune proposte*.

l'autore si serve, invece, di un inchiostro più chiaro di quello usato per il testo, anch'essi risalenti ad un tempo successivo alla stesura del testo d'impianto, sono probabilmente anteriori a quelli eseguiti con inchiostro nero. Per una descrizione accurata del manoscritto rimando all'edizione critica dell' « Aggiunta » cui attendo.

Il ms. XIII D 80 della Biblioteca Nazionale di Napoli, di cc. 120, attestante *cmā*³ e *cmā*^{3*}, rilegato in pergamena, misura mm. 265 × 196; è miscelaneo di scritti vichiani ed è interamente autografo; *cmā*³ occupa le cc. 1-84; *cmā*^{3*} le cc. 87-93v.

Il ms. XIII B 30 della Biblioteca Nazionale di Napoli, anch'esso miscelaneo di scritti vichiani, ma non interamente autografo, reca a cc. 1r-68v, *cmā*⁴. È rilegato elegantemente (rilegatura del XVIII sec.) e reca note di possesso, ma senza che risulti il nome del possessore (« mmss. vergato di propria mano dal chiar.mo Autore il quale ce ne fece dono »: c. 1r). Per alcune caratteristiche di questo ms. (inchiostri) cfr. qui nota 16.

Il ms. XIII D 79, della Biblioteca Nazionale di Napoli, recante esclusivamente *sn 1744*, consta di cc. 323 (se ne veda la descrizione nell'ediz. nicoliniana del 1942 cit. alla nota 14, Parte II, pp. 359-362).

Il ms. XIII H 58 della Biblioteca Nazionale di Napoli (= *SN 1730a*), rilegato è un esemplare di *SN 1730* autograficamente postillato dall'autore. I margini sono stati malaccortamente rifilati dal legatore sicché il testo di molte postille è mutilo. L'esemplare non contiene la Tavola Cronologica. Contiene le *CMA*¹ (il cui testo è cassato) ma non le *CMA*².

Il ms. XIII H 59 della Biblioteca Nazionale di Napoli (= *SN 1730a*) della Bibl. Naz. di Napoli, anch'esso rilegato, ma non rifilato, è stato recentemente restaurato. Spesso i fogli di carta speciale incollati dal restauratore rendono non perfettamente visibili i numeri di richiamo autograficamente apposti dall'autore sui margini. L'esemplare, oltre alle *CMA*¹, il cui testo è cassato, comprende le *CMA*² (anch'esse cassate, compresa la lettera allo Spinelli).

7. A compendio ed integrazione di quanto sin qui visto (in particolare, a 5., punto *b*), circa il contenuto dello *specimen*, si dà il seguente prospetto.

La prima colonna (*R*¹) dello *specimen* registra la porzione di testo dell'*Occasione di meditarsi quest'Opera* che va da p. ix, rigo 30 fino a tutta la p. xij di *SN 1730*.

La seconda colonna (*r*²) registra la porzione dell' « Aggiunta » che va da c. 51v, lin. 19 a c. 54v, lin. 3, e comprende anche *S* (pp. i-iii di *CMA*²), richiamato dall'intervento di *r*² relativo a p. xij, rigo 31 di *R*¹.

La terza colonna (*R*^{1b}) registra le varianti (rispetto a *R*¹) manoscritte del Vico, che reca l'esemplare *SN 1730b* nella sezione dell'*Occasione di meditarsi quest'Opera* riprodotta nella prima colonna; in calce, le varianti di *R*^{1a} (dall'esemplare *SN 1730a*) rispetto a *R*^{1b}, sempre per la stessa sezione di testo.

La quarta colonna reca la sezione di *r*⁴ che va da c. 2r, lin. 9, a c. 3v, lin. 16 di *cmā*⁴.

La quinta colonna reca la sezione di *RCr-Nic* relativa ai materiali vichiani riportati nelle prime quattro: questi materiali occupano le pp. 67(dal rigo 27)-76 (fino al rigo 20) di *Autobiografia 1929*. *

Vincenzo Placella

* Devo l'idea e l'occasione di questo lavoro, nonché preziosi suggerimenti, a R. Sirri che qui ringrazio.



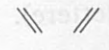
TAVOLA DEI SEGNI USATI PER RENDERE LA SITUAZIONE
DEI TESTI PRESENTATI NELLO SPECIMEN

Modifiche per:

SOPPRESSIONE

- [—] per mezzo di cancellatura, testo non leggibile
 [—et] per mezzo di cancellatura, testo leggibile
 [] per mezzo di rasura, testo non leggibile
 [et] per mezzo di rasura, testo leggibile

AGGIUNTA

-  / interlineare
 /  sulla medesima linea del testo
 // marginale

SOSTITUZIONE

- [—\et] nell'interlinea, al di sopra di cancellatura il cui
testo non è leggibile
 [—sed\et] nell'interlinea, al di sopra di cancellatura il cui
testo è leggibile
 [—F\\f] sul margine, di testo cancellato (leggibile)
 [/et] su rasura, testo non leggibile
 [sed/et] su rasura, testo leggibile
 [u>a] per trasformazione (cioè quando lo scriba uti-
lizza elementi di una lettera preesistente per
trasformarla, mediante opportune aggiunte
di tratti di penna, in un'altra)
 [p/>d] per trasformazione su parziale rasura (lo scriba
esegue la rasura di una parte soltanto della
lettera primitiva, adattando la restante parte
per una nuova lettera)
 [u+e] per sovrapposizione (sulla lettera primitiva)

INVERSIONE

" " " (lo scriba ha, in un modo qualunque, indicato che la parola che qui si pone tra virgolette doppie s'intende spostata dopo quella che qui è preceduta dalle virgolette doppie e seguita da quelle semplici)

ALTRI SEGNI

- () (racchiudo, sempre e comunque, tra parentesi tonde la parte da me sciolta delle abbreviazioni)
- [] alterazione completa (dovuta a perdita di materia)
- ⋈ alterazione parziale (lettura incerta)
- ⋈ restaurazione (lo scriba ricalca una o più lettere).

SOSTITUZIONE

- /et nell'interlinea, al di sopra di cancellatura il cui testo non è leggibile
- sed/et nell'interlinea, al di sopra di cancellatura il cui testo è leggibile
- r/et sul margine di testo cancellato (leggibile)
- /et su rasura, testo non leggibile
- sed/et su rasura, testo leggibile
- u>a per trasformazione (cioè quando lo scriba unifica elementi di una lettera preesistente per trasformarla mediante opportune aggiunte di tratti di penna, in un'altra)
- p>d per trasformazione in capitale rasura (lo scriba esegue la rasura di una parte soltanto della lettera primitiva, adattando la restante parte per una nuova lettera)
- u+e per sovrapposizione (sulla lettera primitiva)

8. SPECIMEN DI TESTI

...
 "Il titolo del libro che è principale
 "dovrà de' novellieri l'istituto, po-
 "toché dice solamente Scienza An-
 "te ne spiega di nuovo a quel mate-
 "ria: l'altra la forma del libro, che dice
 "contiene in 8. la qual è in 12. a non-
 "lice l'autore e dice che un lav-

...
 "All'inizio del r. la pone una vettura vir-
 "golata sempre così pare dopo l'1717: prima
 "che nell'istituto l'oro è proprio. In seguito,
 "all'inizio di ciascuna riga, virgolette doppie
 "fanno l'equivalenza sul contenuto della rac-
 "tura di l'istituto (cioè non è più con testo che
 "con apparsi era ricercata quell'Opera; c. 220).
 "Con l'istituto, l'oro del 1717, in un'istituto
 "soppresso, si può di R. 1717 (da esse non
 "contiene) - 22 (le [istituzioni] della p. ix di
 "R. di sede, per libro, p. 101).

...
 "I due titoli sono per aggiunti da me. In
 "quanto concernono omessi dall'a per distri-
 "zione (vedi infra) in questo contesto si sta-
 "rebbe con l'oro quasi ciascun parlo che
 "tutte le aggiunte contenute nella rac-
 "tura di l'istituto).

R²R¹

[l'a. chiede che questo testo venga modificato, ai fini di R², secondo le istruzioni di m, e cioè che « istoricamente in terza persona e di tempo passato lontano si rapporti ciò, che si narra » in esso]

p. ix Di più dentro il medesimo tempo avvenne, che dintorno alla Scienza Nuova ci fu fatta una vile impostura; la quale sta ricevuta tralle *Novelle Letterarie degli Atti di Lipsia del mese di Agosto dell'anno 1727*, che non contiene altro di vero, ch'una per noi gloriosa accusa, che cotal Scienza dia un sistema del Diritto Natural delle Genti

R²
(l)

c. 51v ^a Pag. IX. v. 34 anno 1727: ' la qual tace " il titolo del Libro, ch'è 'l principal " dovere de' Novellieri Letterarj, pe- " rocchè dice solamente *Scienza Nuo-* " *va*, nè spiega dintorno a qual mate- " ria: falsa la forma del libro, che dice, " esser' in 8., la qual'è in 12.: ^A men- " tisce l'Autore, e dice, che un lor

^a All'inizio del r. l'a. pone una vistosa virgoletta semplice, così pure dopo 1727: prima, cioè, dell'inserto l vero e proprio. In séguito, all'inizio di ciascun rigo, virgolette doppie finché ragguaglia sul contenuto della recensione di Lipsia (cioè fino a più con tedio che con applausi era ricevuta quell'Opera; c. 52v). Con l'inserto l, che qui s'inizia, l'a. intende soppressi, ai fini di R², i rr. 34 (da « che non contiene ») - 39 (« Lipsia-ni ») della p. ix di R¹: si veda, qui, infra, p. [64].

^A I due punti sono qui aggiunti da me, in quanto certamente omessi dall'a. per distrazione (egli, infatti, in questo contesto stacca sempre con i due punti ciascun periodo referente un'affermazione contenuta nella recensione di Lipsia).

R⁴R^{1b}r⁴

[se ne registrano, qui, soltanto le varianti rispetto a R¹]

R^{1a}

RCr-Nic

p. 67 Di più, dentro il medesimo tempo avvenne che d'intorno alla *Scienza nuova* gli fu fatta una vile impostura, la quale sta ricevuta tra le *Novelle Letterarie degli Atti di Lipsia* del mese di agosto dell'anno 1727. La qual tace il titolo del libro, ch'è il principal dovere de' novellieri letterari (perocché dice solamente « *Scienza nuova* », né spiega dintorno a qual materia); falsa la forma del libro, che dice esser in ottavo (la qual è in dodicesimo); mentisce l'autore e dice che un lor amico italiano gli

R²

R¹

r²
(l)

c. 52r “ Amico^a Italiano gli accerta, che sia un Ab(at)e di casa Vico, |¹^b qual'è padre, e per figliuoli, e figliuole ancor'avolo: narra, che vi tratta un Sistema, o più tosto Favola del Diritto Naturale, nè^A distingue quel delle Genti, che ivi ragiona, da quel de' Filosofi, che ragionano i nostri Morali Teologi; ^c e come se questa fusse la materia della Scienza Nuova, quando egli n'è un Corollario: ragguaglia, ^d dedursi da^B Principj^C altri da quelli, da' quali han soluto finor' i Filosofi; nello che, non volendo, confessa la verità; perchè non sarebbe Scienza Nuova quella, dalla quale si deducano tai Principj: il nota, che sia acconcia al gusto della Chiesa Cattolica Romana; come se l'esser fondato sulla Provvedenza Divina non fusse di tutta la Religion Cristiana, anzi di ogni Religione: nello che et egli si

^a [— Letterato \ lor Amico] ^b [i / >']
l'a. scrisse, in un primo momento, il poi erase la i conservandone, però, il puntino che avrebbe dovuto svolgere la nuova funzione di apostrofo; in séguito, aggiunse un altro punto più vistoso per tale funzione.
^c [: > ;] ^d / , \

^A nè] ne Ho aggiunto l'acc. secondo l'uso dell'a. ^B Così nel ms.: Cfr. 6. ^C Principj] Principi (ho corr. il lapsus seguendo l'uso nettamente prevalente nell'a.).

R⁴

RCr-Nic

R^{1b}

r⁴

p. 68

accerta che sia un « abate » di casa Vico (il qual è padre e per figliuoli e figliuole ancor avolo); narra che vi tratta un sistema o piuttosto « favole » del diritto naturale (né distingue quel delle genti, che ivi ragiona, da quel de' filosofi che ragionano i nostri morali teologi, e come se questa fusse la materia della Scienza nuova, quando egli n'è un corollario); ragguaglia dedursi da principi altri da quelli da' quali han soluto finor i filosofi (nello che, non volendo, confessa la verità, perchè non sarebbe « scienza nuova » quella dalla quale si deducono tai principi); il nota che sia acconcia al gusto della Chiesa cattolica romana (come se l'esser fondato sulla provvedenza divina non fusse di tutta la religion cristiana, anzi di ogni religione: nello che ed egli si accusa o epicureo o

R^{1a}

R²

R¹

r²
(l)

"accusa o Epicureo, o Spinosista; e 'n
 "vece d'un'accusa, dà la più^a bella lo-
 "de, ch'è quella d'esser pio, all'Autore:
 "osserva, che molto vi si travaglia ad
 "impugnare le dottrine di *Grozio*, e di
 "*Pufendorffio*, e tace il *Seldeno*, che fu
 "il terzo Principe di tal dottrina, for-
 "se perch'egli era dotto di lingua E-
 "brea: giudica, che compiacchia più al-
 "l'ingegno, che alla Verità. Quivi il
 "*Vico* fa una *digressione*, ove tratta
 "degli più profondi *principj* dell'^A *In-*
 "*gegno*, del *Riso*, de' *Detti Acuti*, ed
 "*Arguti*; che l'Ingegno sempre si rav-
 "volge dintorno al Vero, ed è 'l padre
 c. 52v "de' detti acuti, e che la Fantasia | de-
 "bole è la madre dell'argutezze; e
 "pruova, che la natura de' i^{bB} *derisori*

^a o Spinosista; [—o Ateo\ e 'n vece] d'un'
 accusa, dà [—una\ la] più ^b de' i\ dal-
 l'esame dell'inch. risulta che l'agg. dell'apo-
 strofo è contestuale a quella della i. Quest'ul-
 tima è eseguita, a fine di rigo, omettendo
 la sottolin. per il corsivo. Conservo l'uso
 ridondante dell'apostrofo.

^A dell'] dell ^B i] i

R⁴

RCr-Nic

R^{1b}

r⁴

spinosista, e, 'n vece
 d'un'accusa, dá la piú
 bella lode, ch'è quella
 d'esser pio, all'autore);
 osserva che molto vi si
 travaglia ad impugnare
 le dottrine di Grozio e
 di Pufendorffio (e tace
 il Seldeno, che fu il ter-
 zo principe di tal dot-
 trina, forse perch'egli
 era dotto di lingua e-
 brea); giudica che com-
 piaccia piú all'ingegno
 che alla veritá (quivi il
 Vico fa una digressione,
 ove tratta degli piú pro-
 fondi principi dell'inge-
 gno, del riso e de' detti
 acuti ed arguti: che l'in-
 gegno sempre si ravvol-
 ge dintorno al vero ed
 è 'l padre de' detti acu-
 ti, e che la fantasia de-
 bole è la madre dell'ar-
 gutezze, e pruova che la
 natura dei derisori sia,

R^{1a}

R²R¹r²

(l)

“sia più che umana, di bestia: racconta^a, che l'Autore manca sotto la lunga mole delle sue congetture; e nello stesso tempo confessa, esser lunga la mole delle di lui congetture; e che vi lavora con la sua nuova^b *Arte Critica sopra gli Autori delle Nazioni*, tralle quali appena dopo un mille anni provenendovi gli Scrittori, non può ella usarne l'autorità: finalmente conchiude, che da essi Italiani più co(n) tedio, che con applausi era ricevuta quell'Opera; la qual dentro tre anni dalla sua stampa si era fatta rarissima per l'Italia, e se alcuna se ne ritruovava, comperavasi a carissimo prezzo, come si è sopra narrato: ed un Italiano con empia bugia informò^c i Signori Letterati^d Protestanti di Lipsia, che a tutta la sua Nazione dispiaceva un libro, che contiene dottrina cattolica. Il Vico con un libricciuolo in 12.^A intitolato, *Notae in Acta Lipsiensia* vi dovette rispondere, nel

^a [—mezza tra l'umana, e la bestiale \ più che umana, d[a+i] bestia] [.+:] [R+r] racconta, *La trasformazione del punto fermo in due punti è contestuale con la sovrapposizione della r alla R: successiva appare, invece, la sostituz. interl., eseguita con inch. molto più chiaro di quello usato per il resto della pag. e molto sbiadito.* ^b [N>n] nuova ^c inform[ā+ò] ^d Letterati /

^A in 12.] in 12 ho integrato secondo l'uso dell'a. in questo testo.

R⁴R^{1b}r⁴

RCr-Nic

più che umana, di bestia); racconta che l'autore manca sotto la lunga mole delle sue congetture (e nello stesso tempo confessa esser lunga la mole delle di lui congetture), e che vi lavora con la sua nuova arte critica sopra gli autori delle nazioni (tralle quali appena dopo un mille anni provenendovi gli scrittori, non può ella usarne l'autorità); finalmente conchiude che da essi italiani più con tedio che con applausi era ricevuta quell'opera (la qual dentro tre anni della sua stampa si era fatta rarissima per l'Italia e, se alcuna se ne ritruovava, comperavasi a carissimo prezzo, come si è sopra narrato; ed un italiano con empia bugia informò i signori letterati protestanti di Lipsia che a tutta la sua nazione dispiaceva un libro che contiene dottrina cattolica!). Il Vico con un libricciuolo in dodicesimo, intitolato: *Notae in Acta Lipsiensia*, vi dovette ri-

R^{1a}

R²R¹r²
(l)

tempo, che per un'ulcera gangrenosa fattagli nella ^a gola, perchè in tal tempo n'ebbe la notizia, egli, essendo vecchio di ^b sessant'anni, fu costretto dal Sig.^r ^c *Domenico Vitolo*, dottissimo, e costumatissimo Medico d'abbandonarsi al pericoloso rimedio de' fumi del cinabro, il qual'anco a' giovani, se per disgrazia tocca i nervi, porta l'apoplezia. Per molti, ^d e rilevanti riguardi ^e chiama l'orditore di tal'Impostura, *Vagabondo Sconosciuto*. Penetra nel fondo di tal laida *Calonnia*, e truova, lui averla così tramata per *cinque* ^f fini; il *primo*, per far cosa, che dispiacesse all'Autore; il *secondo* ^g per rendere i Letterati Lipsiesi neghittosi di ricercare un libro vano, falso, catolico d'un Autor sconosciuto; il *terzo* ^h se ne venisse lor' il talento, col tacere, e falsare il titolo, la forma, e la condizion dell'Autore, difficilmente il potessero ritruo-

^a [-in \ nella] ^b [p / >d]i ^c da[i]l
[-Medici \ Sig.^r] ^d riguardi [-,]
^e [-sette \ cinque] la sottolineatura per il corsivo, non essendo cancellata, s'intende riferita anche a cinque ^f Autore; [- il secondo, per goderne esso segretamente co' suoi, che n'erano consapevoli: il terzo \ il secondo] ^g [- il quarto \ il terzo] ^h se \ [-mai] / (dopo se un segno di richiamo e, nell'interl., tre lettere accuratamente cancellate, probabilmente: mai).

R⁴R^{1b}r⁴

RCr-Nic

p. 69
spondere nel tempo che, per un'ulcera gangrenosa fattagli nella gola (perché in tal tempo n'ebbe la notizia), egli, essendo vecchio di sessant'anni, fu costretto dal signor Domenico Vitolo, dottissimo e costumatissimo Medico, d'abbandonarsi al pericoloso rimedio de' fumi del cinabro, il qual anco a' giovani, se per disgrazia tocca i nervi, porta l'apoplezia. Per molti e rilevanti riguardi, chiama l'orditore di tale impostura « vagabondo sconosciuto ». Penetra nel fondo di tal laida calonnia e pruova lui averla così tramata per cinque fini: il primo per far cosa che dispiacesse all'autore; il secondo per rendere i letterati lipsiesi neghittosi di ricercare un libro vano, falso, catolico, d'un autor sconosciuto; il terzo, se ne venisse lor il talento, col tacere e falsare il titolo, la forma e la condizion dell'autore, difficilmente il potessero ritruovare; il

R^{1a}

R²R¹r²

(l)

vare^a; il *quarto*^b, se pur mai il ritrovassero, da tante altre circostanze vere la stimassero opera d'altro Autore^c; il *quinto*^d, per^e seguire d'esser creduto buon'amico da que' Signori Tedeschi^A. Tratta^f i *Signori Giornalisti di Lipsia* con civiltà, come si dee con un'Ordine di letterati huomini d'un'intera famosa Nazione; e gli ammonisce, che si guardino per l'avvenire di un^g tal'Amico, che rovina coloro, co' quali celebra l'amicizia, e gli ha messi dentro due pessime circostanze; una di accusarsi, che mettono ne' loro *Atti* i rapporti, e i giudizj de' libri senza vederli; l'altra di giudicare d'un'Opera medesima con giudizj tra loro affatto contrarj. Fa una^h grave esortazione a costui, che, poichè peggio tratta con gli amici, che co' nimici, ed è falso infamatore della Nazione sua e vil tradi-

^a ritrovare [:>]; ^b *qu[in+ar]to* ^c Autore [:>]; ^d [~~sesto~~\ *quinto*], ^e [d]p]er ^f Tedeschi; [~~il settimo, ed ultimo, per non morire fabbricato, come merita, nelle carceri del Sant'Ofizio]. Tratta *La O, parte della f, le due i e la o finale sono ricalcate dall'a. prima di essere cancellate.*~~

^g che \ [~~si ricredano~~ \ *si guardino*] per l'avvenire / di un [~~—~~] ^h Fa [~~una~~\ *una*]

^A *Ho soppresso il punto e virgola dopo Tedeschi lasciato per distrazione dall'a. dopo aver eseguito la cancellatura di cui a f.*

R⁴R^{1b}r⁴

RCr-Nic

quarto, se pur mai il trovassero, da tante altre circostanze vere la stimassero opera d'altro autore; il quinto per seguire d'esser creduto buon amico da que' signori tedeschi⁺. Tratta i signori giornalisti di Lipsia con civiltà, come si dee con un ordine di letterati uomini d'un'intera famosa nazione, e gli ammonisce che si guardino per l'avvenire di un tal amico, che rovina coloro co' quali celebra l'amicizia e gli ha messi dentro due pessime circostanze: una, di accusarsi che mettono ne' loro *Atti* i rapporti e i giudizj de' libri senza vederli; l'altra, di giudicare d'un'opera medesima con giudizj tra loro affatto contrari. Fa una grave esortazione a costui, che, poichè peggio tratta con gli amici che co' nimici ed è falso infamatore della nazione

⁺ I « fini » dapprima erano sette, e i due tralasciati si riesce a leggere sotto le cancellature della minuta autografa: « il secondo per godere esso segretamente co' suoi, che n'erano consapevoli »; « il settimo ed ultimo per non morire fabbricato, come merita, nelle carceri del Sant'Uffizio » [Ed.]

R²

R¹

r²

(1)

tore delle nazioni straniere^a, esca dal Mondo degli huomini, e vada a vivere tralle fiere ne' Diserti dell'Affrica^b. Aveva destinato mandare in Lipsia un'esemplare con la seguente Lettera^c c. 53v al Sig.^r Burcardo Menckenio, Capo di quella Assemblea, primo Ministro del presente Re di Polonia;

" Praeclarissimo Eruditorum Lipsien-
 " sium Collegio ejusq(ue) Praefecto
 " Ex: mo Viro Burckardo Menckenio
 " Joh. Baptista Vicus S.D.
 " Satis graviter quidem indolui, quod
 " mea infelicitas vos quoque, Cl(aris-
 " simi) V(iri)^c in eam adversam for-
 " tunam pertraxisset, ut a vestro si-
 " mulato amico Italo decepti omnia
 " vana, falsa, iniqua de me^d, meo-

^a n[e+i]mici \ed è fals[a+o] infamatore della Nazione sua, e vil traditore delle nazioni straniere // il segno di richiamo nell'interlinea e l'intera aggiunta marg. sono eseguiti con un inchiostro sbiadito diverso da quello usato per il resto della pag. Successivamente la correzione fals[a+o] è stata eseguita con inch. nero. ^b ne' d[e+i]serti dell'Affrica su ne l'a. ha posto due volte l'apostrofo in momenti diversi: la seconda volta più vistosamente. ^c Cl. VV. ms. ^d /

R⁴

RCr-Nic

R^{1b}

r¹

sua e vil traditore delle nazioni straniere, esca dal mondo degli uomini e vada a vivere tralle fiere ne' diserti dell'Affrica. Aveva destinato mandare in Lipsia un esemplare con la seguente lettera al signor Burcardo Menckenio, capo di quella assemblea, primo ministro del presente re di Polonia:

Praeclarissimo eruditorum lipsiensium collegio eiusque praefecto excellentissimo viro BURCARDO MENCKENIO, IOHANNES BAPTISTA VICUS s. d.

p. 70 Satis graviter quidem indolui quod mea infelicitas vos quoque, clarissimi viri, in eam adversam fortunam pertraxisset, ut a vestro simulato amico italo decepti omnia vana, falsa, iniqua de me meoque li-

R^{1a}

R¹R²r²

(l)

“ que libro, cui titulus *Principj d'una
 “ Scienza Nuova dintorno all'Umani-
 “ tà delle Nazioni*, in vestra *Erudi-
 “ torum Acta* referretis: sed dolorem
 “ ea mihi consolatio lenivit, quod
 “ sua naturae sponte ita res nasce-
 “ retur, ut per vestram ipsorum in-
 “ nocentiam, magnanimitate(m), et
 “ bonam fidem, istius malitiam, invi-
 “ diam, perfidiamque punirem; et hic
 “ perexiguus liber, quem ad vos mit-
 “ to, unâ operâ et illius delicta, et
 “ poenas, et ipsas vestras civiles vir-
 “ tutes, earumq(ue) laudes complec-
 “ teretur. Cum itaque has *Notas* bo-
 “ na magnaue ex parte vestrâ eru-
 “ diti nominis causâ evulgaverim,
 “ eas nedum nullius offe(n)sionis,
 “ sed^a multae mihi vobiscum ineun-
 “ dae gratiae occasione(m) esse da-
 “ turas spero; tecumque in primis,
 “ Ex:me *Burckarde Menckenj*, qui
 “ praestantissimae eruditionis merito
 c. 54r “ in isto | praeclarissimo *Eruditorum*
 “ Collegio principem locum obtines.
 “ Bene agite plurimum. Dabam Nea-
 “ poli XIV. Kal. Novembris Anno
 “ cI₇I₇cccxxix.

La qual l(ette)ra quantunque, come si
 vede^b, fusse condotta^c con tutta ono-
 revolezza^d, però riflettendo, che pur

^a [—contra \ sed] ^b vede / \ ^c con-
 dotta] condotta, ^d [—l']onorevolezza [—do-
 vuta],

R^{1b}R⁴r⁴

RCr-Nic

bro cui titulus *Principi
 d'una Scienza nuova
 dintorno all'umanità
 delle nazioni*, in vestra
eruditorum Acta refer-
 retis; sed dolorem ea
 mihi consolatio lenivit
 quod sua naturae spon-
 te ita res nasceretur ut
 per vestram ipsorum in-
 nocentiam, magnanimita-
 tem et bonam fidem,
 istius malitiam, invi-
 diam perfidiamque pu-
 nirem; et hic perexiguus
 liber, quem ad vos mit-
 to, una opera et illius
 delicta et poenas et ip-
 sas vestras civiles vir-
 tutes earumque laudes
 complecteretur. Cum i-
 taque has *Notas* bona
 magnaue ex parte ve-
 stra eruditi nominis
 causa evulgaverim, eas
 nedum nullius offensio-
 nis sed multae mihi vo-
 biscum ineundae gratiae
 occasionem esse datu-
 ras spero, tecumque in
 primis, excellentissime
 Burckarde Menckeni, qui
 praestantissimae erudi-
 tionis merito in isto
 praeclarissimo erudito-
 rum collegio principem
 locum obtines. Bene a-
 gite plurimum. Dabam
 Neapoli, XIV kal. novem-
 bris anno MDCCXXIX.

La qual lettera, quan-
 tunque, come si vede,
 fusse condotta con tut-
 ta onorevolezza, però,

R^{1a}

R²R¹r²
(l)

così avrebbe, come di faccia a faccia ripreso que' letterati di ^a grandi mancanze nel lor' ufizio; e che essi, i quali attendono a far' incetta de' libri, ch'escono nell'Europa tutto di dalle Stampe, devono sapere principalmente quelli, che lor'appartengono, per propria gentilezza si ristò di mandare.

Or per ritornare, onde uscì tal Ragionamento, dovendo il Vico risponder' a' *Signori Giornalisti Lipsiani* etc.

conforme alla Dottrina Catolica. Or dovendo noi rispondere a' Signori Giornalisti Lipsiani, perchè nella Risposta ci bisognava far menzione della Ristampa, che si promoveva di tal nostro Libro in Venezia, ne scrivemmo al *Padre Lodoli*, per averne il permesso, com'in fatti ne 'l riportammo: onde nella nostra Risposta uscita dalle stampe del Mosca in dodicesimo intitolata, *Notae in Acta Lipsiensia*, di nuovo si è con le stampe pubblicato, che i Principj della Scienza Nuova con le Annotazioni di esso Autore erano ristampati ^A in Venezia.

E quivi Stampatori Veneziani sotto maschere di Letterati per lo Gessari, e 'l Mosca, l'uno Librajo, l'altro Stampatore Napoletani ci avevano fatto richiedere di tutte l'Opere nostre e stam-

^A ristampati] ristampate (è possibile che ristampate sia lezione originaria e che nell'autore stesso il femminile sia stato attratto dal più vicino Annotazioni; ma, non disponendo dell'autografo, è più economico pensare ad un errore del tipografo).

^a d[e+i]

R⁴

RCr-Nic

R^{1b}r⁴

"si è" con le stampe'

R^{1a}

riflettendo che pur così avrebbe come di faccia a faccia ripreso que' letterati di grandi mancanze nel lor ufizio, e che essi, i quali attendono a far incetta de' libri ch'escono nell'Europa tuttodi dalle stampe, devono sapere principalmente quelli che lor appartengono, per propria gentilezza si ristò di mandare.

Or, per ritornare onde uscì tal ragionamento, dovendo il Vico risponder a' signori giornalisti lipsiani, perchè nella risposta gli bisognava far menzione della ristampa che si promoveva di tal suo libro in Venezia, ne scrisse al padre Lodoli per averne il permesso (com'infatti nel riportò); onde nella sua risposta ^a di nuovo con le stampe si pubblicò che i *Principi della Scienza nuova* con le annotazioni di esso autore erano ristampati in Venezia.

E quivi stampatori veneziani sotto maschere di letterati, per lo Gessari e 'l Mosca, l'uno libraio, l'altro stampatore napoletani, gli avevano fatto richiedere di tutte l'opere sue, e stampate e inedite, de-

^a RCr-Nic «salta» i righe di R¹ da uscita a Lipsiensia (in Autobiografia 1911 tale brano era presente).

R²R¹

pate, et inedite, descritte in cotal Catalogo, di che volevan' adornare i loro Musei, com'essi dicevano, ma in fatti, per istamparle in un Corpo, con la speranza, che la Scienza Nuova avrebbe dato facile smaltimento a tutto il Corpo; a' quali, per far loro vedere, che gli conosceva, quali essi erano, feci intendere, che di tutte le deboli Opere del mio affannato ingegno arei voluto, che sola fusse restata al Mondo la Scienza Nuova, ch'essi potevano sapere, che si ristampava in Venezia. Anzi per una nostra generosità volendo assicurare anco dopo la nostra morte lo Stampatore di cotal Ristampa, offerimmo al *Padre Lodoli* un nostro M.S. di presso a cinquecento fogli; nel qual'era io andato cercando questi Principj per via negativa; dal quale se n'avebbe potuto di molto accrescere il Libro stampato della Scienza Nuova; che 'l dottissimo Signor *D. Giulio Torno* per una

sua altezza d'animo, con cui guarda le nostre cose, voleva far quì stampare

R⁴

RCr-Nic

R^{1b}

Nuova^a \ gli //
smaltimento /: \ [- a tutto il
Corpo];

[il Libro stampato^b nessun
intervento in R^{1b}]
[- dottissimo] Torno \ 32 //

R^{1a}

^a Nuova \ l' //
^b [- stampato]

r⁴

p. 71 scritte in cotal catalogo, di che volevan' adornare i loro musei, com'essi dicevano, ma in fatti per istamparle in un corpo, con la speranza che la *Scienza nuova* l'avebbe dato facile smaltimento. A' quali per far loro vedere che gli conosceva quali essi erano, il Vico fece intendere che di tutte le deboli opere del suo affannato ingegno avrebbe voluto che sola fusse restata al mondo la *Scienza nuova*, ch'essi potevano sapere che si ristampava in Venezia. Anzi, per una sua generosità, volendo assicurare anco dopo la sua morte lo stampatore di cotal ristampa, offerì al padre Lodoli un suo manoscritto di presso a cinquecento fogli, nel qual era il Vico andato cercando questi *Principi* per via negativa, dal quale se n'avebbe potuto di molto accrescere il libro della *Scienza nuova*, che 'l signor don Giulio Torno, canonico e dottissimo teologo di questa chiesa napoletana, per una sua altezza d'animo, voleva far qui stampare con al-

c. 2r Pag. X v. 32 Torno, Canonico, e dottissimo Teologo di questa Chiesa Napoletana, per una sua altezza d'animo.

R²R¹

con alquanti Associati; ma io, priegandolo, ne 'l rimossi, avendo di già trovati questi Principj per la via positiva.

Finalmente dentro il mese d'Ottobre dell'anno 1729 pervenne in Venezia ricapitato al *Padre Lodoli* il compimento delle Correzioni al Libro stampato, e dell'Annotazioni, e Commen-
p. xj | ti, che fanno un Manoscritto di presso a trecento fogli.

Or ritruovandosi pubblicato con le stampe ben due volte, che la *Scienza Nuova* si ristampava con l'Aggiunte in Venezia; ed essendo colà pervenuto il Manoscritto; colui, che faceva la mercatanza di cotal Ristampa, uscì a trattar meco, come con huomo, che dovesse necessariamente farla ivi stampare. Per la qual cosa entrati noi in un punto di propria stima, richiamammo indietro tutto il nostro, ch'avevamo colà mandato: la qual restituzione fu fatta finalmente dopo sei mesi, ch'era già stampato più della metà

r²R⁴R^{1b}r⁴

pervenuto \\\ già // ^a

R^{1a}

^a pervenuto \\\ tutto //

RCr-Nic

quanti associati, ma lo stesso Vico priegandolo nel rimosse, avendo di già trovati questi *Principi* per la via positiva.

Finalmente dentro il mese d'ottobre dell'anno 1729 pervenne in Venezia, ricapitato al padre Lodoli, il compimento delle correzioni al libro stampato e dell'annotazioni e commenti, che fanno un manoscritto di presso a trecento fogli.

Or, ritruovandosi pubblicato con le stampe ben due volte che la *Scienza nuova* si ristampava con l'aggiunte in Venezia, ed essendo colà pervenuto tutto il manoscritto, colui che faceva la mercatanza di cotal ristampa uscì a trattar col Vico come con uomo che dovesse necessariamente farla ivi stampare. Per la qual cosa, entrato il Vico in un punto di propria stima, richiamò indietro tutto il suo ch'aveva colà mandato; la qual restituzione fu fatta finalmente dopo sei mesi^a ch'era già stam-

^a Si noti come la soppressione della virgola qui muti sostanzialmente il significato: l'a. vuol dire che la restituzione del materiale avvenne dopo sei mesi dalla sua richiesta: nel frattempo, era stata stampata più della metà dell'opera. Da RCr-Nic risulterebbe, invece, che la restituzione fu fatta sei mesi dopo la stampa di metà dell'opera!

R²R¹

di quest'Opera. E perchè per le testè narrate cagioni l'Opera non ritruovava Stampatore nè qui in Napoli, nè altrove, che la stampasse a sue spese; noi ci diemmo a meditarne un'altra condotta, la qual'è forse la propia, che doveva ella avere, che noi senza questa necessità non avremmo altrimenti pensato; che col confronto del Libro innanzi stampato apertamente si scorge, esser dall'altra, che noi avevamo tenuto, a tutto cielo diversa. Ed in questa tutto ciò, che nell'Annotazioni, per seguire il filo di quell'Opera, si leggeva distratto, e dissipato, ora

con uno spirito si osserva comporvisi, e reggere; con tal forza di ordine, il quale oltre all'altra, che è la propietà dello spiegarsi, è una principal cagione della brevità, che 'l Libro di già stampato, e 'l Manoscritto non vi sono cresciuti, che soli tre altri fogli di più: dello che farai per te medesimo sperienza, come per cagion d'esempio, sulle *propietà del Diritto Natural delle Genti*, delle quali col primo metodo nel Cap. II. ^A §. VII. ragionammo presso a sei fogli, qui ne discorriamo con

^A Cap. II.] Cap. I. cfr. 5.1.2. del presente studio.

^a aggiunto [-con \ —] si osserva *Le parole di R¹ uno spirito si osserva s'intendono soppresse.*

r²

Pag. XI. v. 25. e dissipato, ora con assai molto di nuovo aggiunto si osserva^a con uno spirito comporvisi, e reggere; con tal forza etc.

R⁴R^{1b}r⁴

[- si leggeva] distratto \ leggevasi // \ 25 // [- con uno spirito si osserva comporvisi, e reggere];

[-sono \ erano]
[-soli tre \ pochi]

R^{1a}

^a Osserv[a+ò] corr. eseg. con inch. bruno scuro.

RCr-Nic

pato più della mettá di quest'opera. E perchè, per le testè narrate cagioni, l'opera non ritruovava stampatore né qui in Napoli né altrove che la stampasse a sue spese, il Vico si die' a meditarne un'altra condotta, la qual è forse la propia che doveva ella avere, che senza questa necessità non avrebbe altrimenti pensato, che, col confronto del libro innanzi stampato, apertamente si scorge esser, dall'altra che aveva tenuto, a tutto cielo diversa. Ed in questa tutto ciò che nell'Annotazioni, per seguire il filo di quell'opera, distratto leggevasi e dissipato, ora con assai molto di nuovo aggiunto si osserva con uno spirito comporsi e reggere con uno spirito, con tal forza di ordine^a il quale, oltre all'altra ch'è la propietà dello spiegarsi, è una principal cagione della brevità) che 'l libro di già stampato e 'l manoscritto non vi sono cresciuti che soli tre altri fogli di più. Dello che si può far sperienza, come, per cagion d'esempio, sulle propietà del diritto natural delle genti, delle quali col primo metodo nel capo I, § VII ragionò presso a sei fogli, ed in questa ne discorre con pochi versi.

^a RCr-Nic non esegue la soppressione di con uno spirito suggerita da R^{1b} ed R^{1a}, e inoltre, cerca di fondere l'integrazione di r² con quella di r⁴, finendo con l'utilizzare due volte con uno spirito.

R²R¹

pochi versi. Ma è stato da noi lasciato intiero il Libro prima stampato per tre luoghi, che dentro s'additeranno, de' quali ci truoviamo pienamente soddisfatti: per gli quali tre luoghi principalmente è necessario il libro della Scienza Nuova la prima volta stampato: del qual'intendiamo, quando noi qui citiamo la *Scienza Nuova*.

Di tutto ciò noi avevamo stampato una *Novella Letteraria*, che andava avanti a questi Libri: dove intiere, e fil filo si rapportavano tutte le lettere e del *Padre Lodoli*, e mie dintorno a cotal'affare, con le riflessioni, che vi convenivano; della qual *Novella* vedrai qui dentro farsi una volta menzione, dove si truovano l'*Origini delle Lingue*. Ma dopo essersi stampato più della metà di quest'Opera, avvenne un fatto, che fu l'ultima dipendenza di tal negoziato, per lo quale abbiamo stimato, cotal *Novella* non convenire nè a noi, nè a quest'Opera; e perciò l'abbiamo soppressa: e 'n suo luogo abbiamo proposto la *Dipintura* al Frontispizio di questi Libri; e della di lei *Spiegazione* abbiamo scritto altrettanti fogli, ch'empiesero il vuoto di questo

^a [L]ibri

r²

Pag. XII. v. 3. *Scienza Nuova*, o pure l'*Opera con l'Annotazioni*, a differenza di quando citiamo *altra Opera nostra*, ch'intendiamo per gli *tre Libri^a del Diritto Universale*, ch'è il primo abbozzo di questa: laonde o essa *Scienza Nuova Prima*, ove si faccia *altra Ristampa della Seconda* deve stamparsi appresso; o almeno, per non fargli disiderare, vi si devono stampare detti tre luoghi.

R⁴R^{1b}

[—è \ era] stato

[—è \ era] necessario
[L]ibro^a
stampat[—o \ a] \ 1 //
[il resto di p. xij è cassato]

R^{1a}

^a libro

r⁴
(st)

Pag. XII v. 1. stampata: la quale noi qui citeremo *Scienza Nuova Prima*; perch'era condotta con un metodo affatto diverso da questa;^a la quale perciò debbe dirsi *Scienza Nuova Seconda*; ed avevamo lasciata la *Prima* per gli *tre luoghi* anzi detti.

Ma acciocchè quella non si abbia affatto a disiderare, si rapporteranno intieri nel *Fine di questi Libri*. Anzi acciocchè nemmeno si disiderino i *Libri del Diritto Universale*, de' quali assai meno, che della *Scienza Nuova Prima*, siccome d'un'abbozzo di quella, noi eravamo contenti; e gli stimavamo solamente necessarij per gli due luoghi, uno del-

^a questa [:>]

RCr-Nic

Ma fu dal Vico lasciato intiero il libro prima stampato per tre luoghi de' quali si truovò pienamente soddisfatto, per gli quali tre luoghi principalmente è necessario il libro della *Scienza nuova* la prima volta stampato, del quale intende parlare allorché cita la « *Scienza nuova* » o pure « l'opera con l'*Annotazioni* », a differenza di quando cita « *altra opera sua* », che intende per gli tre libri del *Diritto universale*. Laonde o essa *Scienza nuova prima*, ove si faccia *altra ristampa della seconda*, deve^A stamparsi appresso, o almeno, per non fargli disiderare, vi si devono stampare detti tre luoghi. Anzi, acciocchè nemmeno si disiderassero i libri del *Diritto universale*, de' quali assai meno della *Scienza nuova prima*, siccome d'un'abbozzo di quella, il Vico era contento e gli stimava solamente necessari per gli due luoghi: — uno della fa-

^A deve] devi l'errore, conservato nell'ediz. Bompiani 1947, fu dal Nicolini corr. nell'ed. ricciardiana 1953.

R²

R¹

picciol Volume*.

r²

R⁴

RCr-Nic

R^{1b}

r⁴
(st)

la Favola d'intorno alla ^a Legge delle XII Tavole ^A venuta da Atene, l'altro d'intorno alla ^b Favola della Legge Regia di Triboniano; anco nel Fine di questi Libri si rapporteranno in due Ragionamenti con più unità, e maggior nerbo trattati: i quali due sono di quelli errori, che 'l Signor Giovanni Clerico nella Biblioteca Antica, e Moderna, in rapportando que' Libri dice, che in un gran numero di materie, vi si emendano quantità d'errori volgari, a' quali huomini intendentissimi non hanno punto avvertito.*

vola d'intorno alla legge delle XII Tavole venuta d'Atene, l'altro d'intorno alla favola della Legge regia di Triboniano, — anco li rapportò in due Ragionamenti, con più unità e maggior nerbo trattati. I quali due sono di quelli errori che 'l signor Giovanni Clerico, nella Biblioteca antica e moderna, in rapportando que' libri, dice che «in un gran numero di materie vi si emendano quantità d'errori volgari, a' quali uomini intendentissimi non hanno punto avvertito»^a.

R^{1a}

^a Favola d'intorno /
[—d] [e+a]lla Legge delle XII l'agg. interl. e la canc. con inch. più chiaro di quello del resto della pag. La success. delle lezioni è: della Favola della Legge ecc. → della Favola d'intorno alla Legge ecc. ^b l'altro d'intorno / [—d] [e+a]lla Anche qui, la succ. delle lezz. è: della Favola della Legge Regia ecc. → della Favola d'intorno alla Legge Regia ecc. Anche qui l'agg. interl. e la canc. sono eseg. con inch. più chiaro.

^A Tavole om. nel ms.

* Cfr. Vita, p. 241, con varianti = Autobiografia 1929, p. 49.

^a Si notino i molteplici aggiustamenti, tagli ecc. che gli editori compiono nel tentativo di conciliare r² con r⁴. Si noti che la p. xij di R¹ è soppressa in RCr-Nic, secondo l'indicazione di r⁴. Si noti anche il «salto» del brano della lettera del Leclerc riferito in r⁴, salto dovuto sempre alle contraddizioni del metodo contaminatorio seguito in RCr-Nic: mentre, infatti, r⁴ poteva ben riportare quel brano, aver voluto, impropriamente, utilizzare r⁴ in sede di edizione dell'Autobiografia ha costretto gli editori ad espungerlo qui, in quanto, nell'ambito dell'Autobiografia l'autore l'aveva già riferito (Vita p. 228 = Autobiografia 1929, p. 42).

* Di tutto ciò... picciol Volume: questa parte viene utilizzata più tardi in r⁴: vedi qui p. [87], col. r⁴, in apparato.

R²

R¹

r²

R⁴

RCr-Nic

R^{1b}

r⁴
(st)

c. 2v Laonde in una Lettera latina data in Amsterdam a di 8 Settembre 1722. ce ne avanzò generosamente questo giudizio: *qui (libri) mihi occasionem praebebunt ostendendi nostris Septentrionalibus Eruditis, acumen, et eruditionem non minus apud Italos inveniri, quam apud ipsos: immo vero doctiora, et acutiora scribi ab Italis, quam quae a frigidiorum orarum Incolis expectari queant.**

Nè già questo dee sembrare fasto a taluni, che noi non contenti de' vantaggiosi giudizj da tali huomini dati alle nostre Opere, dopo le disapproviamo, e ne facciamo rifiuto: ** perchè questo è argomento della somma venerazione e stima, che noi facciamo di tali huomini, anzi che no. Imperciocché

Nè già questo dee sembrar fasto a taluni: che il Vico, non contento de' vantaggiosi giudizj da tali uomini dati alle sue opere, dopo le disapprovi e ne faccia rifiuto, perché questo è argomento della somma venerazione e stima che egli fa di tali uomini anzi che no. Imperciocché

R^{1a}

* Cfr. Vita, p. 228, con varianti (= Autobiografia 1929, p. 42). ** Cfr. Vita, p. 230 (= Autobiografia 1929, p. 43).

R ¹	R ²	r ²

R ^{1b}	R ⁴ (st)	RCr-Nic
	<p>chè i rozzi, ed orgogliosi^a Scrittori sostengono le lor' Opere anche contro le giuste accuse, e ragionevoli ammende^b d'altrui: altri, che per avventura sono di cuor picciolo, s'empiono de' favorevoli giudizi dati alle loro, e per quelli stessi non più s'avvanzano, a perfezionarle^c: ma^d a noi le lodi degli huomini grandi hanno ingrandito l'animo di correggere, supplire^e, ed anco in miglior forma di cangiar questa nostra. Così^f condanniamo le Annotazioni^A, le quali per la via</p>	<p>p. 73 i rozzi ed orgogliosi scrittori sostengono le lor opere anche contro le giuste accuse e ragionevoli ammende d'altrui; altri che, per avventura, sono di cuor picciolo, s'empiono de' favorevoli giudizi dati alle loro e, per quelli stessi, non più s'avvanzano a perfezionarle. Ma al Vico le lodi degli uomini grandi ingrandirono l'animo di correggere, supplire ed anco in miglior forma di cangiar questa sua. Così condanna le Annotazioni, le quali per la via</p>
	<p>^a[e+o]rgogliosi ^b[e+a]mmende ^cperfezionar[e+le] ^d[-Ma \ ma] corr. eseg. con <i>inch. bruno scuro</i> ^esupplir[n+e][—e le mancanze] <i>L'a. scrisse, in un primo momento: supplirne le mancanze: poi volle che si leggesse soltanto supplire per cui (con inch. bruno scuro) sovrappose una e alla n di supplirne e cancellò tutto il resto.</i> ^fl'acc. è stato agg. con <i>inch. bruno scuro.</i></p> <p>^A Ritengo che qui vi sia un lapsus del Vico: egli intende riferirsi alla « Scienza Nuova in forma negativa », del 1723 (cfr. l'Appendice a La mancata edizione, punto 1) e non alle Annotazioni a SN 1725, preparate per la mancata edizione di Venezia (cfr. la cit. Appendice, punto 3).</p>	

R²

R¹

r²

R⁴

RCr-Nic

R^{1b}

r⁴
(st)

niegativa andavano trovando questi Principj; perocchè quella fa le sue pruove per *isconcezze, assurdi, impossibilità*; le quali co' loro brutti aspetti amareggiano più tosto, che passano l'intendimento; al quale la *via positiva* si fa sentire *soave*, che gli rappresenta l'*acconcio*, il *convenevole*, l'*uniforme*, che fanno tutta la *bellezza del Vero*, del quale unicamente si diletta, e *pasce la Mente Umana*. * Ci dispiacciono i *Libri del Diritto Universale*; perchè in quelli dalla mente di *Platone*, ed altri chiari *Filosofi* tentavamo di *scendere nelle menti balorde e scempie degli Autori della Gentilità*; quando dovevamo tener' il *cammino tutto contrario*; onde ivi prendemmo errore in al-

niegativa andavano trovando questi *Principi*, perocchè quella fa le sue pruove per *isconcezze, assurdi, impossibilità*, le quali, co' loro brutti aspetti, amareggiano piuttosto che passano l'intendimento, al quale la *via positiva* si fa sentire *soave*, che gli rappresenta l'*acconcio*, il *convenevole*, l'*uniforme*, che fanno la *bellezza del vero*, del quale unicamente si diletta e pasce la mente umana. Gli dispiacciono i libri del *Diritto universale*, perchè in quelli dalla mente di *Platone* ed altri chiari filosofi tentava di scendere nelle menti balorde e scempie degli autori della gentilità, quando doveva tener il cammino tutto contrario; onde ivi prese errore in al-

R^{1a}

* Cfr. Vita, p. 240 (= Autobiografia 1929, p. 48).

R¹

R²

r²

[Faint bleed-through text from the reverse side of the page]

Così il brevissimo tempo, nel quale

[Faint bleed-through text from the reverse side of the page]

R⁴

RCr-Nic

R^{1b}

r⁴
(st)

c. 3r quante ^a materie. Nella
 Scienza | Nuova Prima,
 se non nelle ^b materie,
 errammo certamente
 nell'Ordine: perchè trat-
 tammo de' Principj del-
 l'Idee divisamente da'
 Principj delle Lingue,
 ch'erano per natura tra
 lor' uniti ^c, e pur divi-
 samente dagli uni, e da-
 gli altri ragionammo del
 Metodo, con cui si con-
 ducessero le materie di
 questa Scienza; le quali
 con altro metodo ^d dove-
 vano filfilo uscire da en-
 trambi i detti Principj:
 onde vi sono avvenuti
 molti errori nell'Ordine.
 Tutto ciò si è in que-
 sti Libri emendato: ma
 il brevissimo tempo,

te materie. Nella Scien-
 za nuova prima, se non
 nelle materie, errò cer-
 tamente nell'ordine, per-
 chè trattò de' principj
 dell'idee divisamente da'
 principj delle lingue, ch'
 erano per natura tra lor
 uniti, e pur divisamente
 dagli uni e dagli altri
 ragionò del metodo con
 cui si conducevano le
 materie di questa Scien-
 za, le quali, con altro
 metodo, dovevano fil fi-
 lo uscire da entrambi i
 detti principj: onde vi
 avvennero molti errori
 nell'ordine.

Tutto ciò fu nella
 Scienza nuova seconda
 emendato. Ma il brevis-
 simo tempo, dentro il

R^{1a}

^a [— qualche numero
 di \ [—] — alquante
 [—] \ alquante] L'a. aveva
 scritto primitivamente: qual-
 che num. di; poi, cancellò e nel-
 l'interlinea scrisse, in sostituz.:
 alquante, preced. e seguita da
 lettere ora illeggib. per la can-
 cell. successiva. Dopo aver e-
 seguito tale cancellatura, l'a.
 ricalcò alquante; in séguito,
 cancellò anche questa parola;
 per ultimo, su una seconda
 interlinea, riscrisse alquante.
^b [— in alquante \ nelle]
^c uniti [: > ;] ^d [—] con uno
 spirito \ con altro metodo]

R²R¹

noi tutti soli, e gravemente infermi siamo stati costretti di meditar', e stampare quest'Opera, non ci ha permesso

r²R⁴

RCr-Nic

R^{1b}r⁴
(st)

dentro il quale fummo costretti di meditar' e scrivere quasi sotto il torchio quest'Opera con un'estro quasi fatale, il quale ci strascinò a sì prestamente meditarla, et a scriverla; che l'incominciammo la mattina del Santo Natale, e finimmo ad ore ventuna della Domenica di Pasqua di Resurrezione; e pure un'ultimo emergente anco natoci da Venezia^a, ci costrinse di cangiare quarantatrè^b fogli dallo stampato, che contenevano una *Novella Letteraria* di tal *Ristampa in Venezia* et in di lei luogo vi scrivemmo *L'Idea dell'Ope-*

qual il Vico fu costretto di meditar e scrivere, quasi sotto il torchio, quest'opera, con un estro quasi fatale, il quale lo strascinò a sì prestamente meditarla ed a scriverla, che l'incominciò la mattina del santo Natale e finì ad ore ventuna della domenica di Pasqua di Resurrezione; — e pure, dopo essersi stampato più della metà di quest'opera, un ultimo emergente, anco natogli da Venezia, lo costrinse di cangiare quarantatrè fogli dello stampato, che contenevano una *Novella letteraria* (dove intiere e fil filo si rapportavano tutte le lettere e del padre Lodoli e sue d'intorno a cotal affare p. 74 con le riflessioni che vi convenivano), e, 'n suo luogo, proporre la di-

R^{1a}

^a Venezia, [—il qual]
^b [—ben quattro\quarantatrè] la sostituz. è eseguita con inch. bruno scuro, non bene assorbito (sbavature)

R²R¹r²

d'usare la diligenza, la qual'è una virtù minuta, e perciò tarda, di badar' ad alcune espressioni, che potevano o abbozzate polirsi, o corte spiegarsi più: lo che nel fine di questi Libri abbiam fatto: dove insieme con la Correzione degli errori della stampa, ti daremo con le lettere M. et A. i Miglio-

R⁴

RCr-Nic

R^{1b}r⁴
(st)

ra^{a*}; di più un lungo grave malore contratto dall'epidemia del catarro, ch'allora scorse tutta l'Italia^b; e finalmente la solitudine, nella quale viviamo: tutte queste cagioni non ci han permesso d'usare la diligenza; la qual dee perdersi nel lavorare d'intorno ad argomenti, c'hanno della grandezza; perch'ella è una minuta, e perchè minuta anco^c tarda virtù: per tutto ciò non potemmo

pintura al frontispizio di quei libri, e della di lei *Spiegazione* scrivere altrettanti fogli ch'empiessero il vuoto di quel picciol volume; * — di più, un lungo grave malore, contratto dall'epidemia del catarro, ch'allora scorse tutta l'Italia; — e finalmente la solitudine nella quale il Vico vive: — tutte queste cagioni non gli permisero d'usare la diligenza, la qual dee perdersi nel lavorare d'intorno ad argomenti c'hanno della grandezza, perocchè ella è una minuta e, perchè minuta, anco tarda virtù. Per tutto ciò non poté av-

R^{1a}

^a // che contenevano una *Novella Letteraria di tal Ristampa in Venezia* [] et in di lei luogo vi scrivemmo *L'Idée dell'Opera*; // con inch. bruno. ^b Italia [:>]; ^c [—quinci \ anco]

* quarantatrè ... *Opera questa porzione di testo utilizza la p. xij di R¹ da Di tutto ciò a picciol Volume (vedi sopra, p. [74], col. R¹, in apparato).*

* « dopo essersi stampato più della metà di quest'Opera »; « dove intiero... picciol volume » gli edd. qui recuperano porzioni di R¹ (dalla prima parte di p. xij: v. qui pp. [72]-[74]).

R²R¹

ramenti, e l'Aggiunte. Laonde, se tu, Cortese Leggitore, ti abatterai in luoghi, che per mala sorte ti offendino, ti priego, a sospenderne la riprensione, prima d'avergli osservati o dentro, o nel fine, se sieno corretti, o migliorati, o accresciuti; che, se neppur'allora ne sarai soddisfatto, usa del tuo giudizio.

r²

Pag. stessa v. 31: *Aggiunte*: alle quali poi soggiunse le *Correzioni*^{Aa}, *Miglioramenti*, ed *Aggiunte seconde* con l'onorevole occasione che si contiene nella seguente

Qui si alloggia la *Lettera dell'Autore all'Ecc.^{mo} Sig.^e D. Francesco Spinelli Principe di Scalea*, che va stampata nel fine dell'*Opera*.

^a [— *Note Prime, e Seconde* \ poi soggiunse le *Correzioni*.] Queste righe, come pure quelle successive alla lettera dello Spinelli, sono scritte con inchiostro molto chiaro. La sostituzione ora registrata è indice che Vico (almeno qui) copiava da una redaz. precedente; infatti *Note Prime, e Seconde* ricorre qualche rigo più sotto, nel ms., preceduta da quali («*Saut du même au même*»: v., qui, p. [102], col. r²). La parte di R¹ da Laonde alla fine s'intende soppressa per R².

^A *Correzioni,*] *Correzioni*.

R⁴R^{1b}r⁴
(st)

avvertire ad alcune espressioni che dovevano ^a turbate ordinarsi, o abbozzate polirsi, o corte più dilungarsi^b; nè ad una gran folla di numeri poetici, che si deono schifar nella prosa; nè finalmente ad alquanti^c trasporti di memoria, i quali però^d non sono stati^e ch'errori di vocaboli, che^f di nulla han nociuto all'intendimento^g. Quindi^h nel *Fin* c. 3v *ne di questi Libri con le Annotazioni Prime*, dove insieme con le *Cor-*

vertire ad alcune espressioni che dovevano o, turbate, ordinarsi o, abbozzate, polirsi o, corte, più dilungarsi; nè ad una gran folla di numeri poetici, che si deon schifar nella prosa; nè finalmente ad alquanti trasporti di memoria, i quali però non sono stati ch'errori di vocaboli, che di nulla han nociuto all'intendimento. Quindi nel fine di quei libri, con le *Annotazioni prime*, insieme con le

R^{1a}

^a dovevano [—o] ^b [—spiegarşi più \ più dilungarsi] ^c [—alcuni \ alquanti] ^d però [—,] cancell. eseg. con l'inch. di cui all'interv. successivo. ^e [—essendo \ sono stati] la sostituz. interl. è particolarmente nitida ed eseg. con inch. nero chinato e punta fine. ^f [—i quali \ che] ^g [+,.] ^h [i quali \ Quindi]

R ¹	R ²	r ²
[...]	[...]	[...]

R ^{1b}	R ⁴ (st)	RCr-Nic
R ^{1a}	<p>rezioni^a degli errori anco^b della stampa che per le suddette cagioni dovettero accadervi moltissimi^c, diemmo con le lettere, M, et A, i Miglioramenti, e l'Aggiunte: e sieguitammo a farlo con le Annotazioni Seconde, le quali pochi giorni dopo esser' uscita alla luce quest' Opera^d vi scrivemmo con l'occasione,^e che 'l Signor D. Francesco Spinelli, Principe di Scalea, sublime Filosofo, e di</p>	<p>correzioni degli errori anco della stampa (che, per le suddette cagioni, dovettero accadervi moltissimi), die' con le lettere M ed A i miglioramenti e l'aggiunte; e sieguitò a farlo con le Annotazioni seconde, le quali, pochi giorni dopo esser uscita alla luce quell'opera, vi scrisse con l'occasione che 'l signor don Francesco Spinelli principe di Scalea, sublime filosofo e di</p>

^a Corre[-z] [z+z]ioni l'a. aveva scritto Correzioni con due zeta lunghe (quelle, cioè, da lui usate normalmente nei mss.); successiv. cancellò la prima e corresse la seconda sovrapponendovi una zeta corta. Cfr., qui, 4. 3. L'intervento è eseg. con inch. bruno scuro.
^b \anco / inch. bruno chiaro
^c [-di molti \ moltissimi] l'interv. è eseg. con inch. bruno scuro.
^d Opera [-]
^e occasione / \

R²

R¹

r²



R⁴

RCr-Nic

R^{1b}

r⁴
(st)

colta erudizione particolarmente greca adornato ci aveva fatto accorti di *tre errori*, i quali aveva osservato nello scorrere in tre di tutta l'Opera: del quale benigno avviso gli professammo generosamente le grazie in una *Lettera stampata* ivi aggiunta; con cui tacitamente invitavamo^a altri dotti Huomini a far' il medesimo, perchè aremmo con grado ricevuto le lor'ammende: le quali *Annotazioni Prime, e Seconde* con le *Terze*, le quali siamo iti dappoi di tempo in tempo scrivendovi, sono *tutte ora incorporate con l'O-*

colta erudizione particolarmente greca adornato, lo aveva fatto accorto di tre errori, i quali aveva osservato nello scorrere in tre di tutta l'opera. Del qual benigno avviso il Vico gli professò generosamente le grazie nella seguente lettera stampata, ivi aggiunta, con cui tacitamente invitò altri dotti uomini a far il medesimo, perché avrebbe con grado ricevuto le loro ammende:

R^{1a}

^a [— invitammo \ invitavamo] eseg. con *inch. bruno scuro*.

R¹R²r²

(S)

p. i^a LETTERA DELL'AUTORE.
ALL'ECCELLENTISS. SIGNOR
D. FRANCESCO SPINELLI,
PRINCIPE DI SCALEA.

Io debbo infinite grazie a V.E., perocchè appena dopo tre giorni, che le feci per un mio Figliuolo presentar' umilmente un'esemplare della Scienza Nuova, ultimamente stampata; Ella, tolto il tempo, che preziosamente spende o in sublimi meditazioni filosofiche, o in lezioni di gravissimi Scrittori, particolarmente greci, l'aveva già tutta letta: che per la maravigliosa acutezza del vostro ingegno, e per l'alta comprensione del vostro intendimento, tanto egli è stato averla quasi ad un fiato scorsa, quanto averla fin' al midollo

^a Qui s'inizia S, che riporta da CMA² e secondo l'indicazione dell'autore (nell'avvertenza Qui si alloggi ecc., che ho riferito in corpo tip. più piccolo). L'a. non trascrive materialmente S: se l'avesse fatto, avrebbe certam. aggiunto le virgolette doppie all'inizio di ciascun rigo, secondo l'uso che seguiva nel riportare testi. Ho preferito non intervenire, anche per lasciare nell'edizione un altro segno della non « testualizzazione » completa di R². Sul margine l'indicaz. delle pp. di CMA².

R⁴R^{1b}r⁴

(st)

pera^a.

Io debbo infinite grazie a Vostra Eccellenza, perocché, appena dopo tre giorni che le feci per un mio figliuolo presentar umilmente un esemplare della *Scienza nuova* ultimamente stampata, Ella, tolto il tempo che preziosamente spende o in sublimi meditazioni filosofiche o in lezioni di gravissimi scrittori particolarmente greci, l'aveva già tutta letta: che per la maravigliosa acutezza del vostro ingegno e per l'alta comprensione del vostro intendimento, tanto egli è stato averla quasi ad un fiato scorsa quanto

R^{1a}

^a Dopo il segno ∪ (eseg. con inch. bruno scuro), alla lin. successiva del ms., la parola SPIEGAZIONE indica che s'intende soppressa, per R⁴, la parte di SN 1730 che va dal punto al quale si collega st (e cioè il rigo 1 di p. xij di R¹: cfr., qui, p. [73], coll. R^{1b} e r⁴) fino al titolo (escluso) della SPIEGAZIONE DELLA DIPINTURA (p. 1, di SN 1730): è soppressa, cioè, l'intera p. xij, successivamente alla parola stampato del rigo 1, di R¹. Ciò coincide con le cancellature, materialmente recate da R^{1b} e da R^{1a} (cfr. ancora, qui, loc. cit.).

R²

R¹

r²
(S)

penetrata, e 'n tutta la sua estensione compresa. E passando sotto modesto silenzio i vantaggiosi giudizj, ch'Elle ne diede per un'altezza d'animo propria del vostro alto stato; io mi professo sommamente dalla vostra bontà favorito, perocchè Ella si degnò anco di mostrarmene i seguenti luoghi; ne' quali aveva osservato alcuni errori, che V.E. mi consolava, essere stati trascorsi di memoria, i quali di nulla nuocevano al proposito delle materie, che si trattano, ove son' essi avvenuti. Il primo è a pag. 313, v. 19, ove io fo Briseide propria d'Agamennone, e Criseide d'Achille, e che quegli avesse comandato restituirsi la Criseide a Crise di lei padre, Sacerdote di Apollo, che perciò faceva scempio del greco esercito con la peste, e che questi non avesse voluto ubidire. Il qual fatto da

p. ii Omero si narra tut- | to contrario. Ma cotal' error da noi preso era in fatti, senza avvedercene, un'emenda d'Omero nella parte importantissima del costume, che anzi Achille non avesse voluto ubidire, e che Agamennone per la salvezza dell'esercito l'avesse comandato. Ma Omero in ciò veramente serbò il decoro, che, quale l'aveva fatto saggio, tale finse il suo Capitano an-

RCr-Nic

p. 75 averla fin al midollo penetrata e 'n tutta la sua estensione compresa. E, passando sotto un modesto silenzio i vantaggiosi giudizi ch'Elle ne diede per un'altezza d'animo propria del vostro alto stato, io mi professo sommamente dalla vostra bontà favorito, perocchè Ella si degnò anco di mostrarmene i seguenti luoghi, ne' quali aveva osservato alcuni errori che Vostra Eccellenza mi consolava essere stati trascorsi di memoria, i quali di nulla nuocevano al proposito delle materie che si trattano, ove son essi avvenuti.

Il primo è a p. 313, v. 19, ove io fo Briseide propria d'Agamennone e Criseide d'Achille, e che quegli avesse comandato restituirsi la Criseide a Crise di lei padre, sacerdote di Apollo, che perciò faceva scempio del greco esercito con la peste, e che questi non avesse voluto ubidire; il qual fatto da Omero si narra tutto contrario. Ma cotal' error da noi preso era in fatti, senz'avvedercene, un'emenda d'Omero nella parte importantissima del costume: che anzi Achille non avesse voluto ubidire, e che Agamennone per la salvezza dell'esercito l'avesse comandato. Ma Omero in ciò veramente serbò il decoro, che, quale l'aveva fatto saggio, ta-

R²

R¹

aveva fatto saggiamente
 in ciò veramente serbo
 comandato. Ma Omero
 dell'esercito l'avesse
 menzione per la salvezza
 luto ubidire, e che Agamemnone
 Achille non avesse vo-
 ma del costume che an-
 la parte importantissima
 un'emenda d'Omero nel-
 fatti, sent' avvederene,
 tor da noi preso era in
 contrario. Ma cotale er-
 Omero si narra tutto
 dire: il qual fatto da
 non avesse voluto ubi-
 la peste, e che questi
 del greco esercito con
 perciò faceva scempio
 sacerdote di Apollo, che
 de a Crise di lei padre,
 lo restituiva la Criseide
 Criseide d'Achille, e che
 propria d'Agamemnone e
 v. 19, ove io lo Briseide
 il primo è a p. 313.

che forte: che avendo renduto Cri-
 seide, come per forza fattagli da Achil-
 le, e stimando, essergli andato del
 punto suo, per rimettersi in onore,
 tolse ingiustamente ad Achille la sua
 Briseide; col qual fatto andò a rovi-
 nare un'altra gran parte di Greci: tal-
 ché egli nell'Iliade vien' a cantare
 uno stoltissimo Capitano. Laonde cotal
 nostro errore ci nuoceva veramente in
 ciò, che non ci aveva fatto vedere que-
 st'altra gran pruova della Sapienza del
 finora creduto, che ci confermava la
Scoperta del Vero Omero. Nè per
 tanto Achille, che Omero con l'aggiun-
 to perpetuo d'irrepreensibile canta a'
 popoli della Grecia in esempio dell'E-
 roica Virtù, egli entra nell'Idia del-
 l'Eroe, quale l' diffiniscono i Dotti; per-
 ché quantunque fusse giusto il dolor
 d'Achille, però dipartendosi con le sue
 genti dal campo, e con le sue navi dal-
 la comun'armata, su quell'empio voto,
 ch'Ettore facesse il resto de' Greci,

r²
(S)

RCr-Nic

r¹
(S)

sta vigorosa pruova dell'unità
 nuoceva in ciò, che ci aveva fatto que-
 dual trasporto di memoria si che ci
 fatto precipitare dal monte Tarpoo. Il
 Tiranno di Roma, condannato l'anno
 che col favor popolare volesse farsi
 plebe, venuto in sospetto de' Nobili,
 dure Conte Nuovo a pro della povera
 sti, ma quegli per aver voluto intro-
 decapitar' il figlio; e che, non que-
 si cognominò l'oputo, il qual fec-
 Capitano, dopo cui venne l'altro, che
 in focca del Campidoglio da' Galli, fu il
 avvertite, che l' Manlio, il qual serbo
 pag. 314. v. 38 e pag. 315. v. 1, ove mi
 sceleratissima. Il secondo errore è a
 sero a quella Guerra; era la vendetta
 Greci, e Troiani, et casi soli sopravvive-
 troclo desidero, che morissero tutti i
 giunse quel luogo, dove Achille con l'a-
 insieme di queste cose, V.E. mi sog-
 do esaudirsi, siccome nel ragionando
 ch'erano dalla peste campati, e goden-

le finse il suo capitano
 anco forte, che, avendo
 renduto Criseide come
 per forza fattagli da Achil-
 le, e stimando essergli
 andato del punto suo,
 per rimettersi in onore
 tolse ingiustamente ad
 Achille la sua Briseide,
 col qual fatto andò a ro-
 vinare un'altra gran parte
 de' greci: talché egli nell'*Iliade*
 vien a cantare uno stoltis-
 simo capitano. Laonde cotal
 nostro errore ci nuoceva
 veramente in ciò: che non
 ci aveva fatto vedere que-
 st'altra gran pruova della
 sapienza del finora creduto,
 che ci confermava la discov-
 erta del vero Omero. Né
 pertanto Achille, che Ome-
 ro con l'aggiunto perpetuo
 d'« irrepreensibile » canta
 a' popoli della Grecia in
 esempio dell'eroica virtù,
 egli entra nell'idea dell'e-
 roe quale l' diffiniscono i
 dotti, perché, quantunque
 fusse giusto il dolor d'Achil-
 le, però — dipartendosi
 con le sue genti dal campo
 e con le sue navi dalla
 comun'armata, fa^a quell'empio
 voto: ch'Ettore disfacesse^b il

^a fa è corr. *indebita del su*
di S ^b *E da sottolineare*
questa banalizzazione operata
dagli edd.: Vico aveva scritto:
 ch'Ettore facesse il resto de'
 Greci, ch'erano dalla peste
 campati: cioè, che facesse sui
 sopravvissuti Greci ciò che
 non aveva fatto la peste.

R²

R¹

r²
(S)

ch'erano dalla peste campati, e godendo esaudirsi, siccome nel ragionando insieme di queste cose, V.E. mi soggiunse quel luogo, dove Achille con Patroclo desidera, che morissero tutti i Greci, e Trojani, et essi soli sopravvivero a quella Guerra; era la vendetta scelleratissima. Il secondo errore è a pag. 314. v. 38 e pag. 315. v. 1, ove mi avvertiste, che 'l Manlio, il qual serbò la rocca del Campidoglio da' Galli, fu il Capitolino, dopo cui venne l'altro, che si cognominò Torquato, il qual fece decapitar' il figliuolo; e che, non questi, ma quegli, per aver voluto introdurre Conto Nuovo a pro della povera plebe, venuto in sospetto de' Nobili, che col favor popolare volesse farsi Tiranno di Roma, condannato funne fatto precipitare dal monte Tarpeo. Il qual trasporto di memoria sì che ci nuoceva in ciò, che ci aveva tolto questa vigorosa pruova dell'uniformità

p. iii

le cose...
 la è con...
 questa...
 ch'Etto...
 greci...
 campati...
 non...
 la è con...
 questa...
 ch'Etto...
 greci...
 campati...
 non...

RCr-Nic

(2)

dello stato Aristocratico di Roma...
 lica e di Sparta...
 gannimo Re Agide...
 tofino di Lacedemone...
 legge di Conto Nuovo...
 come si è detto so...
 cuna legge Agraria...
 pra e per un'altra...
 si dirà appresso...
 dagli Etori...
 del libro V...
 che tali sono...
 esso Ragionamento...
 gli quali...
 dato a rilegger l'Opera...
 le seguenti
 Correzioni, Miglioramenti ed
 Aggiunte seconde.

Le quali Note Prime e Seconde...
 e che non que...
 ti scrivendo interrottamente...

« Qui termina 2: ciò che segue è di nuovo
 tratto dal ms. dell' « Aggiunte » »

resto de' greci ch'erano dalla peste campati, e gode^a esaudirsi (siccome, nel ragionando insieme di queste cose, Vostra Eccellenza mi soggiunse^A quel luogo dove Achille con Patroclo desidera che morissero tutti i greci e troiani ed essi soli sopravvivero a quella guerra) — era la vendetta scelleratissima.

Il secondo errore è a pag. 314, v. 38, e pag. 315, v. 1, ove mi avvertiste che 'l Manlio, il qual serbò la ròcca del Campidoglio da' Galli, fu il Capitolino, dopo cui venne l'altro che si cognominò Torquato, il quale fece decapitar il figliuolo; e che non questi ma quegli, per aver voluto introdurre conto nuovo a pro della povera plebe, venuto in sospetto de' nobili che col favor popolare volesse farsi tiranno di Roma, condannato, funne fatto precipitare dal monte Tarpeo. Il qual trasporto di memoria sì che ci nuoceva in ciò: che ci aveva tolto questa vigorosa pruova del-

^a altra correzione indebita del testo vichiano.

^A soggiunse] soggiunge *trattasi di errore di stampa (riprodotto, però, fino all'ed. ricciardiana del 1953): in Autobiografia 1911, correttamente: soggiunse.*

R²R¹r²

(S)

dello stato Aristocratico di Roma Antica, e di Sparta, ove il valoroso, e magnanimo Re Agide, qual Manlio Capitolino di Lacedemone, per una stessa legge di Conto Nuovo, non già per alcuna legge Agraria, come si è detto sopra, e per un'altra testamentaria, che si dirà appresso, fu fatto impiccare dagli Efori. Il terzo errore è nel fine del *Libro V.* pag. 445. v. 37. ove deve dir *Numantini* (che tali sono quivi da esso Ragionamento circoscritti). Per gli quali vostri benigni avvisi mi son dato a rilegger l'Opera, e vi ho scritto le seguenti

Correzioni, Miglioramenti, ed Aggiunte seconde.^a

Le quali *Note Prime, e Seconde*, con c. 54v altre poche, ma importantissime, ch'è ito scrivendo interrottamente, come di

^a Qui termina S: ciò che segue è di nuovo tratto dal ms. dell' « Aggiunta ».

RCr-Nic

tempo in tempo ragionava l'Opera con
Amici potranno incorporarsi ne
gli, ove sono chiamate, quando si ri-
stampi la terza volta.

l'uniformità dello stato aristocratico di Roma antica e di Sparta, ove il valoroso e magnanimo re Agide, qual Manlio Capitolino di Lacedemone, per una stessa legge di conto nuovo, non già per alcuna legge agraria, e per un'altra testamentaria, fu fatto impiccare dagli efori.

Il terzo errore è nel fine del libro quinto, p. 445, v. 37, ove deve dir « numantini » (ché tali sono quivi da esso ragionamento circoscritti).

Per gli quali vostri benigni avvisi mi son dato a rilegger l'opera, e vi ho scritto le^a correzioni, miglioramenti ed aggiunte seconde.

Le quali annotazioni^b prime e seconde, con altre poche ma importantissime, ch'è ito scrivendo interrottamente come di tempo in tem-

^a In CMA² ad S seguono, appunto, le *Correzioni, Miglioramenti ed Aggiunte seconde*; gli edd. sopprimono il seguente di S. ^b Qui gli edd. sostituiscono annotazioni a *Note*, che è la *lez. r²*: ciò è dovuto al tentativo di recuperare qualcosa, in questo sforzo contaminatorio, delle ultime righe di *r⁴* che entrano in collisione con queste di *r²*.

R²

R¹

L'importanza dello stato
religioso di Roma
antica e di questa era
il velare e nascondere
non le agide, qual han
no Capitolo di Laco
genere per una stessa
legge di conto nuovo
non era per alcuna let-
te scritta e per un'al-
tra testimonianza in
fatto impiccare dagli
elfici.

Il terzo errore è nel
fine del libro quinto
p. 445 e 47 dove dice
"numantini" (che tali
sono stati da esse co-
gnominati circoscritti).
Per gli altri vostri
paraghi aveti nei son-
dare a rilegger l'Opera
e il suo scritto le cor-
rezioni miglioramenti
ed aggiunte seconde.

Le quali annotazioni
primarie e seconde, con le
tre poche ma importan-
ti, e le scritte in
vostro intertittamente
come di tempo in tem-

* In CMC ad 2 segnato
appunto le Correzioni, Miglior-
amenti ed Aggiunte seconde;
gli edd. sopprimono il segum-
to di 2. " Qui gli edd. sott-
tescono annotazioni e Note
che è la let. 2; ciò è dovuto
al tentativo di riscrivere
qualcosa in questo stato
continuatore delle altre
righe di che trattano in col-
lazione con queste di 2.

tempo in tempo ragionava l'Opera con
Amici, potranno incorporarlesi ne' luoghi,
ove sono chiamate, quando si ri-
stampi la terza volta.

R²

(S)

non già per
una legge Agraria, come si è detto
per e per un'altra testimonianza, che
si è fatto appresso. fu fatto impiccare
dagli Efort. Il terzo errore è nel
del Libro V. pag. 445. v. 37. dove
dice Numantini (che tali sono stati
ogni Ragionamento circoscritti).
Per gli altri vostri benigni avvisi
che sono dato a rilegger l'Opera, e vi ho scritte
le seguenti

Correzioni, Miglioramenti ed
Aggiunte seconde.*

Le quali Note Prime, e Secondarie
e. 5. Se altre poche, ma importan-
ti, scrivendo intertittamente, come di

* Qui termina S: ciò che segue è tratto
tratto dal ms. dell' « Aggiunta ».

RCr-Nic

SIGLE ED ABBREVIAZIONI

- Biblioteca della Biblioteca di
Vico, nel ms. XIX 42 fasc. II 2
- Nazionale di Napoli, di cui il titolo è
e per un conto di 20 lire e 10 centesimi
suggerito per la ristampa del
libro di Vico, edito da
apud Napoli 1745.
- V. Placella, *Atti*, proposti per la ristampa
della opera di Vico in una ristampa di
"Rivista", e "Biblioteca del Corso di
vostre", VIII, 1914, pp. 47-51.
- Bibliografia 1911 = G. Vico, *L'Enciclopedia, il Carriaggio e la Poe-*
ta, con il sig. di G. Croce, Bari, Laterza, 1911.
- Bibliografia 1929 = G. Vico, *L'Enciclopedia, il Carriaggio e la Poe-*
ta, con il sig. di G. Croce e E. Nicolini, Bari, La-
terza, 1929.
- Bibliografia = G. Croce, *Aggiunte, correzioni e ri-*
stampa, Napoli, Ricciardi, 1947,
41, 7 ed.
- Correzioni, Miglioramenti ed Aggiunte, che Vi-
co fece stampare di fondo a SN 1730 (pp. 46-
47); non riprodotte.
- Correzioni, Miglioramenti, ed Aggiunte Seconde
(stampate dal Vico riferite a SN 1730): un fasc.
in 12° cm. (ms. Napoli, Mosca, gennaio 1731, se-
condo Nicolini), con un'appendice. Non presen-
ta modifiche riguardanti R¹. Contiene S.
- Correzioni, Miglioramenti, ed Aggiunte Terze (i
punti in bianco) / Con le Prime, e Seconde / e
tutte ordinate / Per incorporarsi all'Opera /
nella Ristampa / della Scienza Nuova Seconda.
(è il titolo che si ritrova al contenuto del ma-

po ragionava l'opera
con amici, potranno in-
corporarlesi ne' luoghi
ove sono chiamate,
quando si ristampi la
terza volta.

SIGLE ED ABBREVIAZIONI

- « **Aggiunta** » (= Prosecuzione della narrazione autobiografica di *Vita*, nel ms. XIX 42 fasc. II.8 della Biblioteca Nazionale di Napoli, di cc. 12, scritte su recto e verso numerate da 45 (recto) a 56 (verso), autografo (anche per la numerazione) del Vico (periodo di stesura, secondo Croce-Nicolini: aprile-maggio 1731).
- Alcune proposte** = V. Placella, *Alcune proposte per la nuova edizione delle opere di Vico (in particolare di quelle filosofiche)*, « Bollettino del Centro di studi vichiani », VIII, 1978, pp. 47-81.
- Autobiografia 1911** = G. Vico, *L'Autobiografia, il Carteggio e le Poesie varie*, a cura di B. Croce, Bari, Laterza, 1911.
- Autobiografia 1929** = G. Vico, *L'Autobiografia, il Carteggio e le Poesie varie. Seconda edizione riveduta e aumentata a c. di B. Croce e F. Nicolini*, Bari, Laterza, 1929.
- Bibliografia** = B. Croce, *Bibliografia vichiana accresciuta e rielaborata da F. Nicolini*, Napoli, Ricciardi, 1947-48, 2 voll.
- CMA¹** = *Correzioni, Miglioramenti, ed Aggiunte*, che Vico fece stampare in fondo a SN 1730 (pp. 465-478): non riguarda R¹.
- CMA²** = *Correzioni, Miglioramenti, ed Aggiunte Seconde* (sempre dal Vico riferite a SN 1730): un fasc. in-12° s.n.t. (ma Napoli, Mosca, gennaio 1731, secondo Nicolini), senza frontespizio. Non presenta modifiche riguardanti R¹. Contiene S.
- cm^a3** = *Correzioni, Miglioramenti, ed Aggiunte Terze / poste insieme / Con le Prime, e Seconde / e tutte ordinate / Per incorporarsi all'Opera / nella Ristampa / Della Scienza Nuova Seconda* (è il titolo che si riferisce al contenuto del ma-

noscritto; il titolo, invece, che avrebbe dovuto avere, se realizzata, la nuova edizione della *Scienza Nuova* il cui testo sarebbe risultato dal collegamento del testo di SN 1730 con le *cma*³, è indicato dall'autore a c. 2r del ms. ed è il seguente: « Cinque Libri Di / Giambattista Vico, / De' Principj / D'una Scienza Nuova / D'intorno / Alla Comune Natura delle Nazioni / In questa Seconda Impressione / Più Corretta, Migliorata, / Ed in uno gran numero di luoghi / Notabilmente Accresciuta », ms. autografo del Vico, nel cod. miscellaneo di scritti vichiani, tutti autograficamente stilati dall'autore, segnato come ms. XIII D 80 nella Biblioteca Nazionale di Napoli, autografo del Vico, cc. 1r-70r; in calce a quest'ultima si legge, di mano del Vico: « Terminata la vigilia di Santo Agostino, mio particolar Protettore l'anno 1731 ». Anche queste *Correzioni* si riferiscono alla *Scienza Nuova* del 1730. Contengono *r*³.

cma^{3a} = Altre Aggiunte fuori d'Ordine, / le quali con questo segno φ sono richiamate dentro l'Aggiunte scritte innanzi con Ordine, nel ms. XIII D 80 della Biblioteca Nazionale di Napoli, autografo del Vico, cc. 87r-93v. Non reca modifiche a *R*¹.

*cma*⁴ = Correzioni, Miglioramenti, ed Aggiunte Terze / poste insieme / con le Prime, e Seconde; / e tutte coordinate, / per incorporarsi nell'Opera / nella Terza Impressione / della / Scienza Nuova (è il titolo che indica il contenuto del ms.; a c. 2r si trova, invece, il titolo che l'a. intendeva dare, all'epoca, alla terza edizione del capolavoro: « Principj / D'una Scienza Nuova / D'intorno / Alla Comune Natura delle Nazioni / In questa Terza Impressione / Più corretta, migliorata, / Et in un gran numero di luoghi / Notabilmente Accresciuta. »), ms. autografo di Vico, nel codice miscellaneo di scritti vichiani, non tutti autografi dell'autore, segnato nel ms. XIII B 30 nella Biblioteca Nazionale di Napoli, cc. 1r-68v. Anche le *cma*⁴ (che sono denominate « Terze » dal Vico, ovviamente intendendo superate le precedenti « Terze ») si riferiscono alla *Scienza Nuova* del 1730. Periodo di stesura, secondo Nicolini, 1732-1733. Recano *r*⁴.

De Constantia = Joh. Baptistae Vici / Liber alter / Qui est / De Constantia Jurisprudētis / [...] Excudebat Neapoli Felix Musca / Ex publica Auctoritate / Anno MDCCXXI.

De Uno = Joh. Baptistae Vici / De / Universi / Juris / Uno Principio, et Fine Uno / Liber unus [...] Excudebat Neapoli Felix Musca / Ex publica Auctoritate / Anno MDCCXX.

l = Resoconto del Vico, in *r*², sui fatti connessi con la recensione a SN 1725, apparsa sugli « Acta Eruditorum Lipsiensia ».

m = Avviso, premesso dall'autore, a *r*², nel quale si chiede che « storicamente in terza persona e di tempo passato lontano si rapporti ciò, che si narra » in *R*¹.

La mancata edizione = *La mancata edizione veneziana della 'Scienza Nuova'* in V. Placella, *Dalla 'cortesia' alla 'discoscoperta del vero Omero'. Studi di critica e filologia italiana e umanistica*, Perugia, Università degli Studi, 1979, pp. 141-180, presente anche, con qualche modifica, in *Vico e Venezia*, a cura di E. De Michelis e G. Pizzamiglio, Firenze, Olschki, 1982, pp. 143-182.

R = Resoconto (senza specifico riferimento ad alcuna delle redazioni di esso) del Vico, sulla mancata edizione veneziana della *Scienza Nuova*.

*R*⁰ = *Novella Letteraria* (redazione primitiva, perduta, di *R*: essa fu, in un primo momento, stampata come premessa alla *Scienza Nuova*, in SN 1730- di cui impegnava 86 pp.: fu poi soppressa, come informa Vico, quando la stampa dell'opera era giunta alla metà: il suo posto fu preso dal ben più essenziale *R*¹ e dall'*Idea dell'Opera*).

*R*¹ = *Occasione di meditarci quest'Opera*, premessa a SN 1730 (pp. v-xij) a parziale sostituzione dell'atetetizzato *R*⁰. Costituisce il testo base delle successive rielaborazioni, da parte dell'autore, di *R*.

R^{1a} = Testo di *R*¹ modificato in SN 1730a.

R^{1b} = Testo di *R*¹ modificato in SN 1730b.

- r^2 = La parte di « Aggiunta » che reca o indica (è il caso di S) integrazioni e/o parziali sostituzioni per il testo di R^1 modificato da m , in vista di R^2 .
- R^2 = Il testo di R^1 modificato da m e accresciuto (ingloba anche S) da r^2 .
- r^3 = La parte di cm^3 che integra e modifica R^1 in vista di R^3 .
- R^3 = Il testo di R^1 integrato e modificato da r^3 .
- r^4 = La parte di cm^4 che integra R^{1b} .
- R^4 = Il testo di R^{1b} integrato da r^4 .
- RCr-Nic = Il testo di R contaminato offerto dagli editori in *Autobiografia 1929* (pp. 63-76: la parte che interessa direttamente lo *specimen* che si offre qui nell'Appendice II è alle pp. 67-76).
- S = Lettera dell'Autore all'Eccellentissimo Signor / D. Francesco Spinelli / Principe di Scalea, in CMA², pp. i-iii.
- SN 1725 = Principj / di una Scienza Nuova / intorno / alla Natura delle Nazioni / per la quale / si ritrovano / i principj / di altro Sistema / del Diritto Naturale / Delle Genti / All'Eminentiss. Principe / Lorenzo / Corsini / Amplissimo Cardinale / dedicati, / In Nap. Per Felice Mosca; MDCCXXV, / Con licenza de' Superiori [ne è stata eseguita una rist. anastatica: Roma, Bulzoni, 1979, a cura di T. Gregory].
- SN 1730- = Primitiva parziale composizione tipografica dell'edizione 1730 della *Scienza Nuova* (comprendente, per testimonianza dell'autore, oltre metà dell'Opera e contenente R^0).
- SN 1730 = Cinque libri / di / Giambattista Vico / De' Principj / d'una Scienza Nuova / d'intorno / alla comune Natura / delle Nazioni / in questa seconda Impressione / Con più propria maniera condotti, / e di molto accresciuti. / Alla Santità / di / Clemente XII. dedicati. / In Napoli, c1730 / A spese di Felice Mosca. / Con Licenza de' Superiori.

- SN 1730a = Esemplare di SN 1730 (ms. XIII H 59 della Biblioteca Nazionale di Napoli) autograficamente postillato dall'autore e recante numeri di richiamo riferiti ad aggiunte o sostituzioni al testo contenute in una fase redazionale progressiva di cm^4 .
- SN 1730b = Esemplare di SN 1730 (ms. XIII H 58 della Biblioteca Nazionale di Napoli) autograficamente postillato dall'autore e recante numeri di richiamo riferiti ad aggiunte e sostituzioni contenute in cm^4 .
- sn 1744 = Ms. XIII D 79 della Biblioteca Nazionale di Napoli. È l'autografo sul quale è esemplata SN 1744.
- SN 1744 = Principj / di / Scienza Nuova / di / Giambattista Vico / d'intorno alla comune Natura / delle Nazioni / In questa Terza Impressione / Dal medesimo Autore in un gran numero di luoghi / Corretta, Schiarita, e notabilmente Accresciuta. / In Napoli MDCCXLIV. / Nella Stamperia Muziana / A spese di Gaetano, e Steffano Elia. / Con Licenza de' Superiori. [in 2 tomi; questa edizione, uscita postuma, reca alcune varianti rispetto ad sn 1744 nella parte che l'autore riuscì a seguire sulle stampe].
- st = Storia della *Scienza Nuova*, compresa in r^4 .
- Vàrvaro = A. Vàrvaro et alii, *Per l'edizione critica della Scienza Nuova*, in « Bollettino del Centro di Studi Vichiani », VIII, 1978, pp. 28-46.
- Villarosa 1818 = *Opuscoli di Giovanni Battista Vico Raccolti e pubblicati / da Carlantonio De Rosa Marchese di Villarosa, Napoli, Porcelli, 1818* (pp. 1-117, il testo della *Vita* integrato con la traduzione vichiana delle due recensioni di Leclerc al Vico e dalla lettera di ringraziamento di quest'ultimo per una lettera di lodi del Leclerc precedente alle recensioni; il testo dell'« Aggiunta », fuso con R^1 , a pp. 117-158).
- Vita = G. Vico, *Vita scritta da sè medesimo*, in *Raccolta d'Opuscoli scientifici e filologici di Antonio Calogerà*, tomo I (in Venezia, appresso Cristoforo Zane, 1728) pp. 141-151.

gostant celle l'avait mangé, pour gagner dix sous (1757).
fingendo il cibo carioso. (L'Assommoir, Gervaise s'iglia
in negativo di suo costante desiderio di cibo buono e ero-
rizzato, quale emerge prepotentemente nell'istinto che
precedono la visita alla fabbrica di Gervaise. Elle avait
rationaliser sans rien faire (1757). Desiderio

LA CUCINA DI GERVAISE *

Gastrografie zoliane

Le monde n'est plus qu'une monumentale
cuisine où l'on mime la concoction de la vie
et de la mort. (Noëlle Châtelet, *Le corps à
corps culinaire*, Seuil, Paris 1977, p. 178)

Ah! il vaut mieux accoucher que d'avoir
faim! (753)

Madame Lerat gardait déjà, dans son ar-
moire, le drap pour l'ensevelir, et elle le
parfumait toujours d'un bouquet de lavande;
elle tenait à avoir une bonne odeur sous le
nez, quand elle mangerait les pissenlits par
la racine. (662)

Per Angela e Pierangelo, in *corps à corps
culinaire*

La *déchéance* di Gervaise, il suo progressivo *avachisse-
ment*, culmina nell'estrema umiliazione inflitta, in emblema-
tico contrappasso, alla propria *gourmandise*: « Un soir, on
avait parié qu'elle ne mangerait pas quelque chose de dé-

* Rinvio al volume e alla pagina dell'edizione della « Bibliothèque
de la Pléiade » (per *L'Assommoir*, contenuto nel secondo volume, mi
limito all'indicazione della pagina).

Il testo che qui si dà alle stampe costituisce frammento di
un'ampia ricerca in corso di svolgimento sul tema: *La cucina natu-
ralista*. La circostanza che in questa sede si serve come *hors d'œuvre*
non implica ruolo di portata preliminare nel banchetto che verrà
successivamente offerto, con congruo numero di vivande, alla deli-
bazione del benevolo Lettore; significa solo che è il *morceau* in fase
di più avanzato allestimento. Che poi il presente frammento si sud-

BM/175699 o non si è
Biblioteca Nazionale di Napoli) autograficamente
testa in m. ab. or.
chiamò riferiti ad aggiunte o sostituzioni al
testa contenuto in una fase redazionale pre-
gresso di cura.

Esemplare di SM 1756 (ms. XIII H 58 della Bi-
Biblioteca Nazionale di Napoli) autograficamente
postillato dall'autore e recante numeri di ri-
chiamò riferiti ad aggiunte o sostituzioni con-
tenute in cura.

Ms. XIII D 39 della Biblioteca Nazionale di Na-
poli. È l'autografo sul quale è esemplato
SM 1754.

SM 1754 che non è = l'autografo di / di / Giambor-
lato Vico / l'autografo della comune Vico /
della Vico / in questa terza impressione /
Dal medesimo Autore in un gran numero di
luoghi / Corriere Schiavina e notabilmente Ac-
cresciuta / in Napoli MDCCCLV. Nella Stam-
peria di Vico / A spese di Costantino e Stefano
Eur. / Con licenza del Superiori. In 2 tomi:
questo edizione, riedita postuma, reca alcune
varianti rispetto ad un'AV nella parte che l'au-
tore riuscì a seguire nelle stampe.

Storia della Sicilia Nuova, composta in 4
volumi, ristampata a Venezia nel 1778, con la
Storia Nuova in 4 volumi del Centro di
Storia Siciliana, VII, 1978, pp. 28-46.

Giuseppe de Giovanni, *Biblioteca Vico Raccolti e
Villanova*, in: *Il Corriere Schiavina*, in: *Il Corriere
di Villanova*, Napoli, Forcella, 1818, pp. 1-117. Il
testo della Vita integrato con la traduzione vi-
cina / *De Prin-*
cipium della due recensioni di Lactanzio di Vico
dalla lettera di ringraziamento di quest'ul-
timo per una lettera di lodi del Lactanzio pro-
cedente alla recensione di testo dell'« Assommoir »
fatto con W. a pp. 117-138).

Vita / *Assommoir* Vico scritto da se medesimo, in Rac-
colta di Opuscoli scientifici e filologici di Anto-
nio Calogerà, tomo I (in Venezia, appresso Gi-
stoforo Zane, 1758) pp. 191-191.

gôutant; et elle l'avait mangé, pour gagner dix sous » (795)¹. Ingurgitando il cibo « cattivo », fecalizzato, Gervaise sigilla in negativo il suo costante desiderio di cibo « buono », erotizzato, quale emerge prepotentemente negli istanti che precedono la visita alla fabbrica di Goujet: « Elle aurait volontiers mangé quelque chose de bon » (526). Desiderio appagato, in questo caso, dalle martellate falliche del fabbro, metafora trasparente di una gratificazione sessuale sublimata: « Ça semble une bêtise, mais elle sentait que ça lui enfonçait quelque chose là, quelque chose de solide, un peu de fer du boulon. Au crépuscule, avant d'entrer, elle avait eu, le long des trottoirs humides, un désir vague, un besoin de manger un bon morceau; maintenant, elle se trouvait satisfaite, comme si les coups de marteau de la Gueule-d'Or l'avaient nourrie » (534)².

Gervaise, « gloutonne comme une chatte » (578)³, condivide con Lantier un'eccezionale golosità e gli è accomunata da un complice amore per la cucina provenzale⁴: « Mais son grand régal était un certain potage, du vermicelle cuit à

divida a sua volta, in alcune « voci » frammentarie, corrisponde al pensiero dell'Autore circa la potenziale fecondità, quanto a effetti di verità, di una simile procedura discorsiva, e non deve intendersi come paragrafazione o suo simulacro.

¹ La terminologia generica ricopre un comportamento coprofago del tipo di quello specificato a proposito di Mes-Bottes: « Il venait d'être proclamé empereur des pochards et roi des cochons, pour avoir mangé une salade de hannetons vivants et mordu dans un chat crevé » (622).

² La « dolcezza » e la « solidità », tipiche del personaggio Goujet, ricorrono a qualificare un piatto, l'« épinée de cochon », la butirrosa circolazione di un cibo che invade i corpi integralmente: « Hein? quel beurre cette épinée! quelque chose de doux et de solide qu'on sentait couler le long de son boyau, jusque dans ses bottes » (574).

³ In Madeleine (*Madeleine Férat*), la *gourmandise* è effetto della crisi, dell'insorgenza traumatica dello schema triangolare: « Madeleine engraissait; son visage qui s'empâtait, prenait des blancheurs molles de nonne. Elle devenait gourmande, goûtait profondément toutes les jouissances physiques ».

⁴ Cucina « à l'huile » all'origine, invece, di una violenta « scène de ménage » Lantier-Adèle (549); e che lascia le sue tracce sulle stoviglie di Virginie (747):

l'eau, très épais, où il versait la moitié d'une bouteille d'huile. Lui seul en mangeait avec Gervaise, parce que les autres, les Parisiens, pour s'être un jour risqués à y goûter, avaient failli rendre tripes et boyaux » (609).

La *gourmandise* di Gervaise si sviluppa a decorrere dalla sua condizione di *patronne* e trova nel lavoro la sua giustificazione etica: « Elle devenait gourmande; ça tout le monde le disait; mais ce n'était pas un vilain défaut, au contraire » (501). *L'Assommoir* ci fa assistere alla *dégringolade* di Gervaise lungo la scala alimentare, dai « petits plats » fino alla sua animalizzazione: « Elle en arrivait, les matins de fringale, à rôder avec les chiens, pour voir aux portes des marchands, avant le passage des boueux; et c'était ainsi qu'elle avait parfois des plats de riches, des melons pourris, des maquereaux tournés, des côtelettes dont elle visitait le manche, par crainte des asticots. Oui, elle en était là; ça répugne les délicats, cette idée; mais si les délicats n'avaient rien tortillé de trois jours, nous verrions un peu s'ils bouderaient contre leur ventre; ils se mettraient à quatre pattes et mangeraient aux ordures comme les camarades. Ah! la crevaison des pauvres, les entrailles vides qui crient la faim, le besoin des bêtes claquant des dents et s'empiffrant de choses immondes, dans ce grand Paris si doré et si flamboyant! » (752).

La *gourmandise* di Lantier è tesa fra il livello superiore della *friandise*, la dolce merce della bottega di Virginie progressivamente assorbita dal suo parassitismo, e il livello inferiore delle trippie. A questa smodata passione alimentare non corrisponde un'analogia intemperanza per quel che concerne il bere: Lantier è sobrio, sfugge al flusso distruttivo, ardente del liquido alcoolico che attraversa *L'Assommoir*; la sua stessa smodatezza nel mangiare è temperata dalla rigida osservanza di regole precise « au point de vue de la santé » (618). È Lantier a introdurre Coupeau al gusto per il buon cibo (618-619); l'elencazione delle « bonnes adresses » culmina con l'inserzione della dimensione galante, dalla quale Coupeau resta escluso, limitandosi Lantier a *débaucher* Coupeau sul piano della gozzoviglia alimentare e alcoolica. Fra di loro, dunque, si instaura una complicità che esclude

il cameratismo galante e il coinvolgimento nelle lunghe ubriacature di Coupeau: Lantier, nell'esercitare la sua funzione di provocatore della disaffezione al lavoro e dell'intemperanza dell'amico succube — « Quand il se laissait encore embaucher, las de traîner ses savates, le camarade le relançait au chantier, le blaguait à mort en le trouvant pendu au bout de sa corde à nœuds comme un jambon fumé; et il lui criait de descendre prendre un canon » (rileviamo la commestibilità dell'immagine comparativa derisoria) — conserva i suoi modi dignitosi.

* * *

Analità

Alors ce fut un vrai coup de bâton sur ses reins, le trac lui serra les fesses, elle recula en croyant voir les grosses mains du croquemort passer au travers du mur pour la saisir par la tignasse. (688)

L'analità, centro pulsante dell'universo zoliano, luogo istintuale di produzione di un linguaggio *fêlé*⁵ (la *fêlure* deleziana), che ancora il proprio flusso metaforico-metonimico ai bordi muti, al vuoto incolmabile della morte⁶, si situa al punto di confluenza dell'alimentare e del sessuale.

⁵ Assai pertinente l'osservazione di Jean Borie, *Zola et les mythes ou de la nausée au salut*, Éditions du Seuil, Paris 1971, p. 28, che qualifica l'« entreprise d'écriture » di Zola: « sous le camouflage 'scientifique' et 'expérimental' coule une logorrhée libératrice ». È lo scorrimento, la circolazione del liquido a caratterizzare il ciclo dei *Rougon-Macquart*: « Un modèle hydraulique est d'abord au travail dans le texte » (Michel Serres, *Feux et signaux de brume*. Zola, Grasset, Paris 1975, p. 226). Ed è opportuno richiamare, a questo proposito, con Serres (p. 356) la professione del padre di Zola: ingegnere idraulico, costruttore del canale cui viene attribuito il suo nome (sul ruolo della figura paterna nell'opera di Zola, cfr. J. Borie, *op. cit.*, pp. 78 e sgg.). La circolazione energetica e pulsionale oscilla tra i due bordi della canalizzazione e dello straripamento esplosivo.

⁶ Di un evento mortale specifico e centrale, la morte-epilogo di Gervaise, Jacques Allard, *Zola-le chiffre du texte*, Presses Universi-

Quello che Jean Borie evoca nei termini di « surgissement par derrière »⁷, altro non è che la figura archetipica di un'emersione che è nel contempo riemersione del (e dal) passato e crisi, emergenza: nel presente, il flusso vitale appare come interrotto, bloccato da uno scorrimento energetico profondo, originario, assistiamo allo svuotamento, allo spossessamento inesorabile del vivente provocato dal ritorno del Morto⁸ (di morte, ben inteso, reale o immaginaria). Il ritorno effettivo di Lantier, preceduto dalla riconquista progressiva operata dal ricordo, dalla fantasticheria premonitrice di Gervaise, si compirebbe per l'appunto nel modo tipico del « surgissement par derrière »: « Les jours où elle sortait, elle était prise tout d'un coup de peurs bêtes, dans la rue; elle croyait entendre le pas de Lantier derrière elle, elle n'osait pas se retourner, tremblante, s'imaginant sentir ses mains la saisir à la taille. Bien sûr, il devait l'espionner; il tomberait sur elle une après-midi; et cette idée lui donnait des sueurs froides, parce qu'il l'embrasserait certainement dans l'oreille, comme il le faisait par taquinerie, autrefois » (553). E il corteggiamento del « redivivo » Lantier si svolge secondo la stessa modalità: « S'il passait derrière elle, il enfonceait les genoux dans ses jupes, soufflait sur son cou, comme pour l'endormir » (613)⁹. Il cedimento di Gervaise, infine, è preceduto da una presa d'atto di impotenza di fronte ad un *acculement* che le fornisce un alibi e in cui a Lantier viene ancora una volta assegnata l'identica signifi-

taires de Grenoble - Les Presses de l'Université du Québec, Montréal 1978, p. 126, rileva con pertinenza la qualità « escrementizia ».

⁷ *Op. cit.*, p. 47.

⁸ Cfr., a questo proposito, John C. Lapp, *Zola before the Rougon-Macquart*, University of Toronto Press, 1964 [tr. fr.: *Les racines du naturalisme*. Zola avant les Rougon-Macquart, Bordas, Paris 1972].

⁹ Cfr. « Il [Coupeau] avait baissé la voix, il lui parlait dans le cou, tandis qu'elle s'ouvrait un chemin, son panier en avant » (412), « Cependant Coupeau ne disait rien; il venait derrière Gervaise, la tenait à la taille, la sentait s'abandonner. Lorsque, brusquement, on rentra dans le jour, il était juste en train de lui embrasser le cou » (449).

cativa localizzazione: « Ah! elle était bien plantée, avec un loupiat de mari par devant, qui l'empêchait de se fourrer honnêtement sous sa couverture, avec un sacré salaud d'homme par derrière, qui songeait uniquement à profiter de son malheur pour la ravoir! » (632). Nel delirio di Coupeau, alla visione dell'occultamento-apparizione di Lantier — « Hein? tu caches ton monsieur derrière tes jupes. Qu'est-ce que c'est celui-là? Fais donc la révérence, pour voir... Nom de Dieu! c'est encore lui! » (792)¹⁰ — fa seguito la paura di un attacco alle spalle: « Ayant rencontré le mur en reculant, il crut qu'on l'attaquait par derrière » (*ibid.*)¹¹.

La « machine à souler » si staglia minacciosa alle spalle di Gervaise¹²: « Puis, brusquement, elle eut la sensation d'un malaise plus inquiétant derrière son dos » (704), « Et elle jetait des regards obliques sur la machine à souler, derrière elle. Cette sacrée marmite, ronde comme un ventre de chaudronnière grasse, avec son nez qui s'allongeait et se tortillait, lui soufflait un frisson dans les épaules, une peur mêlée d'un désir » (706).

Anche il vecchio corteggiatore di Nana, che si distingue per costanza e rispettabilità fra i tanti uomini « à son der-

¹⁰ Cfr. « Tiens bon! serre tes jupes! méfie-toi du salopaud, derrière toi!... Sacré tonnerre, le voilà culbutée, et ces mufes qui rigolent!... » (698).

¹¹ Si accluda un ulteriore esempio, relativo agli amori adulterini notturni di Gervaise: « Une nuit, Gervaise elle-même, qui revenait de la chambre du chapelier, était restée toute froide en recevant, dans l'obscurité, une tape sur le derrière; puis, elle avait fini par se raser, elle croyait s'être cognée contre le bateau du lit. Vrai, la situation était trop terrible; son mari ne pouvait pas s'amuser à lui faire des blagues » (646).

¹² Ugualmente minacciosa e aggressiva è la casa di rue de la Goutte-d'Or: « Alors, il sembla à Gervaise que la maison était sur elle, écrasante, glaciale à ses épaules. C'était toujours sa bête de peur, un enfantillage dont elle souriait ensuite » (431-432). Ricordiamo che questo incombere inquietante assume una dimensione orale: « où des rangées de pierres d'attente semblaient des mâchoires caduques, bâillant dans le vide » (414); oralità sottolineata dalla rassicurazione di Coupeau: « — Entrez donc, dit Coupeau, on ne vous mangera pas ». E ancora: « A cette heure de nuit, le porche, béant et délabré, semblait une gueule ouverte » (778).

rière » (725), si adegua al modello, generatore d'angoscia, del « surgissement par derrière »: « Un vrai fouille-au-pot, qui tâtait sa jupe par derrière, dans la foule, sans avoir l'air de rien » (*ibid.*), « Elle avait une peur sourde de lui, elle aurait crié s'il s'était approché. Souvent, lorsqu'elle s'arrêtait devant un bijoutier, elle l'entendait tout d'un coup qui lui bégayait des choses dans le dos » (725-726). E lo sguardo di Lantier su Nana cade « postérieurement »: « — Oui, je descendais la rue des Martyrs, je regardais une petite qui se tortillait au bras d'un vieux, devant moi, et je me disais: Voilà un troufignon que je connais... Alors, j'ai redoublé le pas, je me suis trouvé nez à nez avec ma sacrée Nana... » (733). Il sesso ferino di Nana è emblematicamente designato, in virtù della lingua, con la parola-chiave che congiunge sessualità e analità: « Elle dissout tout ce qu'elle touche, elle est le ferment, la nudité, le cul, qui amène la décomposition de notre société... Elle est la *chair* centrale » (II, 1667).

L'odio di Gervaise per Coupeau esteso, con un climax anaforico, all'intera città, si esprime con una locuzione in cui l'analità raggiunge icasticità iperbolica: « Et c'était ces jours-là, qu'elle l'avait dans le derrière. Oui, dans le derrière, son cochon d'homme! dans le derrière, les Lorilleux, les Boche et les Poisson! dans le derrière, le quartier qui la méprisait! Tout Paris y entrait, et elle l'y enfonçait d'une tape, avec un geste de suprême indifférence, heureuse et vengée pourtant de le fourrer là » (751-752).

In occasione della visita a Sainte-Anne, Coupeau appare a Gervaise nell'atto di espletare un'importante funzione corporale: « Mais, quand on l'eut fait entrer dans une cellule, elle fut toute surprise de voir Coupeau presque gaillard. Il était justement sur le trône, une caisse de bois très propre, qui ne répandait pas la moindre odeur; et ils rirent de ce qu'elle le trouvait en fonction, son trou de balle au grand air. N'est-ce pas? on sait bien ce que c'est qu'un malade. Il se carrait là-dessus comme un pape, avec son bagou d'autrefois. Oh! il allait mieux, puisque ça reprenait son cours » (697). La circostanza suscita ilarità unita a compiacimento per il suo significato bene augurante, ilarità culminante in

un accenno scherzoso al cattivo odore: « Puis, au moment de quitter le trône pour se refourrer dans son lit, il rigola de nouveau. — T'as le nez solide, t'as pas peur de prendre une prise, toi! Et ils s'égayèrent davantage. Au fond, ils avaient de la joie. C'était par manière de se témoigner leur contentement, sans faire de phrases, qu'ils plaisantaient ainsi ensemble sur la plus fine. Il faut avoir eu des malades pour connaître le plaisir qu'on éprouve à les revoir bien travailler de tous les côtés » (697-698).

Ricordiamo, ancora, l'eloquente *cachette* utilizzata da Coupeau per eludere la sorveglianza di Gervaise nel giorno di paga: « La blanchisseuse, sur les conseils de madame Boche, allait bien parfois guetter son homme à la sortie de l'atelier, pour pincer le magot tout frais pondu; mais ça ne l'avancait guère, des camarades prévenaient Coupeau, l'argent filait dans les souliers ou dans un porte-monnaie moins propre encore » (684). Quale miglior modo di concretizzare l'ossessione zoliana del denaro « cattivo », sporco, al centro della nevrosi escrementizia?¹³

Infine, poco dopo l'enunciazione del conciso (e tuttora largamente espresso e condiviso in analoghi conversari) programma politico scatologico di Lantier — « Moi, si j'étais nommé, je monterais à la tribune et je dirais: Merde! Oui, pas davantage, c'est mon opinion! » (626) —, Bec-Salé prosegue sullo stesso piano con un'allusione *torcheculative*, non meno sbrigativa « critica dell'informazione giornalistica »: « Comme Lantier faisait mine d'achever sa lecture, Bec-Salé, dit Boit-sans-Soif, lui enleva le journal et s'assit dessus, en disant: — Ah! non, assez!... Le voilà au chaud... Le papier, ce n'est bon qu'à ça » (627).

* * *

¹³ Il sadismo di Bijard nei confronti di Lalie coniuga, in un « petit jeu » crudele, questa ossessione e il cibo basico (691).

« Cuisine d'enfer »

Depuis la veille, tout ce qu'il buvait était de l'eau-de-vie. Ça redoublait sa soif, et il ne pouvait plus boire, parce que tout le brûlait. On lui avait apporté un potage, mais on cherchait à l'empoisonner bien sûr, car ce potage sentait le vitriol. Le pain était aigre et gâté. Il n'y avait que du poison autour de lui. La cellule puait le soufre. Même il accusait des gens de frotter des allumettes sous son nez pour l'empester. (787)

La « machine à soûler », l'alambicco infernale generatore di distruzione e di morte, è un corpo mostruoso, dal ventre prominente e dal naso serpentino: « Il y avait, dans ce gros bedon de cuivre, de quoi se tenir le gosier au frais pendant huit jours » (411), « Cette sacrée marmite, ronde comme un ventre de chaudronnière grasse, avec son nez qui s'allongeait et se tortillait, lui soufflait un frisson dans les épaules, une peur mêlée d'un désir. Oui, on aurait dit la frissure de métal d'une grande gueuse, de quelque sorcière qui lâchait goutte à goutte le feu de ses entrailles. Une jolie source de poison, une opération qu'on aurait dû enterrer dans une cave, tant elle était effrontée et abominable! Mais ça n'empêchait pas, elle aurait voulu mettre son nez là-dedans, renifler l'odeur, goûter à la cochonnerie, quand même sa langue brûlée aurait dû en peler du coup comme une orange » (706).

Corpo femminile contenente una sostanza infuocata nello stesso tempo desiderabile e venefica, generatore di mostri minacciosi ingurgitanti, la « machine à soûler » non può non richiamarci alla mente le suggestive considerazioni di Melanie Klein a proposito della fantasia della donna fallica, variante della figura genitoriale combinata (quella figura traumatizzante, inizialmente indecifrabile, composta di « silhouettes monstrueuses d'animaux » e di « profils étranges », che Zola evoca per lo sguardo allucinato di Claude, ne *La confession de Claude*, proiettando sul muro l'amplesso di Jacques e di Laurence), e delle fantasie relative alla distruttività e alla pericolosità della « cattiva » urina

e delle « cattive » feci. La vorace oralità del moloch inebriante, luogo nel contempo utopico e concreto, produttore iperbolico di abiezione e di morte, mammella nefasta che abbeverava la miseria metropolitana, — « Le soir, les cuivres étaient plus mornes, allumés seulement sur leur rondeur d'une large étoile rouge; et l'ombre de l'appareil contre la muraille du fond, dessinait des abominations, des figures avec des queues, des monstres ouvrant leurs mâchoires comme pour avaler le monde » (704)¹⁴, « L'alambic, sourdement, sans une flamme, sans une gaieté dans les reflets éteints de ses cuivres, continuait, laissait couler sa sueur d'alcool, pareil à une source lente et entêtée, qui à la longue devait envahir la salle, se répandre sur les boulevards extérieurs, inonder le trou immense de Paris » (411-412)¹⁵ —, trova rispondenza nel sogno di una calda invasione, di una circolazione perpetua attraverso il corpo di un liquido bene-

¹⁴ Anche la metropoli presenta una beanza ingurgitante: « Par moments, un ouvrier s'arrêtait, rallumait sa pipe, tandis qu'autour de lui les autres marchaient toujours, sans un rire, sans une parole dite à un camarade, les joues terreuses, la face tendue vers Paris, qui, un à un, les dévorait, par la rue béante du Faubourg-Poissonnière » (378). La macchina, organismo teriomorfo, suscita a descrizione del suo processo produttivo una pregnante equivalenza alimentare: « il passa aux machines: les cisailles mécaniques qui mangeaient des barres de fer, croquant un bout à chaque coup de dents, crachant les bouts par derrière, un à un » (536). La suprema facilità del lavoro della macchina evoca ancora un'immagine alimentare: « qui faisaient des rivets et des boulons comme elles auraient fait de la saucisse » (537).

¹⁵ Alla vastità del « trou immense » di Parigi si oppone lo spazio protettivo ristretto enunciato nell'ideale ripetutamente espresso da Gervaise e realizzato in negativo dalla « niche » del père Bru, preludio al conseguimento della cavità consolatoria della bara. Notiamo che il vuoto lasciato dalla valigia di Lantier equivale, in tutta la sua tensione metonimica, alla vastità sopra enunciata: « Et il n'avait rien oublié, le coin occupé jusque-là par la malle paraissait à Gervaise faire un trou immense » (402). La costellazione di significati che ruota intorno al significante *trou*, copiosamente disseminato nell'*Assommoir* e in tutto il ciclo, meriterebbe un'ampia trattazione. Mi limito, in questa sede, ad additare la centralità di una beanza, il ruolo privilegiato di un orifizio, nella profonda connessione analitico-istinto di morte: il buco zoliano per eccellenza è il buco del culo...

fico, appagato, in negativo, dal « cattivo » latte, dalla « cattiva » urina della mostruosa macchina mortifera: « Lui, aurait voulu qu'on lui soudât le bout du serpent in entre les dents, pour sentir le vitriol encore chaud, l'emplir, lui descendre jusqu'aux talons, toujours, toujours, comme un petit ruisseau » (411).

Macchina-corpo, la « machine à soûler » è anche una creatura bestiale che suscita istinti aggressivi e che si impossessa del corpo delle sue vittime, invadendolo con il flusso distruttivo del proprio liquido infernale: « Derrière elle, la machine à soûler fonctionnait toujours, avec son murmure de ruisseau souterrain; et elle désespérait de l'arrêter, de l'épuiser, prise contre elle d'une colère sombre, ayant des envies de sauter sur le grand alambic comme sur une bête, pour le taper à coup de talon et lui crever le ventre. Tout se brouillait, elle voyait la machine remuer, elle se sentait prise par ses pattes de cuivre, pendant que le ruisseau coulait maintenant au travers de son corps » (707).

« Cuisine du diable » (404), « cuisine d'enfer » (704), la teriomorfa « machine à soûler » è in stretta relazione con le potenze delle tenebre, con forze negative, profonde e sotterranee¹⁶: l'alcoolismo, al di là della sua portata di questione sociale, svela la sua natura fantasmatica di strumento di Thanatos, di agente privilegiato dell'istinto di morte. Metafora e metonimia ossessiva del *leurre*, la materia aurea ricorre a designare lo splendore del liquido alcoolico, fonte di illusione e di apparente benessere: « Elle regarda ce que buvaient les hommes, du casse-gueule qui luisait pareil à de l'or, dans les verres » (703), « — Qu'est-ce que vous buvez donc là? demanda-t-elle sournoisement aux hommes, l'œil allumé par la belle couleur d'or de leurs verres » (706), « Il ne pleuvait pas chez le père Colombe; et si la paie fondait dans le fil-en-quatre, on se la mettait sur le torse au moins,

¹⁶ Jacques Noiray, *Le romancier et la machine*. L'image de la machine dans le roman français (1850-1900), I. *L'univers de Zola*, Corti, Paris 1981, pp. 253 e sgg., sottolineandone le numerose analogie con la « machine à gaver » delle Halles, ne mette in evidenza la peculiare « freddezza ».

on la buvait limpide et luisante comme du bel or liquide » (*ibid.*)¹⁷.

* * *

Eros. Corpo-cibo

Quando il crevait de suceries, et que, pris de tendresse, il se payait une dernière liche sur la patronne, dans un coin, celle-ci le trouvait tout sucré, les lèvres comme des pralines. Un homme joliment gentil à embrasser! (731)

Il piatto forte della festa di Gervaise, l'oca, rappresenta il trionfo dell'erotizzazione del cibo: « Sacré mâtin! quelle dame! quelles cuisses et quel ventre! » (576)¹⁸. Erotizzazione che coincide con la femminilizzazione, e si spinge fino a rinnegare, per un istante, la cucina in quanto pratica del cotto in nome di una voracità primordiale, di una sessualità cannibalica: « Virginie l'interrompit pour se vanter d'avoir vu la bête crue: on l'aurait mangée comme ça, disait-elle, tant la peau était fine et blanche, une peau de blonde, quoi! Tous les hommes riaient avec une gueulardise polissonne, qui leur gonflait les lèvres » (*ibid.*).

Simmetricamente, il corpo di Nana viene sottoposto ad un processo di bestializzazione, appare governato da un principio nel contempo teriomorfo e alimentare: « En présentant la hanche à la flamme, une drôlerie lui vint, et elle se blagua elle-même, en bonne bête, heureuse de se voir si gras-

¹⁷ In questo contesto, particolarmente densa di significato appare la scelta ambientale di rue de la Goutte-d'Or. Cfr. M. Serres, *op. cit.*, p. 232: « Tout se passe à la Goutte d'Or, butte des couronnes. Appellation fixée dès 1474. Il y avait là un vignoble au cru réputé: un vin blanc, on pouvait s'y attendre. [...] Le vignoble local fut classé troisième, et médaille d'or. Et fut nommé le vin des rois, le roi des vins. D'où la butte des couronnes et la Goutte d'Or. A l'origine, le vin fut transformé en or. Ce qui circulait, en cette aire, était l'or. Le vin-or, le vin blanc-or. Ce qui circule maintenant, c'est le vin rouge, le vin taché, la souillure et le vitriol. Les rois buvaient la goutte d'or où les hommes boivent la goutte ».

¹⁸ Cfr. « les ventres dorés des oies rondes et des grandes dindes » (*Le Ventre de Paris*, I, 643).

se et si rose, dans le reflet du brasier. — Hein? J'ai l'aiz d'une oie... Oh! c'est ça, une oie à la broche... Je tourne, je tourne. Vrai, je cuis dans mon jus » (*Nana*, II, 1274). E ancora, sempre a proposito di Nana: « On l'appelait 'la petite poule', parce qu'elle avait vraiment la chair tendre et l'air frais d'une poulette » (709), « De cette pourriture-là, on s'en ficherait volontiers des indigestions. C'est tendre comme du poulet... » (733), « Et, cuite de tous les côtés, chaude comme une caille, elle alla se fourrer dans son lit, en sonnando Zoé, pour qu'elle fit entrer l'autre, qui attendait à la cuisine » (*Nana*, II, 1277)¹⁹.

Il corpo appetitoso di Nana è commestibile²⁰: « — Oh! là, là, elle est rien boulotte! Y a de quoi manger » (*Nana*, II, 1110); e suscita la golosità maschile: « — On dirait du sucre, murmura Georges, avec son rire de bébé gourmand » (*Nana*, II, 1166). La natura alimentare della carne di Nana è variamente sottolineata: « Ce qui la rendait surtout friande, c'était une vilaine habitude qu'elle avait prise de sortir un petit bout de sa langue entre ses quenottes blanches » (708), « Il lui criait: 'Cache donc ta viande, que je mange mon pain!' » (710)²¹, « N'importe, elle restait joliment fraîche et

¹⁹ L'immagine della quaglia ricorre anche a proposito di Gervaise: « La petite blonde était grasse comme une caille » (399).

²⁰ A sua volta, Nana è una « mangeuse d'hommes » (*Nana*, II, 1118). Nella seduzione, l'infida commestibilità della « divoratrice d'uomini » prolunga, rovesciandolo, l'archetipo materno della femminilità dispensatrice: ambiguità, del resto, implicita nella fase orale, in cui, lo ricordiamo, la relazione amorosa cumula attività e passività, « mangiare » ed « essere mangiato ». Cfr. Giuseppe Scaraffia, *Cibi fatali*, « La Gola », 4, febbraio 1983, p. 8: « In una breve apparizione rivelatrice, Nanà alterna all'abituale costume da Venere quello più modesto da pescivendola, con 'le braccia e il volto bianchi, e due macchie rosa sotto gli occhi'. Nel secolo del commercio trionfante la dea nata dalla spuma delle onde è costretta a travestirsi da venditrice di cibi marini. Al medesimo tempo, i segni rosa sotto gli occhi disegnano due possibili branchie e la cipria che l'avvolge ha il candore commestibile della farina. Dunque, Nanà è contemporaneamente il pesce e colei che lo offre; porge all'uomo il cibo e gli si offre come cibo. Tocca all'amante scoprire qual è l'alimento più vero, nel doppio pasto che l'attende ».

²¹ Troviamo un altro esempio di sottolineatura ironica, sempre

friande » (740), « C'était à l'emporter dans un coin pour la manger de caresses » (*ibid.*), « — Mon Dieu! ces messieurs savent bien comment une femme est faite. Ils ne vous mangeront pas. — Mais ce n'est pas sûr, dit finement le prince » (*Nana*, II, 1207).

La presenza in tavola dell'oca provoca lo scatenamento di un flusso verbale che coniuga l'escrementizio e il sessuale: « Cependant, l'oie venait de laisser échapper un flot de jus par le trou béant de son derrière; et Boche rigolait. — Moi, je m'abonne, murmura-t-il, pour qu'on me fasse comme ça pipi dans la bouche. — Oh, le sale! crièrent les dames. Faut-il être sale! — Non, je ne connais pas d'homme aussi dégoûtant! dit madame Boche, plus furieuse que les autres. Tais-toi, entends-tu! Tu dégoûterais une armée... Vous savez que c'est pour tout manger! A ce moment, Clémence répétait, au milieu du bruit, avec insistance: — Monsieur Poisson, écoutez, monsieur Poisson... Vous me garderez le croupion, n'est-ce pas! — Ma chère, le croupion vous revient de droit, dit madame Lerat, de son air discrètement égrillard » (577)²².

Risultato concreto, materiale, del parassitismo di Lantier, della sua voracità alimentare e del suo cannibalismo

da parte di Coupeau: « Vrai! un joli morceau pour les hommes, une sole tant elle était plate » (723).

²² Cfr. « Les volailles tombaient dans les plats; les broches sortaient des ventres, toutes fumantes; les ventres se vidaient, laissant couler le jus par les trous du derrière et de la gorge, emplissant la boutique d'une odeur forte de rôti » (*Le Ventre de Paris*, I, 643). Ricordiamo l'esordio *grossier* di Boche: « — Rien n'est meilleur avant la soupe, déclara Boche, avec un claquement de langue. Ça vaut mieux qu'un coup de pied au derrière » (568). Madame Lerat, specialista in doppisensi, aveva già fatto un'allusione culinaria « polissonne » ai « petits oignons » preferiti da Boche (453). L'escrementizio e il sessuale sono accostati anche, in un'eloquente ubicazione corporale, nell'aneddoto alimentare di Poisson: « Puis, sans transition, le sergent de ville raconta qu'il avait arrêté une grande belle fille le matin, qui voulait de voler dans la boutique d'un charcutier; en la déshabillant chez le commissaire, on lui avait trouvé dix saucissons pendus autour du corps, devant et derrière. Et, madame Lorrilleux ayant dit d'un air de dégoût qu'elle n'en mangerait pas, de ces saucissons-là, la société s'était mise à rire doucement » (662).

economico — « Il venait de manger une blanchisseuse; à présent, il croquait une épicière; et s'il s'établissait à la file des mercières, des papetières, des modistes, il était de mâchoires assez larges pour les avaler » (730) — è la sua metamorfosi in sostanza mellifera e dolcificante: « Positivement, il devenait tout miel. Les Boche disaient qu'il lui suffisait de tremper son doigt dans son café, pour en faire un vrai sirop » (731)²³.

La Sarriette, donna-frutto o meglio donna-frutti — in perfetta, profondissima integrazione-interrelazione simbiotica con la pluralità di un ricco, ancorché cittadino e merceologico, pomario —, esibisce sontuosamente la contemporanea metamorfosi del corpo in cibo e del cibo (in una lunga, puntuale e puntigliosa elencazione che enumera le qualità delle polpe-carni femminili commestibili) in corpo. L'equipollenza, portatrice di valori vitalistico-erotici, sensuali — « Alors, ivre, montrant plus de chair sous son fichu, à peine mûre et toute fraîche de printemps, elle tentait la bouche, elle inspirait des envies de maraude. C'était elle, c'étaient ses bras, c'était son cou, qui donnaient à ses fruits cette vie amoureuse, cette tiédeur satinée de femme. [...] Mais elle, faisait de son étalage une grande volupté nue. Ses lèvres avaient posé là une à une les cerises, des baisers rouges; elle laissait tomber de son corsage les pêches soyeuses; elle fournissait aux prunes sa peau la plus tendre, la peau de ses tempes, celle de son menton, celle des coins de sa bouche; elle laissait couler un peu de son sang rouge dans les veines des groseilles. Ses ardeurs de belle fille mettaient en rut ces fruits de la terre, toutes ces semences, dont les amours s'achevaient sur un lit de feuilles, au fond des alcôves tendues de mousse des petits paniers. Derrière sa boutique, l'allée aux fleurs avait une senteur fade, auprès

²³ E ancora: « tandis que Lantier, gros et gras, suant le sucre dont il se nourrissait, emplissait de son enthousiasme pour les petits trognons bien mis la boutique d'épicerie fine, mangée aux trois quarts, et où soufflait une odeur de ruine. Oui, il n'avait plus que quelques pralines à croquer, quelques sucres d'orge à sucer, pour nettoyer le commerce des Poisson » (748).

de l'arôme de vie qui sortait de ses corbeilles entamées et de ses vêtements défaits » —, appare ulteriormente sostenuta dalla contiguità di colei in cui si incarna il rovesciamento, la degradazione di quei valori: « Sur le banc de vente, à côté, une vieille marchande, une ivrognesse affreuse, n'éta-
lait que des pommes ridées, des poires pendantes comme des seins vides, des abricots cadavéreux, d'un jaune infâme de sorcière » (*Le Ventre de Paris*, I, 824-825).

L'epilogo di *Le Ventre de Paris*, il trionfo dei Grassi, restituisce alla *charcuterie* umanizzata la salute perduta (I, 852) nel momento in cui i Quenu ritrovano la quiete: anche in questo caso una relazione si stabilisce fra commerciante e merce, una profonda, significativa interconnessione fra personaggi e cibi sottrae ai primi, nella riduzione-regressione al nodo metaforico-metonimico del Ventre, quell'umanità che, in forma di umor melanconico prima e di espressione euforica poi, viene attribuita ai secondi²⁴. Una felicità animale equivalente alla sazietà, una beatitudine che circola nell'apparato digerente, coinvolge in un'identica atarassia, che altro non è che cessazione del movimento e della vita — unico contrappunto sonoro le « voci » provenienti dalla cucina —, la ginecocrazia delle Halles nella persona di Lisa (altrimenti effervescente e briosa appare l'atmosfera circostante) e l'*étalage* guarito dal lutto e dalla desolazione che l'avevano colpito: « A sa gauche, la belle Lisa, au seuil de la charcuterie, tenait toute la largeur de la porte. Jamais son linge n'avait eu une telle blancheur; jamais sa chair reposée, sa face rose, ne s'était encadrée dans des bandeaux mieux lissés. Elle montrait un grand calme repu, une tranquillité énorme, que rien ne troublait, pas même un sourire. C'était l'apaisement absolu, une félicité complète, sans secousse, sans vie, baignant dans l'air chaud. Son corsage tendu digérait encore le bonheur de la veille; ses mains potelées, perdues dans le tablier, ne se tendaient même pas pour prendre le bonheur de la journée, certaines qu'il vien-

²⁴ Ricordiamo, nell'ambito della *charcuterie*, « la pleine lune du père Colombe, une vraie vessie de saindoux » (707).

drait à elles. Et, à côté, l'étalage avait une félicité pareille; il était guéri, les langues fourrées s'allongeaient plus rouges et plus saines, les jambonneaux reprenaient leurs bonnes figures jaunes, les guirlandes de saucisses n'avaient plus cet air désespéré qui navrait Quenu. Un gros rire sonnait au fond, dans la cuisine, accompagné d'un tintamarre réjouissant de casseroles. La charcuterie suait de nouveau la santé, une santé grasse. Les bandes de lard entrevues, les moitiés de cochon pendues contre les marbres, mettaient là des rondeurs de ventre, tout un triomphe du ventre, tandis que Lisa, immobile avec sa carrure digne, donnait aux Halles le bonheur matinal, de ses grands yeux de forte mangeuse » (*Le Ventre de Paris*, I, 894-895).

Infine, l'assimilazione dei corpi a sostanze alimentari ricorre ad evocare espressionisticamente il carnaio del *Grand Salon de la Folie*, i corpi « pigiati come le sardine »: « Mais la salle était bondée. Il y avait là-dedans un grouillement du tonnerre de Dieu, du monde à toutes les tables, du monde au milieu, du monde en l'air, un vrai tas de charcuterie; oui, ceux qui aimaient les tripes à la mode de Caen, pouvaient se régaler » (738)²⁵.

* * *

Indigestione

Autour de la table grasse, dans l'air épaissi d'un souffle d'indigestion, [...]. (586)

La miticità della funzione alimentare produce l'iperbole, l'ingestione raggiunge facilmente gli eccessi dell'indigestione e si spinge ai limiti dell'*éclatement*. « Positivement, la rue crevait d'indigestion » (581): territorializzata²⁶, l'indigestione

²⁵ Cfr. « mais, par exemple, cria Mignon, on était comme des harengs dans un baquet » (*Nana*, I, 1172).

²⁶ Sono le Halles, enorme macchina antropomorfa, a costituire l'emblema stesso di questa territorializzazione: « C'étaient les Halles crevant dans leur ceinture de fonte trop étroite, et chauffant du trop-plein de leur indigestion du soir le sommeil de la ville gorgée »

— « personne de la société ne se souvenait de s'être jamais collé une pareille indigestion sur la conscience » (578) — assume le dimensioni di un fenomeno collettivo che investe l'intero quartiere: « Le gueuleton s'étalait de proche en proche, tellement que le quartier de la Goutte-d'Or entier sentait la boustifaille et se tenait le ventre, dans un bacchanal de tous les diables » (*ibid.*).

Il cibo significa in primo luogo espansione dei corpi, visibile e tangibile dilatarsi nel ritmo incalzante dell'abbuffata: « Vrai, on voyait les bedons se gonfler à mesure. Les dames étaient grosses. Ils pétaient dans leur peau, les sacrés goinfres! » (579). E sul rigonfiamento femminile = gravidanza si insiste scherzosamente: « Ohé! la grosse mère, je vas chercher l'accoucheuse!... » (580)²⁷.

È l'odore²⁸, propagandosi, a coinvolgere la strada in quell'indigestione-spettacolo che sancisce il trionfo di Gervaise, la sua affermazione all'interno del gruppo²⁹: « Et

(*Le Ventre de Paris*, I, 868). E ancora: « cette énormité des Halles, dont il commençait à entendre le souffle colossal, épais encore de l'indigestion de la veille » (*Le Ventre de Paris*, I, 612-613). Anche le Halles, notiamolo, detengono una voce: « Au loin, les Halles grondaient d'une voix continue » (*Le Ventre de Paris*, I, 809).

²⁷ La spiritosità popolare intreccia volentieri l'alimentare e il sessuale. Altrove si scherza sull'origine orale della gravidanza di madame Gaudron: « Ah! malheur! elle a avalé un rude pépin! » (443), « Vous en avez avalé plus long que moi » (457).

²⁸ Florent prova « un'indigestione d'odori »: « Ils le nourrissaient de leurs senteurs fortes, le suffoquaient, comme s'il avait eu une indigestion d'odeurs » (*Le Ventre de Paris*, I, 730). È sempre il tramite olfattivo a trasmettere l'ebbrezza, a socializzare ulteriormente la baldoria: « Vrai, la rue finissait per être soûle; rien que l'odeur de noce qui sortait de chez les Coupeau, faisait festonner les gens sur les trottoirs » (594).

²⁹ Jacques Dubois rinvia con pertinenza ad un'istituzione culturale primitiva che ha attirato l'interesse di Bataille, il *potlatch*: « Il est permis, en effet, de décrire la fête de Gervaise par référence à cette image archétypale que nous ont fait connaître les ethnologues, le *potlatch*. Ainsi, au chapitre VII, une microsociété en situation de pénurie rassemble et dilapide en un temps réduit un grand nombre de biens » (*L'Assommoir de Zola*. Société, discours, idéologie, Larousse,

l'odeur de l'oie réjouissait et épanouissait la rue; les garçons de l'épicerie croyaient manger de la bête, sur le trottoir d'en face; la fruitière et la tripière, à chaque instant, venaient se planter devant leur boutique, pour renifler l'air en se léchant les lèvres » (*ibid.*).

« Quand on aurait dû éclater comme des bombes, on ne pouvait pas se laisser embêter par des fraises et du gâteau » (584): la saturazione dei corpi non esclude, in ipotesi, il rischio del *morcellement* esplosivo.

E un'autentica esplosione di sonorità — che cumula gli *éclats* delle vociferazioni e l'*éclatement* alimentare in un'effervescenza incontenibile dei corpi eccedenti i limiti quotidiani del bisogno: « A présent, c'était le bouquet, tous brailant, tous éclatant de nourriture, dans la buée rousse des deux lampes qui charbonnaient » (594) —, una girandola che scuote la casa, addita nell'iperbolico *gueulement*, culmine dell'intensissima attività canora del gruppo e oggetto di un narcisistico autocompiacimento, l'epilogo del *gueuleton*: « Alors, la maison craqua, un tel gueulement monta de l'air tiède et calme de la nuit, que ces gueulars-là s'applaudirent eux-mêmes, car il ne fallait pas espérer de pouvoir gueuler plus fort » (*ibid.*).

Ed è, il conclusivo, un *couplet* significativamente escrementizio, estrema chiosa apposta al trionfo dell'analisi: « L' dimanche, à la P'tit-Villette, / Après la chaleur, / J'allons chez mon oncl' Tinette, / Qu'est maîtr' vidangeur. / Pour avoir des noyaux de c'rise, / En nous en r'tournant. / I' s'roul' dans la marchandise: / Qué cochon d'enfant! / Qué cochon d'enfant! » (*ibid.*).

* * *

Paris 1973, p. 69). L'esuberante, provocatoria prodigalità di Gervaise si concentra, notiamolo, in un rito alimentare che eccede i ristretti limiti economici della quotidianità nello sfrenato consumo di una « ricchezza » *sui generis*, nella smodata accelerazione, in un *milieu* popolare minacciato dallo spettro della Fame, della circolazione nutritizia, a maggior gloria della *patronne*; e il trionfo suscita come replica non un controdonno, bensì l'ostilità degli invidiosi Lorilleux.

« Mangiare »

[...] la Banban, une mange-tout, [...]. (680)

La centralità del verbo *manger*³⁰ all'interno del discorso alimentare non può non essere richiamata da un suo ricorrere metaforico continuato che, travalicando i limiti dell'uso lessicalizzato, ritma ossessivamente l'universo zoliano. L'istanza della lettera, il dominio della letteralità, investendo il mondo monetario ne fanno emergere la concretezza materiale: il denaro partecipa di un flusso energetico, di una dinamica pulsionale che ancora l'economico agli strati più profondi, ai bisogni fondamentali, alimentare e sessuale.

« L'argent, n'est-ce pas? n'a pas été inventé pour moisir. Il est joli, quand il luit tout neuf au soleil » (564): la tesauroizzazione addita l'analiticità nell'ammuffimento, variante di una generale fecalizzazione³¹. Il denaro è sostanza commestibile, e l'oro è materia profondamente connessa all'*ordure*. « Puisque l'argent filait quand même, autant valait-il faire gagner au boucher qu'au marchand de vin » (558): l'alternativa è tra il solido e il liquido: « Lorsqu'on a un homme qui boit tout, n'est-ce pas? c'est pain bénit de ne pas laisser la maison s'en aller en liquides et de se garnir d'abord l'estomac » (*ibid.*)³². E Coupeau converte immediatamente la propria paga « en liquide », la liquefà, mettendo Gervaise di fronte all'evidente impossibilità di un recupero, evocato e negato mediante una fantasia sadica: « L'argent s'évaporerait, voilà! Il ne l'avait plus dans la poche, il l'avait dans le ventre, une autre façon pas drôle de le rapporter à sa

³⁰ Cfr. M. Serres, *op. cit.*, p. 217: « Je ne dispose pas d'un ordinateur mais je donne à parier à coup sûr que le mot le plus répété, au cycle des Rougon-Macquart, sauf manger, est le mot: blanc ».

³¹ Cfr. « Tant pis! l'argent viendrait toujours, ça le rouillait de le mettre de côté » (538).

³² La temperanza iniziale di Coupeau lascia ben presagire a madame Goujet circa il futuro di Gervaise *patronne*: « avec un homme comme le sien, bon sujet, ne buvant pas, elle était certaine de faire ses affaires et de ne pas être mangée » (478).

bourgeoise. [...] Ah! ce n'était pas le zingueur qui ouatait ses frusques avec de l'or! Lui, se le mettait sous la chair. Gervaise ne pouvait pourtant pas prendre ses ciseaux et lui découdre la peau du ventre » (684-685). Dall'impossibilità di sottrarre il denaro della paga alla ricorrenza assorbente della *Saint-Lundi*, scaturisce la decisione di Gervaise di contribuire al suo dispendio: « — Tiens! tu as raison, c'est une bonne idée. Comme ça, nous boirons la monnaie ensemble » (705), « Il ne pleuvait pas chez le père Colombe, et si la paie fondait dans le fil-en-quatre, on se la mettait sur le torse au moins, on la buvait limpide et luisante comme du bel or liquide » (706)³³.

L'elencazione di quest'uso metaforico del verbo *manger* concernente il denaro fornisce un'eloquente integrazione del discorso alimentare, al quale viene annesso, con significativi riflessi a livello del simbolico e dell'immaginario, un cospicuo territorio semantico, e un'ineludibile intimazione di lettura: « Il fallait, en arrivant à Paris, au lieu de manger ton argent, nous établir tout de suite, comme tu l'avais promis » (381), « — Dis donc! cria-t-il, tu as croqué le magot avec moi; ça ne te va pas, aujourd'hui, de cracher sur les bons morceaux! » (382), « Peut-être qu'avec Lantier elle n'aurait jamais pu élever les petits, tant il mangeait d'argent » (407), « Au bout de vingt ans, si le travail marchait, ils pouvaient avoir une rente, qu'ils iraient manger quelque part, à la campagne » (476), « Si les Coupeau croquaient seulement leurs quatre sous d'économies, ils devraient s'estimer fièrement heureux » (485), « Elle n'avait plus la peine d'enlever et de replacer le globe de la pendule; toutes les économies se trouvaient mangées; et il fallait piocher dur, piocher pour quatre, car ils étaient quatre bouches à table » (489), « Si elle n'en parlait pas tout haut, continuellement, c'était de crainte de paraître regretter les économies mangées par la maladie de Coupeau » (490-491), « Dès qu'on avait quatre

³³ Cfr. « Ah! ils buvaient là du propre argent, capable de flanquer toutes les mauvaises maladies » (781). L'ossessione zoliana del denaro « cattivo », sporco, procede, in questo caso, metonimicamente in significativa connessione con la sfera sessuale.

sous, dans le ménage, on les bouffait » (558), « tandis que madame Lorilleux, entre ses dents, répétait que c'était trouvé, bouffer si vite l'argent, sur les planches où l'on avait eu tant de peine à le gagner » (584)³⁴, « le vingt francs de Lantier se trouvaient mangés à l'avance par les dettes contractées » (603), « Lors de l'accident, rue de la Nation, elle avait mangé leur magot, pour le dorloter » (696).

In altri casi, l'oggetto diretto della voracità del *gaspillage* è costituito dalla casa, dalla fabbrica o dalla bottega: « Elle ne voulait pas contrarier son fils, mais elle n'approuvait plus le projet de Gervaise; et elle dit nettement pourquoi: Coupeau tournait mal, Coupeau lui mangerait sa

³⁴ In questo caso, l'identificazione del *gaspillage* con l'eccesso alimentare, già presente nell'esempio precedente, viene rafforzata e come doppiata dall'evocazione del lavoro fonte del denaro: lo strumento di lavoro — in seguito evocato nelle cattive condizioni in cui l'hanno ridotto le sue funzioni alimentari: « l'établi semblait avoir servi de table à toute une garnison, taché de café et de vin, emplâtré de confiture, gras des lichades du lundi » (643) — funge da tavola per il pranzo, momento privilegiato di dissipazione e di dispendio, in un serrato circuito metaforico-metonymico. Un'accensione non meno significativa di questo circuito, la ritroviamo nella descrizione della progressiva vendita-ingestione del letto: « Gervaise apelait ça la paillasse; mais, à la vérité, ça n'était qu'un tas de paille dans un coin. Peu à peu, le dodo avait filé chez les revendeurs du quartier. D'abord, les jours de débine, elle avait décousu le matelas, où elle prenait des poignées de laine, qu'elle sortait dans son tablier et vendait dix sous la livre, rue Belhomme. Ensuite, le matelas vidé, elle s'était fait trente sous de la toile, un matin, pour se payer du café. Les oreillers avaient suivi, puis le traversin. Restait le bois de lit, qu'elle ne pouvait mettre sous son bras, à cause des Boche, qui auraient ameuté la maison, s'ils avaient vu s'envoler la garantie du propriétaire. Et cependant, un soir, aidée de Coupeau, elle guetta les Boche en train de gueuletonner, et déménagea le lit tranquillement, morceau par morceau, les bateaux, les dossiers, le cadre de fond. Avec les dix francs de ce lavage, ils fricotèrent trois jours. Est-ce que la paillasse ne suffisait pas? Même la toile était allée rejoindre celle du matelas, ils avaient ainsi achevé de manger le dodo, en se donnant une indigestion de pain, après une fringale de vingt-quatre heures » (749-750). Cfr. « qui enlevait les draps du lit pour les boire » (556).

boutique » (491-492)³⁵, « et quand on lui demandait pourquoi il s'était retiré, il se contentait de parler de la coquinerie d'un associé, un compatriote, une canaille qui avait mangé la maison avec les femmes » (598), « Au milieu de cette débâcle, Coupeau et Lantier se faisaient des joues. Les gail-lards, attablés jusqu'au menton, bouffaient la boutique, s'en-graissaient de la ruine de l'établissement; et il s'excitaient l'un l'autre à mettre les morceaux doubles, et ils se tapingaient sur le ventre en rigolant, au dessert, histoire de digérer plus vite » (611), « Elle bouffait tout, elle aurait bientôt fait d'achever sa baraque. Oui, oui, plus que trois ou quatre bouchées, la place serait nette comme torchette » (646), « Lantier flairait la panne; ça l'exaspérait de sentir la maison déjà mangée, si bien nettoyée, qu'il voyait le jour où il lui faudrait prendre son chapeau et chercher ailleurs la niche et la pâtée » (649), « Il se mettait en colère contre son ventre, après tout, puisque la maison à cette heure était dans son ventre » (*ibid.*), « Ce matin-là digérait encore les Coupeau qu'il mangeait déjà les Poisson. Oh! ça ne le gênait guère! une boutique avalée, il entamait une seconde boutique » (677-678). In questi due ultimi casi, la funzione alimentare viene particolarmente sottolineata, così come nel climax che sottolinea la rabbiosa, ingurgitante invidia dei Lorilleux: « Les Lorilleux passaient leur rage sur le rôti; ils en prenaient pour trois jours, ils auraient englouti le plat, la table et la boutique, afin de ruiner la Banban du coup » (578)³⁶.

Il verbo *manger* (e il sinonimo *avalé*) ricorre di frequente ad evocare, nei termini dell'oralità, un'aggressività cannibalica, una pulsione distruttiva propria di un universo bestializzato in cui i rapporti umani e sociali appaiono deteriorati, disgregati. Nana è « ravie de voir ses parents se manger » (610), Gervaise trema al pensiero che « deux hom-

³⁵ Cfr. la variante « liquida »: « le zingueur buvait la boutique » (641).

³⁶ Ancora due esempi, a conclusione della ricca messe fin qui raccolta: M. Madinier « mangeait tout » (427), Coupeau ha un'unica negativa funzione nei confronti di Gervaise, quella di « lui manger tout » (685).

mes se mangeraient pour elle » (562), in Coupeau, Gervaise e Nana, « s'avalant pour un mot » (685), viene meno il calore del gruppo familiare: le famiglie « se mangeaient pour tromper leur estomac » (686), si divorano metaforicamente in mancanza di cibo reale³⁷. Prima di addivenire alla conciliazione che prelude alla strana amicizia con Lantier, Coupeau « parlait de lui manger les tripes » e Gervaise li crede, alla lettera, « toujours sur le point de s'avaler le nez, tant ils se rapprochaient, la figure dans la figure » (591)³⁸. L'oralità connessa all'odio (e alla rivalità « amorosa » per il possesso della femmina) si manifesta anche per designare l'impeto vorace del desiderio sessuale: « Brusquement, dans le grand jour, il la prit entre ses bras, la serra à l'écraser, lui posa un baiser furieux sur le cou, comme s'il avait voulu lui manger la peau » (617)³⁹.

Non del tutto innocente, infine, in un universo come quello zoliano dominato dalla funzione orale, può apparire l'uso linguistico che ne mette in primo piano l'azione corrosiva, disgregante, la distruttività: « un pantalon mangé par la boue » (375), « mangées d'une lèpre jaune » (414), « des chaussettes mangées et pourries de sueur » (506), « le paillason était mangé par ses savates » (786).

* * *

³⁷ Lo sfruttamento padronale assume, in bocca a Lantier, la medesima connotazione: i padroni sono « des mangeurs de monde » (620). Non solo la fame, ma anche questioni di condimento o di cottura — « une soupe mal salée ou pas assez cuite » (714) — generano comportamenti violenti nell'ambito della famiglia.

³⁸ Riattivando la figura presente nella locuzione *se manger le nez* (450).

³⁹ Ricordiamo ancora la replica del père Bazouge al terrore di Gervaise: « — Eh bien, quoi! bégaya-t-il, on ne mange personne dans notre partie... » (462); e la replica di Bec-Salé alla sfida di Goujet: « T'as beau être gros, j'en ai mangé d'autres! » (531).

Or-Ordure

Le rayon électrique tombait sur une splendeur flambante, dans laquelle les spectateurs ne virent d'abord qu'un brasier, où des lingots d'or et des pierres précieuses semblaient se fondre. Une nouvelle grotte se creusait; mais celle-là n'était pas le frais réduit de Vénus, baigné par le flot mourant sur un sable fin semé de perles; elle devait se trouver au centre de la terre, dans une couche ardente et profonde, fissure de l'enfer antique, crevasse d'une mine de métaux en fusion habitée par Plutus. La soie imitant le roc montrait de larges filons métalliques, des coulées qui étaient comme les veines du vieux monde, charriant les richesses incalculables et la vie éternelle du sol.

A terre, par un anachronisme hardi de M. Hupel de la Noue, il y avait un écroulement de pièces de vingt francs; des louis étalés, des louis entassés, un pullulement de louis qui montaient. (*La Curée*, I, 548)

La casa dei Lorilleux, che detengono oro all'interno del loro stesso cognome e abitano in rue de la Goutte-d'Or, si configura per Gervaise, il cui sguardo è predisposto dal climax anaforico di Coupeau — « — Je crois bien! il y en a sur les murs, il y en a par terre, il y en a partout » (422) —, come centro alchimistico della ricchezza e dello splendore. Alla richiesta di Gervaise — « — Et l'or? » (425) — replica Coupeau, ancora una volta con un climax anaforico: « — L'or? dit-il; tenez, en voilà, en voilà encore, et en voilà à vos pieds! ». L'oro reale sembra ferro: « Gervaise se récriait. Ce n'était pas de l'or, peut-être, ce metal noirâtre, vilain comme du fer! » (426); e Coupeau deve addentarlo per rivelare, al di sotto del suo aspetto di materia arrugginita, la lucentezza aurea. Del resto, la relazione *or-ordure* connota significativamente la sordida avarizia dei Lorilleux: « Deux fois par semaine, on balayait soigneusement l'atelier; on gardait les ordures, on les brûlait, on passait les cendres, dans lesquelles on trouvait par mois jusqu'à vingt-cinq et trente francs d'or » (430).

Mentre l'oro dei Lorilleux nega il proprio splendore e si degrada a metallo vile, il riflesso argentato e aureo dell'acciaio delle incudini — « Et la flamme blanche montait toujours, éclatante, éclairant d'un coup de soleil le sol battu, où l'acier poli de quatre enclumes, enfoncées dans leurs billots, prenait un reflet d'argent pailleté d'or » (528) — costituisce l'immediata premessa del riconoscimento di Goujet-Gueule-d'Or: la barba bionda che ne incornicia il volto — il soprannome iscrive l'oro nel suo stesso corpo! — rappresenta un contrassegno mistico che distingue e isola dagli altri nella sua epifania gloriosa, corollario della diffusa atmosfera luminosa, questo personaggio apollineo, solare. Se l'oro reale sembra ferro, il ferro sembra oro: il risultato dell'opera di Goujet è « un vrai travail de bijouterie » (534).

L'oro metaforico⁴⁰ è materia « pulita », profondamente opposta all'oro *ordure* dei Lorilleux; e non a caso colui che lo detiene è, unitamente alla madre, l'emblema stesso della pulizia⁴¹: « Quand elle pénétra la première fois chez eux, elle resta émerveillée de la propreté du logis. Il n'y avait pas à dire, on pouvait souffler partout, pas un grain de poussière ne s'envolait. Et le carreau luisait, d'une clarté de glace » (473). Perfetta pulizia che connota positivamente la suprema facilità-felicità del lavoro « buono » di Goujet in quanto assenza di sudore⁴², escrezione sintomatica di

⁴⁰ Questa opposizione fra uso economico e valore metaforico dell'oro non può non richiamarci all'identica bipolarità mallarméana. Cfr. Giampiero Posani, *Mallarmé: il tramonto di Dio e il mezzogiorno del Capitale*, Guida, Napoli 1975.

⁴¹ Ritroviamo il rapporto denaro (reale)-pulizia nel paragone *propre comme un sou (neuf)*: « elle était propre comme un sou » (442), « et trouvait le moyen de tenir son chez elle propre comme un sou » (463).

⁴² Presente solo, in un'esatta definizione numerica racchiusa fra la pluralità delle martellate, come emblema aureolare del lavoro santificato: « Vingt fois déjà il avait abattu Fifine, les yeux sur le fer, respirant à chaque coup, ayant seulement à ses tempes deux grosses gouttes de sueur qui coulaient. Il comptait: vingt-et-un, vingt-deux, vingt-trois » (533). Al lavoro « cattivo » dei Lorilleux è annessa invece la negatività dell'escrezione, con una forte accentuazione del fattore antiestetico: « Il faisait terriblement chaud. Des gouttes de sueur perlaient sur la face verdie de Lorilleux; tandis que madame Lorilleux

fatica, secrezione sporca e antiestetica: « L'enclume avait une sonnerie argentine. Lui, sans une goutte de sueur, très à l'aise, tapait d'un air bonhomme, sans paraître faire plus d'effort que les soirs où il découpait des images, chez lui » (529).

L'*ordre* zoliano è una contrazione-sincope dell'*ordure* (entrambi, notiamolo, si sviluppano da *or* e lo contengono): la superiore « honnêteté » dei Goujet è fondata sulla rimozione di un passato sanguinoso, di un evento criminale, il loro denaro affluisce in gran parte nella Cassa di risparmio, simbolo di una tesaurizzazione positiva. Goujet, il gigante-bambino disgustato dalla coprolalia femminile, vive la sua eterna infanzia trasferendo le proprie pulsioni: l'utopia di virilità che lo consacra come personaggio perfetto al desiderio di Gervaise passa attraverso la sua desessualizzazione, nel deferimento di un ruolo fra femminile e infantile (così i fiori, penetrando lo spazio virile della barba aurea⁴³, lo esorcizzano, ed è precisamente svelata dalla sua natura floreale l'intima struttura di sublimazione che maschera l'emergenza fallica del dono (567); e ancora: il gioco floreale mima l'assenza del rapporto sessuale (617). Rifiutando il passato paterno e la sua ereditabilità, Goujet esibisce la propria fissazione edipica all'oggetto materno. Oggetto che prolunga dopo la morte la sua ombra edipica: Goujet recupera l'immagine materna di Gervaise attraverso la sua degradazione, fisica e morale, che gli permette di nutrirla (rovesciamento del rapporto economico infantile!) e la rimette alla sua mercé. In questo modo, il timore di contaminare l'oggetto materno, l'angoscia che le pulsioni incestuose e distruttive si compiano, producono un senso di colpa che si rovescia nella realizzazione aggressiva, nella contemplazione degli effetti devastanti dell'invecchiamento.

se décidait à retirer sa camisole, les bras nus, la chemise plaquant sur les seins tombés » (425). Inoltre, allo spazio ristretto dell'*atelier* dei Lorilleux, sul quale si pone ripetutamente l'accento, si oppone la vastità della fabbrica di Goujet (la stessa opposizione si realizza fra i personaggi).

⁴³ Ed è recidiva, questa violazione: « tandis que la neige effeuillait des pâquerettes dans sa belle barbe jaune » (775).

* * *

Pulito vs sporco

Les dames, quand elles eurent le nez sur la peinture [la *Kermesse* di Rubens], poussèrent de petits cris; puis, elles se détournèrent, très rouges. Les hommes les retinrent, rigolant, cherchant les détails orduriers. — Voyez donc! répétait Boche, ça vaut l'argent. En voilà un qui dégoûte. Et celui-là, il arrose les pissenlits. Et celui-là, oh! celui-là... Ah bien! ils sont propres, ici! (446)

Se l'universo zoliano oscilla fra le due opposte postulazioni della pulizia e della sporcizia⁴⁴, il cibo costituisce per definizione l'oggetto in cui la dialettica pulito vs sporco si attua. Deperibile, il cibo si deteriora, soggiace al fermento distruttivo della putrefazione; e il vizio d'origine dell'oggetto alimentare è rappresentato dal distacco violento con la vitalità della natura e dalla sua inserzione nella macchina metropolitana come merce commestibile: « Alors, les Halles qu'il avait laissées le matin, lui parurent un vaste ossuaire, un lieu de mort où ne traînait que le cadavre des êtres, un charnier de puanteur et de décomposition » (*Le Ventre de Paris*, I, 803).

Il mercato evoca la metafora del cimitero⁴⁵, è un luogo

⁴⁴ Gervaise, *blanchisseuse* nevrotica, è la figura in cui questo conflitto si incarna: attraversata da un'irrefrenabile pulsione di morte, provvisoriamente bloccata nel binomio *propreté-propiété*, la protagonista appare inserita in (e lacerata da) un triangolo edipico cui l'ambigua proiezione ideale del demiurgico Goujet, padre protettivo utopico ed eterno figlio, conferisce struttura quadrangolare. L'opposizione pulizia/sporcizia (fisiche e morali) si situa al centro di una vasta rete di contrasti simbolici: ordine/disordine, lavoro/ *paresse* e parassitismo, risparmio/prodigalità e avarizia, forza (= padre)/debolezza (= figlio), integrità/menomazione (= castrazione),...

⁴⁵ Identica metafora funebre ricorre nell'*Assommoir*: « Encore une négresse qui avait la gueule cassée! Dans un coin de la boutique, le tas des négresses mortes grandissait, un cimetière de bouteilles sur lequel on poussait les ordures de la nappe » (579).

malsano dove si celebra il trionfo dell'*ordure*, dove un'ampia congerie di odori, che spesso appartengono, in quanto esalazioni puzzolenti, alla sfera dello sporco, generano comunque disagio, producono malessere e squilibrio.

L'*ordure* si manifesta, a livello alimentare, con frequenza ossessiva. La descrizione del pranzo di nozze di Gervaise appare dominata da una presenza massiccia di elementi di sporcizia, da un'accumulazione quasi maniacale di particolari sgradevoli alla vista e all'odorato: « Deux garçons servaient, en petites vestes grasseuses, en tabliers d'un blanc douteux. [...] Le reflet des arbres, dans ce coin humide, verdissait la salle enfumée, faisait danser des ombres de feuilles au-dessus de la nappe, mouillée d'une odeur vague de moisi. Il y avait deux glaces, pleines de chiures de mouches, une à chaque bout, qui allongeaient la table à l'infini, couverte de sa vaisselle épaisse, tournant au jaune, où le gras des eaux de l'évier restait en noir dans les égratignures des couteaux. Au fond, chaque fois qu'un garçon remontait de la cuisine, la porte battait, soufflait une odeur forte de graillon. [...] Dans la salle, le reflet verdâtre s'épaississait des buées montant de la table, tachée de vin et de sauce, encombrée de la débâcle du couvert; et, le long du mur, des assiettes sales, des litres vides, posés là par les garçons, semblaient les ordures balayées et culbutées de la nappe » (451-454)⁴⁶.

L'avarizia dei Lorilleux si manifesta particolarmente in campo alimentare⁴⁷, con una chiusura egoistica cui si con-

⁴⁶ I vestiti delle invitate sono vittime di una vera e propria epidemia di macchie: « Les effilés de madame Lerat devaient avoir trempé dans le café. La robe écrue de madame Fauconnier était pleine de sauce. Le châle vert de maman Coupeau, tombé d'une chaise, venait d'être retrouvé dans un coin, roulé et piétiné. Mais c'était surtout madame Lorilleux qui ne décolerait pas. Elle avait une tache dans le dos, on avait beau lui jurer que non, elle la sentait. Et elle finit, en se tordant devant une glace, par l'apercevoir » (460).

⁴⁷ Ricordiamo anche, dei Lorilleux, la tendenza ad economizzare in quanto fornitori alimentari di Coupeau: « Le soir, il mangeait la pot-bouille chez les Lorilleux; c'était une économie pour tous les trois » (413), « C'est une histoire, quand je ne dîne pas chez eux,

trappone l'apertura altruistica di Gervaise: « Est-ce que ces sournois, l'homme et la femme, une jolie paire vraiment, ne s'enfermaient pas quand ils mangeaient un bon morceau, comme s'ils l'avaient volé? Oui, ils bouchaient la fenêtre avec une couverture pour cacher la lumière et faire croire qu'ils dormaient. Naturellement, ça empêchait les gens de monter; et ils bâfraient seuls, ils se dépêchaient de s'empiffrer, sans lâcher un mot tout haut. Même, le lendemain, ils se gardaient de jeter leurs os sur les ordures, parce qu'on aurait su alors ce qu'ils avaient mangé; madame Lorilleux allait, au bout de la rue, les lancer dans une bouche d'égout; un matin, Gervaise l'avait surprise vidant là son panier plein d'écaillés d'huîtres » (563). Il rimpinzarsi solitario e silenzioso dei Lorilleux si prolunga nell'occultamento dei rifiuti che lo segnalerebbero, nella loro sottrazione alla testimonianza della spazzatura.

Il pranzo della festa di Gervaise inizia in un'atmosfera di ordine, di pulizia, di compostezza: « Jamais ils [i Lorilleux] n'avaleraient la table avec ses quatorze couverts, son linge blanc, ses morceaux de pain coupés à l'avance. On se serait cru dans un restaurant des boulevards » (569), « Les rideaux pendus devant les vitres laissaient tomber une grande lumière blanche, égale, sans une ombre, dans laquelle baignait la table, avec ses couverts encore symétriques, ses pots de fleurs habillés de hautes collerettes de papier; et cette clarté pâle, ce lent crépuscule donnait à la société un air distingué. Virginie trouva le mot: elle regarda la pièce, close et tendue de mousseline, et déclara que c'était gentil » (573). In un secondo tempo, l'atmosfera si deteriora⁴⁸: « La

d'autant plus qu'aujourd'hui ma sœur a acheté du veau » (416), « Au fond, ils sont très vexés, parce que, si je me marie, je ne mangerai plus chez eux, et ce sera une économie de moins » (421), « Sa sœur avait peut-être cru qu'il ne se marierait jamais, pour lui économiser quatre sous sur son pot-au-feu? » (431).

⁴⁸ Emblema dell'eccesso sessuale, Clémence incarna le radici escrementizie dell'orgia alimentare, situandola fra il flusso evacuativo — « elle s'était creusée, en prenant le matin un bouillon pointu, comme les Anglais » (566-567) — e quello del vomito: « elle avait fini par montrer tout ce qu'elle possédait, et s'était trouvée prise de mal

nuit, lentement, était tombée; un jour sale, d'un gris de cendre, s'épaississait derrière les rideaux. Quand Augustine posa deux lampes allumées, une à chaque bout de la table, la débandade du couvert apparut sous la vive clarté, les assiettes et les fourchettes grasses, la nappe tachée de vin, couverte de miettes. On étouffait dans l'odeur forte qui montait » (575)⁴⁹.

* * *

Rumori. Odori

C'était un bruit formidable de marmites et de hachoirs, des odeurs de cuisine qui montaient dans la maison entière. (*Le Ventre de Paris*, I, 683)

La visita di Gervaise ai Lorilleux è accompagnata « musicalmente » dall'universale cacofonia della rigovernatura: « On entendait, du rez-de-chaussée au sixième, des bruits de vaisselle, des poêlons qu'on barbotait, des casseroles qu'on grattait avec des cuillers pour les récurer » (422). E la scala B aggredisce con « une violente odeur de cuisine »⁵⁰, nell'approccio olfattivo emerge « l'âcreté de l'oignon cuit »⁵¹.

Il discorso alimentare appare dotato di una spiccata dimensione sonora, i rumori sottolineano l'effervescenza dei

au cœur, au point d'abîmer entièrement un des rideaux de mousseline » (595).

⁴⁹ Cfr. « tandis que le charcutier remettait en ordre les assiettes débandées de son comptoir » (409). Assistendo allo spettacolo gratificante della *dégringolade* di Gervaise, i Lorilleux la quantificano, p.e., tramite « le nombre d'assiettes sales laissées en plan » (701).

⁵⁰ Poco odorifero sarà invece « le coin des pouilleux »: « Les portes avaient beau s'ouvrir, elles ne lâchaient guère souvent des odeurs de cuisine. Le long du corridor, il y avait un silence de crevaillon, et les murs sonnaient creux, comme des ventres vides » (686): la fame si estende alla casa e coinvolge anche l'aria.

⁵¹ Cfr. « Et Florent remercia le commissaire, avec la peur de rentrer dans cette cuisine chaude, pleine de l'odeur forte de l'oignon cuit » (*Le Ventre de Paris*, I, 889).

corpi e la dinamica degli oggetti. Il comportamento a tavola⁵² degli appartenenti alle classi subalterne esibisce un'euforia amplificata dalla coralità. Dal momento di mettersi a tavola, nel pranzo nuziale di Gervaise — « Alors la noce, très égayée, s'attabla avec un grand bruit de chaises » (451)⁵³ —, al culmine fragoroso dell'assemblea orgiastica che celebra la festa di Gervaise — « La clameur de cette rigolade énorme couvrait le roulement des dernières voitures » (594) —, esplosioni di sonorità punteggiano il racconto conviviale. Commensali e camerieri sono accomunati, omologati da una volgarità il cui sintomo privilegiato è l'attitudine al rumore⁵⁴: « Et le potage au vermicelle, presque froid, fut mangé très vite, avec des sifflements de lèvres dans les cuillers » (451)⁵⁵, « Les garçons débarrassaient la

⁵² O in circostanze analoghe: « Quelques coups de battoir partaient encore, espacés, au milieu des rires adoucis, des conversations qui s'empâtaient dans un bruit glouton de mâchoires; tandis que la machine à vapeur, allant son train, sans repos ni trêve, semblait hausser la voix, vibrante, ronflante, emplissant l'immense salle » (390-391).

⁵³ Cfr. « Toute la société, avec un fracas de chaises remuées, se mit debout » (580).

⁵⁴ Allo stesso registro popolaresco appartiene la *blague* di Coupeau giocata sulla tradizionale illazione circa l'ascendenza felina del coniglio in tavola: « Il y eut un silence. Un garçon venait de poser sur la table une gibelotte de lapin, dans un vaste plat, creux comme un saladier. Coupeau, très blagueur, en lança une bonne. — Dites donc, garçon, c'est du lapin de gouttière, ça... Il miaule encore. En effet, un léger miaulement, parfaitement imité, semblait sortir du plat. C'était Coupeau, qui faisait ça avec la gorge, sans remuer les lèvres; un talent de société d'un succès certain, si bien qu'il ne mangeait jamais dehors sans commander une gibelotte. Ensuite, il ronronna. Les dames se tamponnaient la figure avec leurs serviettes, parce qu'elles riaient trop » (453).

⁵⁵ Cfr. « Elle tourna le fond de son café dans le verre, pour avoir tout le sucre, puis elle but trois gouttes, avec un petit sifflement des lèvres » (548), « Lantier, égayé, suçait rapidement son sucre d'orge, avec un sifflement des lèvres » (733). Di diversa natura, altrimenti sconveniente è il rumore emesso da Clémence: « Cependant, Clémence achevait son croupion, le suçait avec un gloussement des lèvres, en se tordant de rire sur sa chaise, à cause de Boche qui lui disait tout bas des indécentes » (579). Ricordiamo che il « gloussement de poule » è caratteristico di Augustine (547).

table avec un grand bruit de vaisselle » (456). « Entre les bouchées on entendait les culs des verres retomber sur la table » (574): l'analisi analogica delle stoviglie⁵⁶ si coniuga con una metamorfosi che investe i volti dei invitati: « La bouche ouverte, le menton barbouillé de graisse, ils avaient des faces pareilles à des derrières, et si rouges, qu'on aurait dit des derrières de gens riches, crevant de prospérité » (579)⁵⁷.

Un modesto supplemento sonoro, profondamente disforico, sigilla il capitolo della festa di Gervaise⁵⁸, facendo emergere un motivo funebre: « Et, toute la nuit, dans le sommeil écrasé des Coupeau, cuvant la fête, le chat d'une voisine qui avait profité d'une fenêtre ouverte, croqua les os de l'oie, acheva d'enterrer la bête, avec le petit bruit de ses dents fines » (595). Poco prima, risuonava il « trou la la, trou la la », « entêté et lugubre », del père Bru, questo *refrain* ossessivamente ripetuto, strappato all'amnesia di un testo inizialmente gioioso in quanto ascrivibile ad un'età

⁵⁶ Alla quale viene contrapposta la perfetta pulizia dei Goujet: « Ces serviettes-là appartenaient aux Goujet; ça sautait aux yeux, elles n'avaient pas servi à essuyer le cul des poêlons » (507). La stessa immagine ricorre a connotare il cielo invernale in un contesto dominato dal freddo e dalla fame: « un ciel barbouillé comme le cul d'une poêle, crevant d'une neige qui s'entêtait à ne pas tomber. Quand on a l'hiver et la faim dans les tripes, on peut serrer sa ceinture, ça ne vous nourrit guère » (749). Notiamo in Zola la significativa ricorrenza di questa analisi analogica; p.e.: « le cul d'un verre cassé » (426), « le cul des voitures » (*Le Ventre de Paris*, I, 603), « les culs des charrettes ouverts » (*ibid.*, 632), « dans lesquels trois marmites trapues enfonçaient leurs culs noirs de la suie du charbon de terre » (*ibid.*, 682),...

⁵⁷ Ritroviamo l'identica metamorfosi a proposito di Boche: « Il riait comme un cul, le trou de la bouche arrondi, et les joues tellement bouffies qu'elles lui cachaient le nez; un vrai cul, enfin! » (754). E, al polo opposto della scala sociale: « laide comme un derrière de pauvre homme » (502). La fecalizzazione che investe l'universo alimentare zoliano ci dice che dalla bocca al buco del culo, fra gli opposti orifici, il passo è breve.

⁵⁸ È in questa occasione che il tanto paventato ritorno di Lantier si compie, cattivo auspicio sanzionato dal sacrificio che Gervaise fa dell'anello matrimoniale per impegnarlo (563).

infantile felice, che emblematicamente contiene la parola-chiave figura dei destini del père Bru e di Gervaise.

All'interno del vastissimo territorio occupato nell'opera zoliana dagli odori, uno spazio e un ruolo privilegiati sono detenuti dagli odori alimentari (si pensi, in particolare, a *Le Ventre de Paris* e all'ipersensibilità di Florent)⁵⁹. E accanto agli odori sgradevoli, secondo una gradazione che tende immediatamente al nauseabondo e al pestilenziale, in un universo olfattivo dominato da un'ampia congerie di

⁵⁹ Forte qualifica con frequenza l'odeur alimentare in Zola; p.e.: « tandis que Pauline, la petite des Boche, une enfant rousse de quatre ans, assise par terre, regardait sagement cuire un morceau de veau, baignée et ravie dans l'odeur forte de cuisine montant du poêlon » (494), « On étouffait dans l'odeur forte qui montait » (575), « Et elle s'en alla, parce que l'odeur forte de la soupe aux choux et la bonne chaleur de l'atelier la rendaient trop malade » (756). Cfr. Alain Corbin, *Storia sociale degli odori*. XVIII e XIX secolo, Mondadori, Milano 1983, pp. 295-296: « Paradossalmente, Zola aveva un odorato poco sensibile; sottoposto all'olfattometro di Jacques Passy, le sue prestazioni si riveleranno assai carenti. Pur ignorandolo, Léopold Bernard considerava già l'insistenza olfattiva del romanzo zoliano come un mero procedimento di scrittura naturalistica. L'approfondita analisi del ciclo dei *Rougon-Macquart* porta Alain Denizet a costatazioni più precise. Zola si fa interprete, in epoca assai tarda, delle ossessioni olfattive della medicina prepasteuriana: la sua descrizione dell'odore dei luoghi pubblici e privati, della dimora del povero come di quella del ricco, riflette le ossessioni del discorso igienista quale era sviluppato verso il 1835, all'indomani della grande epidemia di colera. [...] A Baudelaire non era stata perdonata la trasposizione nella cornice domestica dell'atmosfera permissiva e greve dei bordelli; a Zola non verrà perdonato il ruolo drammatico da lui attribuito agli odori: mettendo sullo stesso piano i sensi intellettuali ed estetici, la vista e l'udito, e quelli della vita vegetativa e animale, l'olfatto e il tatto, probabilmente il romanziere lanciava la sua sfida più scandalosa ». Corbin fa riferimento all'opera del dottor Edouard Toulouse, *Enquête médico-psychologique sur les rapports de la supériorité intellectuelle avec la névropathie*. Emile Zola, 1896; ma, nella sua analisi della stessa monografia, il dottor Adolfo Fernandez-Zoïla enuncia una valutazione lusinghiera della sensibilità olfattiva di Zola: « Par contre il fut brillant dans les discriminations olfactives (« le nez de Zola est célèbre ») et dans tout ce qui touche la vision verbale et le choix des mots » (*Les névropathies de Zola*, « Les Cahiers Naturalistes », n. 57, 1983, pp. 33-49, p. 38).

odori forti e penetranti, le emanazioni gradevoli, i flussi balsamici, gli aromi, appaiono nettamente minoritari, l'opposizione pulito vs sporco, qui incarnata negli odori buoni e cattivi, registra ancora una volta il prevalere del negativo. Registriamo un significativo trionfo dell'odore buono in occasione della festa di Gervaise: « Ça sentait si bon la cuisine, dans la maison, que les voisines descendirent les unes après les autres, entrèrent sous des prétextes, uniquement pour savoir ce qui cuisait; et elle se plantaient là, en attendant que la blanchisseuse fût forcée de lever les couvercles » (561); e ancora: « Un parfum doux de fleurs se mêlait à l'odeur de la cuisine » (566).

Anche il cibo rumoreggia, secondo diverse tonalità: « Et, pendant que, toutes quatre, elles s'enfonçaient dans ce drame, les sauces, sur les fourneaux garnis de cendre, mijotaient doucement; la blanquette et l'épinée, quand maman Coupeau les découvrait, avaient un petit bruit, un frémissement discret; le pot-au-feu gardait son ronflement de chantre endormi le ventre au soleil » (562)⁶⁰. I rumori si intrecciano alle voci umane: « Les dames finirent par faire les jeunes filles; elles jouaient à se pousser, elles couraient d'une pièce à l'autre, ébranlant le plancher, remuant et développant les odeurs de cuisine avec leurs jupons, dans un vacarme assourdissant, où les rires se mêlaient au bruit du couperet de maman Coupeau, hachant du lard » (567); o possono anche soverchiarle: « Les bruits de friture des poêlons couvraient les voix » (566), « Il avait baissé la voix, et les lardons qui sifflaient joyeusement dans la marmite la couvraient de leur bruit de friture bouillante » (*Le Ventre de Paris*, I, 687-688).

« Les larges cuivres de la cheminée luisaient, les volailles fumaient, la graisse chantait dans la lèchefrite, les broches finissaient pour causer entre elles, par adresser des mots aimables à Quenu, qui, une longue cuiller à la main,

⁶⁰ Cfr. « la grosse marmite soufflait des jets de vapeur comme une chaudière, les flancs secoués par des glouglous graves et profonds » (561).

arroisait dévotement les ventres dorés des oies rondes et des grandes dindes » (*Le Ventre de Paris*, I, 643): una conversazione collettiva si stabilisce che coinvolge gli spiedi, Quenu e le *volailles*: « Alors, l'enfant, debout, suivant des yeux l'opération, battait des mains, parlait aux volailles, leur disait qu'elles étaient bien bonnes, qu'on les mangerait, que les chats n'auraient que les os ».

A designare le « voci » delle cipolle soccorre un esempio tratto dal mondo animale: « Il venait de couper dans la marmite des rondelles d'oignons qui prenaient, sur le feu, des petites voix claires et aiguës de cigales pâmées de chaleur. Ça sentait très bon. La marmite, lorsque Quenu y plongeait sa grande cuiller de bois, chantait plus fort, emplissant la cuisine de l'odeur pénétrante de l'oignon cuit » (*Le Ventre de Paris*, I, 686). E il verbo *chanter* — che abbiamo già trovato attribuito alla *graisse* — ricorre, sempre a proposito della cipolla, isolandone l'armonia dallo spaventoso frastuono circostante: « Un bruit terrible de hachoirs et de marmites venait de la cuisine. [...] L'oignon chantait sur le feu » (*Le Ventre de Paris*, I, 889).

* * *

Tous les trois se livraient à leur petite cuisine, [...]. (611)

L'universo alimentare è fecondo nella fornitura di immagini comparative.

L'avidità clericale con cui Coupeau deve mercanteggiare per la messa del suo matrimonio con Gervaise evoca, in un contesto fortemente connotato in senso alimentare, nella mercificazione della funzione religiosa, il paragone pretefruttivendola: « Certes, il n'aimait pas les corbeaux, ça lui crevait le cœur de porter ses six francs à ces golfâtres-là, qui n'en avaient pas besoin pour se tenir le gosier frais. Mais un mariage sans messe, on avait beau dire, ce n'était pas un mariage. Il alla lui-même à l'église marchander; et, pendant une heure, il s'attrapa avec un vieux petit prêtre, en soutane sale, voleur comme une fruitière. Il avait envie

de lui ficher des calottes. Puis, par blague, il lui demanda s'il ne trouverait pas, dans sa boutique, une messe d'occasion, point trop détériorée, et dont un couple bon enfant ferait encore son beurre⁶¹. [...] Un prêtre vint à grandes enjambées, l'air maussade, la face pâle de faim, précédé par un clerc en surplus sale qui trottinait. Il dépêcha sa messe, mangeant les phrases latines » (433-436).

L'atteggiamento di Gervaise nel rimproverare Coupeau ubriaco che si ostina a infastidire Clémence richiama la disapprovazione nei confronti di un'infrazione alimentare infantile: « — Décidément, Coupeau, tu n'es pas raisonnable, dit-elle d'un air d'ennui, comme si elle avait grondé un enfant s'entêtant à manger des confitures sans pain. Tu vas venir te coucher » (513).

Analogamente, un'espressione di Nana, che in occasione della morte di maman Coupeau⁶² cumula nella sua morbosità infantile una malsana curiosità nei confronti dell'evento

⁶¹ Zola utilizza spesso espressioni con l'ingrediente *beurre*: « sur ses paquets gros comme deux sous de beurre » (645), « grosse comme deux sous de beurre » (685), « Il écrémait les Coupeau, quoi! Il ne se gênait plus pour battre son beurre en public » (647), « elle avait des mains de beurre » (681), « Tu sais, comme on dit, il n'y a pas si vieille marmite qui ne trouve son couvercle... Dame! si ça devait mettre du beurre dans les épinards! » (748) (notiamo l'espressiva concentrazione culinaria!), « Et, si ton monsieur est bien nippé, demande-lui un vieux paletot, j'en ferai mon beurre » (764).

⁶² La sbrigatività con cui i *croque-morts* sistemano nella bara il cadavere di maman Coupeau evoca un'immagine alimentare: « On ne retourne pas plus vite une crêpe » (666). Come si era appena verificato a proposito delle operazioni funebri preliminari: « Le plus petit, un jeune qui louchait, avait vidé le son dans le cercueil, et l'étafait en le pétrissant, comme s'il voulait faire du pain » (*ibid.*). La *crêpe*, sopra connessa all'idea di velocità propria ad una fase particolare della preparazione, ricorre altrove, riferita all'arrossamento, nella genericità dell'atto culinario: « Mesdames Cudorge, [...], traversèrent la chaussée l'une derrière l'autre, les yeux en coulisse, rouges comme si elles avaient fait des crêpes » (581). Per quanto concerne il cibo basilico, osserviamo due clienti dell'Assommoir « en train de s'embrasser comme du pain, tant ils étaient gris » (707), e ascoltiamo Gervaise, di fronte all'atteggiamento compiacente del marito, domandargli « s'il voulait déjà manger de ce pain-là » (638).

funebre e il senso del proibito che avvolge la sfera sessuale⁶³ (dopo essere penetrata con lo sguardo nei segreti della camera adulterina, la circostanza consente a Nana di occuparne il letto), ricorda quella assunta nella ricorrenza festiva del ricevimento di un dono alimentare: « Nana leva sur sa mère et sur Lantier ses grands yeux clairs, en prenant son air bête, son air du jour de l'an, quand on lui donnait des pastilles de chocolat » (654).

* * *

Il fallait une rigolade à mort, quelque chose de pas ordinaire et de réussi. (558)

In Zola, la funzione alimentare è mitica⁶⁴ perché ci troviamo di fronte, non alla semplice fame « fisiologica » delle classi subalterne quale potrebbe essere evocata e descritta nei suoi vari aspetti in testi « realisticamente » impegnati

⁶³ Ricordiamo l'atteggiamento (*peur* frammista a *envie*) di Gervaise nei confronti di Bazouge: « Bazouge lui faisait l'effet que les beaux hommes font aux femmes honnêtes: elles voudraient les tâter, mais elles n'osent pas; la bonne éducation les retient. [...], et prenait l'air allumé et craintif d'une épouse qui rêve de donner des coups de canif dans le contrat » (687).

⁶⁴ A proposito di Maupassant, ho rilevato come « un inconsueto *fait-divers* estratto dall'infinito repertorio di casi generati dal bisogno e dalla fame delle classi subalterne si metamorfosa in mito personale » (G. Posani, *Dall'avventura di viaggio al mito sessuale. Analisi strutturale di una novella di Maupassant, « Nuovi argomenti »*, n.s., n. 28, luglio-agosto 1972, pp. 91-101, p. 101).

⁶⁵ All'altro polo si situa l'appetito *jouisseur* delle classi dominanti (la cui inclinazione alla gozzoviglia rimanda ad una più ampia voracità, a fami e seti di altra natura). Il ritratto reazionario del tipico operaio parigino eseguito da Francisque Sarcey (*A Wolff et à Richard, « Le Gaulois »*, 8 febbraio 1870) e utilizzato da Zola, mette l'accento sull'immediata conversione del denaro nel « festoyer ». L'intera società del Secondo Impero appare accomunata, a diversi livelli, in un'unica baldoria. La spiegazione-giustificazione che si affaccia dell'imprevidenza operaia attribuisce ai mariti « rigoleurs » il senso della precarietà nel possesso del denaro che spinge le mogli al dispendio alimentare, ai costosi « bons morceaux ».

nella ricostruzione dei fenomeni sociali. La fame pura e semplice, la fame-bisogno, si converte in ritmi iperbolici di desiderio⁶⁶. Il Ventre, « qui réunit, en un véritable nœud gordien de signification, les valeurs de la nourriture, de la fécondité, du sommeil digestif ou prénatal et de l'excrément, dont la présence suffit à jeter une malédiction sur tout cet ensemble »⁶⁷, genera un tale *foisonnement* di immagini, una tale dovizia di scrittura da ridimensionare drasticamente i dati sociologici, i condizionamenti ideologici, i (pre)giudizi morali(stici)⁶⁸.

La cucina zoliana, metafora e metonimia⁶⁹ di un universo « bucato », macchina fantasmatica dominata dalla vertigine pulsionale di un'onnipresente e onnipotente cavità primitiva, che formula i processi desideranti come fame insaziabile e sete inestinguibile ancorando lo scorrimento dei flussi energetici alle trasformazioni digestive e alla scarica finale dell'evacuazione, diventa ulteriormente figura di un ciclo narrativo organico, di un dispositivo testuale fecondo,

⁶⁶ E l'appetito in senso alimentare può essere evocato come termine di paragone per altri appetiti: « elle avait des envies qui la tortillaient à l'estomac, ainsi que des fringales, [...], elle sentait monter du pavé de Paris une chaleur le long de ses cuisses, un appétit féroce de mordre aux jouissances » (726).

⁶⁷ J. Borie, *op. cit.*, p. 28.

⁶⁸ Resta, in ogni caso, indiscutibile il valore documentario dei *Rougon-Macquart*: « A travers l'œuvre de Zola, singulièrement à travers la série des Rougon-Macquart, il est possible de se faire une image des Français à table dans la seconde partie du XIX^e siècle. Nul ne saurait contester, en effet, la minutie qu'il mettait à s'entourer d'une documentation solide, à s'informer des détails, à demander à ses amis (et aux autres) des notes abondantes et précises » (Courtine, *Zola à table*, Laffont, Paris 1978, p. 31).

⁶⁹ Per questa funzione, cfr. Paul Alexis, *Emile Zola, notes d'un ami*, Charpentier, Paris 1882, p. 127: « *Pot-Bouille*, c'est-à-dire le pot-au-feu bourgeois, le train-train du foyer, la cuisine de tous les jours, cuisine terriblement louche et menteuse sous son apparente bonhomie. Aux bourgeois qui disent: nous sommes l'honneur, la morale, la famille, il voulait répondre: ce n'est pas vrai, vous êtes le mensonge de tout cela, votre pot-bouille est la marmite où mijotent toutes les pourritures de la famille et tous les relâchements de la morale ».

di una scrittura proliferante al lavoro per occultare « scientificamente » l'abissale beanza della Morte.

Al punto di confluenza dell'alimentare, del sessuale e dell'economico, l'ossessione escrementizia, che di quel vuoto costituisce la cifra, appare inestricabilmente connessa all'assoluto di una faglia (« manger la vie »!) ⁷⁰: restano gli splendidi *déchets* di uno stile aureo in grado di provare, nel giudizio olfattivo del lettore, la falsità dell'accusa-citazione di Fourcauld (« Il pue ferme ») ⁷¹. Del resto, Barthes docet, « écrite, la merde ne sent pas » ⁷²; e, in ogni caso, una certa complicità con l'autore nell'addebito mossogli da Brunetière (« se comptaire dans l'ordure »), in quel nucleo di verità estraibile dal contesto moralistico che esso contiene, rappresenta la chiave appropriata di una lettura dell'opera zoliana consapevole del rischio additato da Barthes (« Lisez lentement, lisez tout, d'un roman de Zola, le livre vous tombera des mains ») ⁷³ e proiettata verso il reperimento dei suoi « lieux brûlants » ⁷⁴.

Giampiero Posani

⁷⁰ Cit. in Armand Lanoux, *Préface* all'edizione della « Bibliothèque de la Pléiade », I, p. IX.

⁷¹ Cit. nell'edizione della « Bibliothèque de la Pléiade », II, p. 1558.

⁷² Sade, *Fourier, Loyola*, Éditions du Seuil, Paris 1971, p. 140.

⁷³ *Le plaisir du texte*, Éditions du Seuil, Paris 1973, p. 23.

⁷⁴ *Ibid.*, p. 21.

GLI STUDI STORICI DI G. MURNU SUI ROMENI BALCANICI

Affermatosi mediante pertinenti ricerche come uno tra i più competenti bizantinologi romeni della nuova generazione, N.-Ș. Tanașoca¹ ha riproposto recentemente nel volume di cui ci occupiamo² alcuni studi pubblicati da G. Murnu tra il 1905 e il 1939 ed attinenti ai cosiddetti « Romeni balcanici ». A questi studi è stata aggiunta una breve sintesi inedita, di poche pagine, trovata dal Tanașoca fra i manoscritti dello stesso Murnu ed intitolata *Rolul istoric al Românilor de peste Dunăre* 'Il ruolo storico dei Romeni situati al di là del Danubio'.

I Romeni situati al di là del Danubio, spesso denominati nelle ricerche *Romeni* (o *Valacchi*) *balcanici*, rappresentano la popolazione collocata geograficamente a sud del grande fiume in un territorio relativamente ampio, oggi compreso in quattro paesi distinti: Grecia, Albania, Iugoslavia e Bulgaria. Ai nostri giorni quasi tutti gli studiosi sono concordi nell'affermare che la lingua e il popolo romeno si siano formati sia a sud che a nord del Danubio e nel rilevare la notevole unità della lingua romena e dei suoi dialetti. Vengono considerati dialetti del romeno il *dacoromeno*, parlato nell'odierna Romania ed in alcuni territori oltre i suoi confini tra i quali il più importante rimane la Bessarabia, l'*aromeno*, il *meglenoromeno* e l'*istroromeno*, questi ultimi tre parlati a sud del Danubio. Dato che per la storia del popolo romeno e della sua lingua risulta indispensabile conoscere la storia e l'evoluzione degli idiomi dei Romeni situati e a nord e a sud del Danubio, le ricerche sui Valacchi balcanici ri-

¹ Tra i suoi lavori vanno ricordati: l'edizione di *Fontes Historiae Daco-Romanae, III, Scriptores byzantini, saec. XI-XIV* (in collaborazione con Al. Elian), București 1975; lo studio introduttivo alla raccolta di V. Papacostea, *Civilizație românească și civilizație balcanică. Studii istorice* (a cura di C. Papacostea - Danielopolu), București 1983, pp. 5-36; l'articolo *Din nou despre geneza și caracterul statului Asăneștilor*, in « Revista de istorie », 34, 7 (1981), pp. 1297-1312, ecc.

² George Murnu, *Studii istorice privitoare la trecutul românilor de peste Dunăre*. Ediție îngrijită și studiu introductiv de Nicolae - Șerban Tanașoca, Editura Academiei R.S.R., București 1984, pp. 203.

vestono una particolare importanza. Tra i più competenti studiosi in questo settore è indubbiamente George Murnu (1868-1957), storico, filologo, archeologo, storico dell'arte, poeta ed impareggiabile traduttore delle epopee omeriche in romeno³. Alla perfetta conoscenza delle lingue classiche, greco e latino, e del greco moderno, nonché delle principali lingue europee, Murnu aggiungeva un'altrettanto perfetta conoscenza delle realtà balcaniche e del dialetto aromeno e in più una rigorosa formazione filologica, storica ed archeologica acquisita dopo proficui studi a Budapest, Bucarest e Monaco di Baviera.

Il volume comprende i seguenti dieci contributi: *Prima apariție a românilor în istorie* 'La prima apparizione dei Romeni nella storia' (pp. 67-77); *Kekaumenos și românii în veacul al XI* 'Kekaumenos e i Romeni nell'XI secolo' (pp. 78-129); *Românii din Pind între anii 1204-1259* 'I Romeni del Pindo tra gli anni 1204-1259' (pp. 130-147); *Românii medievali în Epir (un document nou)* 'I Romeni medievali in Epiro (un documento nuovo)' (pp. 148-151); *Originea Comnenilor* 'L'origine dei Comneni' (pp. 152-156); *Românii din Bulgaria medievală* 'I Romeni della Bulgaria medievale' (pp. 157-172); *Românii și grecii* 'I Romeni e i Greci' (pp. 173-177); *România și Elada* 'La Romania e l'Ellade' (pp. 178-186); *Românii din Peninsula Balcanică* 'I Romeni della penisola balcanica' (pp. 187-198); *Rolul istoric al românilor de peste Dunăre* 'Il ruolo storico dei Romeni situati al di là del Danubio' (pp. 199-203). I contributi citati vengono preceduti da un esteso ed ottimo saggio introduttivo, *George Murnu - istoric al românilor de peste Dunăre* 'George Murnu - storico dei Romeni situati al di là del Danubio' (pp. 7-64), e da una *Notă asupra ediției* 'Nota sull'edizione' (p. 65), entrambi firmati da Nicolae-Șerban Tanașoca.

Quantunque siano stati stampati precedentemente, alcuni proprio nella prestigiosa rivista «Convorbiri literare» o in «Academia Română, Memoriile secțiunii literare», la presente ristampa degli studi di Murnu è un doveroso atto di cultura per molteplici motivi: a. dalla pubblicazione dei primi tre, fra il 1905 e il 1907, sono passati circa 80 anni; b. alcuni di essi sono apparsi in riviste non facilmente reperibili come, per esempio «Revista aromânească»; c. in volume erano stati riuniti solo i primi tre e il nono studio⁴,

³ Sulla vita e l'attività di G. Murnu cfr. Iulia ed Ecaterina Murnu, *George Murnu poetul homerid*, București 1979.

⁴ Si tratta di G. Murnu, *Istoria Românilor din Pind. Vlahia Mare (980-1259)*. *Studiu istoric după izvoare bizantine*, București 1913.

perciò la raccolta attuale, già progettata dallo stesso Murnu prima della sua morte e portata a termine egregiamente grazie all'interesse e alla competenza del Tanașoca, si rende particolarmente utile perché permette di raggruppare diversi frammenti di una possibile (ma purtroppo incompleta) storia dei Romeni balcanici; d. per pertinenza, informazione, metodo, capacità di sintesi, oggettività ed originalità i contributi di Murnu sono superiori alla maggior parte delle ricerche sull'argomento dello stesso periodo e successivo. In assenza di una storia completa, moderna ed aggiornata dei Romeni balcanici (e in primo luogo degli Aromeni) il volume edito dal Tanașoca risulta fino ad oggi fondamentale per alcuni secoli di tale storia: infatti le correzioni apportate da decine di anni di indagini sullo stesso argomento sono minime, una prova in più dell'eccezionale tenuta scientifica dei lavori di Murnu. Proprio per dimostrare la verità di quest'ultima asserzione presentiamo di seguito sommariamente gli studi di Murnu, servendoci dei riassunti e degli ottimi commenti compresi nell'introduzione del Tanașoca ed inserendo alcune considerazioni sugli aggiornamenti e sulle rilevanti osservazioni dello stesso curatore dell'edizione.

Nel primo studio G. Murnu tenta di dimostrare con vari argomenti il carattere poco sicuro della notizia trasmessa dal cronista bizantino Kekaumenos secondo la quale Davide, fratello dello zar bulgaro Samuele, era stato ucciso nel 976 sulla strada tra Castoria e Prespa da alcuni Valacchi viaggianti (nomadi) (gr. βλάχοι ὄδιται). Murnu considera invece come prima attestazione dei Romeni nella storia un documento del 980 col quale l'imperatore Basilio II concedeva al tessaliota Niculița «la sovranità sui Valacchi dell'Ellade». Il Tanașoca ci informa che gli argomenti di Murnu non sono stati suffragati dalle ulteriori ricerche, però precisa che tra le due notizie, quella del 976 rimane tuttavia meno sicura e non presenta il carattere di certezza e di chiarezza tipiche del documento del 980 (p. 35).

Nel più esteso contributo sui Romeni balcanici Murnu si sofferma sulle notizie che li riguardano nell'opera del generale bizantino Kekaumenos il quale, come osserva il Tanașoca, ci offre varie ed importanti informazioni sul modo di vita, sulle abitudini e le occupazioni dei Romeni della Tessaglia e in particolare sulla rivolta scoppiata nel 1066 a Larissa contro gli eccessi del fisco bizantino. In questa rivolta i Romeni ebbero un ruolo preminente, il che attirò su di essi l'odio e la indignazione di Kekaumenos. Murnu dimostra inoltre, sulla base delle informazioni riportate, che i Romeni balcanici erano, nell'XI secolo, non solo pastori transumanti, ma pure agricoltori, mercanti ed artigiani. Quali

abitanti delle città, essi occupavano un posto di prim'ordine nella vita urbana della provincia bizantina del tempo ed è stata precisamente la vita urbana che ha facilitato la loro graduale assimilazione, in quanto privi di una cultura in lingua propria e di una chiesa indipendente. Rilevando i meriti di Murnu nell'enucleare « un'immagine, confermata dalle successive ricerche, del regime autonomo di organizzazione sociale e politica dei Romeni nell'ambito dell'Impero bizantino » (p. 40), N.-Ş. Tanaşoca osserva che sono due soli i limiti del contributo analizzato: a. l'ipotesi di Murnu secondo la quale lo stratega della provincia (gr. *θέμα*) dell'Ellade coinvolto nella rivolta del 1066, certo Niculiţa, sarebbe stato egli stesso romeno, non risulta sufficientemente avallata dai documenti; b. l'ostilità fra i Greci bizantini e le altre etnie dei Balcani, spiegata da Murnu non solo per motivi politici, ideologici ed economici, ma anche per « profondi istinti razzisti », è dovuta alla visione romantica della storia universale, in voga all'inizio del Novecento, che tentava di interpretare certi fenomeni storici mediante la psicologia etnica. Sul piano metodologico vanno sottolineati « il pregio della prospettiva balcanistica nella quale Murnu studia lo svolgimento della storia dei Romeni della Tessaglia e la validità del modo in cui egli connette la loro storia con quella dei Romeni del nord del Danubio » (p. 42).

Nel terzo studio F. Murnu dimostra innanzitutto come nel XII secolo l'intera Tessaglia — nella quale i Valacchi superavano come numero i Greci e gli altri popoli — veniva denominata la Grande Valacchia oppure Valacchia. Completamente indipendente fra il 1204 e il 1214 e per un tempo guidata dalla dinastia romena dei Taron(a) e successivamente greco-romena (quando Taron fece sposare sua figlia col figlio del despota dell'Epiro), la Grande Valacchia godè anche più tardi di numerosi privilegi e di uno statuto di relativa autonomia. Molte delle intuizioni di Murnu sono state confermate dalle ulteriori ricerche. Purtroppo quasi tutti gli storici che hanno affrontato in seguito lo stesso argomento hanno ignorato il suo lavoro tanto da tornare talvolta su errori corretti da Murnu stesso⁵. Come rileva però giustamente il Tanaşoca, rimane tuttavia ancora da provare l'origine etnica romena dei Taron(a) e vanno conferite altre sfumature a certi concetti adoperati nello studio, come per esempio quello

⁵ Si tratta di storici quali I. I. Nistor, G. C. Soulis, D. M. Nicol, B. Ferjančić, ecc. Per altre informazioni e per indicazioni precise attinenti alle loro ricerche cfr. il saggio introduttivo del Tanaşoca al volume qui presentato, p. 45, nota 97.

di « stato », poiché oggi si intende per « stato » una cosa diversa.

Sempre a uno dei Taron(a) si riferisce il quarto contributo. In base a un documento da lui scoperto nel manoscritto greco n. 62 della Biblioteca reale di Monaco di Baviera, documento pubblicato e tradotto in questo breve contributo, Murnu può di nuovo rilevare la presenza e l'importanza dei Romeni nell'Epiro. Pur non conoscendo l'articolo di Murnu, pubblicato nel 1916 e ristampato nel 1929, il bizantinologo inglese D. M. Nicol ha riportato di recente in discussione lo stesso documento adducendo utili precisazioni, come ci fa sapere l'ottimamente informato e sempre aggiornato Tanaşoca (p. 47 ed ivi nota 192).

All'origine etnica romena dei Comneni, illustri imperatori bizantini, viene consacrato il quinto studio. L'ipotesi avanzata è affascinante ed è stata pure accettata da famosi bizantinisti come A. A. Vasiliev e G. Buckler. Tuttavia, fondata esclusivamente su un passo del viaggiatore giudeo-spagnolo Beniamino di Tudela, passo citato da Carl Hopf, però mai identificato nelle edizioni ebraiche del rabbino spagnolo, essa rimane finora una semplice ipotesi.

Di relativa estensione e di eccezionale importanza è lo studio intitolato *I Romeni della Bulgaria medievale*, dedicato al secondo 'zarato' (impero) bulgaro ed ai problemi ad esso connessi. La questione di fondo di questo delicato argomento era, all'epoca di Murnu, e lo è tuttora, il carattere esclusivamente bulgaro o romeno-bulgaro dello stato edificato dai fratelli Pietro ed Assan (o Assen). Per sentimenti di nazionalismo inteso in modo errato, la storiografia bulgara ha tentato generalmente e tenta ancor oggi, di contestare o di minimizzare il ruolo dei Romeni nella fondazione del secondo 'zarato', così come il loro ruolo è stato, a volte, sopravvalutato in maniera esagerata dagli storici romeni. Di fronte a queste due tendenze di segno opposto, G. Murnu si è mantenuto quasi sempre in una posizione di non facile oggettività, limitandosi ad una presentazione corretta e ad una interpretazione intelligente e bilanciata delle testimonianze offerte dai documenti dell'epoca. Innanzitutto egli analizza le condizioni che hanno favorito la solidarietà fra Romeni e Bulgari, dimostrando come i Romeni balcanici, particolarmente numerosi e valorosi sul piano militare, si sono imposti come fattore di equilibrio fra Bulgari e Bisanzio e di conseguenza hanno goduto, da parte degli zar bulgari, di un regime di ampia autonomia. Per spiegare l'apparente paradosso della ricostituzione dell'impero bulgaro tramite una dinastia di origine romena, Murnu ricorre a vari argomenti: a. i Romeni, rifugiati soprattutto nei monti

Rodope e Haemus (= Balcani) erano riusciti a sfuggire al massacro ordinato da Basilio II bulgaro; b. essi avevano beneficiato di particolari privilegi al tempo della dinastia presumibilmente romena dei Comneni; c. grazie al loro ruolo militare importante i Romeni hanno prosperato sul piano economico e demografico, a differenza dei Bulgari. Per quanto concerne la « scomparsa » dei Romeni balcanici dai documenti, a cominciare dalla seconda metà del Duecento, Murnu considera che essi non sono stati assimilati dai Bulgari, ma sono emigrati a nord del Danubio per motivi economici, connessi prevalentemente all'impossibilità di pascolare le loro greggi nella Tracia e nell'Asia Minore a causa dei cattivi rapporti con Bisanzio, padrone di questi territori. Valutando nel presente le ipotesi e gli argomenti di Murnu si può affermare senz'altro che rimangono tuttora pertinenti nelle loro linee essenziali. Il Tanaşoca gli rimprovera solo « una certa esagerazione del ruolo dei Romeni come unico fattore di forza e vitalità nel secondo zarato, nonché un ingiustificato deprezzamento delle capacità creative dei Bulgari dopo la distruzione del loro primo stato » (p. 55). Forse anche in questo caso, però, Murnu non esprimeva un giudizio lontano dalla realtà. Infatti l'assenza di forza e di vitalità dei Bulgari poteva essere soltanto una circostanza congiunturale, di durata ristretta nel tempo. Rinati come stato grazie al contributo determinante (o solo importante) dei Romeni balcanici, i Bulgari hanno potuto in seguito affermarsi come nazione.

Nel breve contributo *I Romeni e i Greci* Murnu si propone di appianare l'ostilità esistita, possiamo dire da sempre, fra le due etnie, tanto più che all'origine questo contributo fu una conferenza del 1931 in occasione dei festeggiamenti per il centenario dell'indipendenza della Grecia. Molto vicina alla linea della difesa dell'amicizia greco-romena è pure la conferenza *La Romania e l'Ellade*, inizialmente pubblicata nel 1934 ed ora ristampata nel presente volume. Quantunque l'autore cerchi di minimizzare in un certo senso i conflitti tra Greci e Romeni lungo i secoli (da quelli fra Romeni balcanici e Bisanzio a quelli fra Romeni e Greci fanarioti, oppure, in tempi più recenti, ai conflitti determinati dalla cosiddetta « questione aromena »⁶) e vo-

⁶ Spesso la « questione aromena » è stata considerata dagli studiosi greci come una specie di conseguenza della propaganda scolastica romena nelle province dell'ex Impero Ottomano. Recentemente è stato rilevato però che in verità le origini della « questione aromena » vanno ricercate nell'esistenza di una coscienza di originalità nazionale molto tempo prima dell'introduzione della propaganda scolastica romena in

glia dimostrare, per esempio, nel primo contributo citato, che « l'atteggiamento ostile dei Romeni di fronte a Bisanzio non deriva semplicemente da odio razziale e comunque non è diretto globalmente contro la nazione greca » (p. 174) egli non riesce tuttavia a convincerci del tutto. Intendiamoci, un odio razziale di un intero popolo diretto globalmente contro un altro popolo è difficile da immaginare e siamo d'accordo con l'asserzione di Murnu citata precedentemente. A nostro avviso, però, i dati del problema vengono in qualche modo spostati: indifferentemente dalle cause che lo hanno generato, questo odio, a volte tramutato in disprezzo, è esistito da sempre tra Romeni e Greci ed è stato profondo, fatto rilevato dallo stesso Murnu. Tanto profondo da lasciare tracce nel folclore aromeno, espressione non dei sentimenti di un solo individuo, ma dell'intero popolo o, comunque, di ampi ceti sociali⁷; e tanto profondo da far sì che il matrimonio misto fra membri delle due comunità era quasi inconcepibile e destava un grandissimo stupore, come dimostra la stessa letteratura popolare aromena⁸. D'altronde questo odio tramutato, come dicevamo, in tempi più recenti in disprezzo da parte degli Aromeni per i Greci è sfociato addirittura, ai primi del Novecento, in azioni criminali di bande greche con l'appoggio del governo e della chiesa greca contro i pacifici Aromeni, colpevoli solo di aver rivendicato l'insegnamento nel proprio idioma, in scuole proprie e parimenti la celebrazione della Messa in chiese proprie⁹.

Gli ultimi due contributi rappresentano brevi sintesi della storia dei Romeni balcanici. Le questioni affrontate

Macedonia (cfr. M. D. Peyfuss, *Die Aromunische Frage. Ihre Entwicklung von den Ursprüngen bis zum Frieden von Bukarest (1913) und die Haltung Österreich-Ungarns*, Wien - Köln - Graz 1974, p. 23).

⁷ Espressione di questo disprezzo sono i seguenti detti popolari aromeni tratti da T. Papahagi, *Antologie aromânească. Literatură populară. Literatură cultă. Musică populară. Vederi etnografice. Introducere. Glosar complet în l. francesă*, Bucureşti 1922, p. 7: *Vidzuşi dî-cuîtar: dzi-l'i Grecî!* 'Hai visto mendicante: chiamalo Greco!'; *Greclu-î lemnu putrid* 'Il Greco è legno putrido'; *T'arîţi curlu, ca Grec* 'Mostri il tuo sedere come un Greco'; *Tinţi-Armâni ună pîzari, / Dzaţi Grefi ni doi şumarî* 'Cinque Aromeni valgono un mercato / Dieci Greci neppure due somari'; ecc.

⁸ Ecco un esempio: « Voi Rămăni de-aşe înclo, / Nu-avdzăţ țe s'fațe - Armirò? / Armirò nu-avdzăţ țe s'fațe? / 'Ş'isusesc Rămăni'l'i Grețe » (*ibid.*, p. 34) 'Voi (A)romeni di quelle parti, / Non sentite cosa succede ad Armirò? / Ad Armirò non sentite cosa succede? / Gli (A)romeni sposano Greche'.

⁹ Per l'intero problema cfr. i lavori di M.-V. Cordescu, Al. Rubin, S. Ţovaru, V. Diamandi-Aminceanul ed altri, nonché M.-D. Peyfuss, *op. cit.* che comprende, tra l'altro, le indicazioni bibliografiche complete dei lavori appartenenti agli studiosi precedentemente citati.

qui riguardano: « l'origine dei Romeni balcanici, i rapporti di parentela fra i vari gruppi romanzi balcanici e i Romeni nord-danubiani, il ruolo e l'importanza degli Slavi nella storia dei Romeni, la cronologia della separazione dei Romeni balcanici dalla massa della romanità orientale, la ricostruzione degli spostamenti dei gruppi romeni dalla Penisola balcanica e la genesi della loro attuale distribuzione territoriale, il loro statuto politico nel sud-est europeo medievale e il loro ruolo storico nella zona » (p. 59). Murnu mette qui in luce l'unità di stirpe e di lingua dei Romeni situati a sud e a nord del Danubio, poiché egli sottintende che tutti i Romeni altro non rappresentano che il risultato della « massiccia romanizzazione dei popoli traco-illirici nella vasta distesa dal Mar Adriatico fino al Mar Nero e dai Carpazi fino a nord della Macedonia e della Tracia » (p. 187). Prima del X secolo, rileva Murnu, i Romeni sono stati divisi in tre gruppi: quelli delle valli e degli altipiani dei Carpazi, quelli di Haemus quasi identici ai primi e che arrivavano fino in Serbia e nel nord dell'Albania e gli Aromeni, diffusi nella Tessaglia, nell'Epiro e nella Macedonia. La patria primitiva dei Romeni balcanici viene collocata nella Serbia e nella Bulgaria occidentale. In seguito a certe circostanze politiche analizzate con acume dall'autore, essi decadono emigrando a nord del Danubio oppure subendo il processo di snazionalizzazione attuato dagli altri popoli della zona ed in primo luogo dai Greci.

Come si può facilmente osservare, tutte queste ipotesi e/o conclusioni rimangono ancora oggi rilevanti nelle loro linee essenziali. Siccome si tratta però di due contributi scritti da Murnu all'inizio della sua attività, altre ipotesi sono state ulteriormente abbandonate dall'autore¹⁰.

* * *

Se ci siamo alquanto soffermati sulla descrizione delle raccolte di saggi ed articoli di G. Murnu lo abbiamo fatto per attirare l'attenzione degli studiosi italiani (o, comunque, non romeni) sull'eccezionale importanza che rivestono tuttora le sue ricerche, non solo per la storia degli Aromeni, ma altresì per la bizantinologia, per la balcanistica e, perché no?, pure per la romanistica. Ed è noto quanto siano importanti gli Aromeni dal punto di vista scientifico e più precisamente storico, etnografico, folcloristico e linguistico

¹⁰ Per degli esempi corredati da un pertinente commento rimandiamo alle pp. 60-61 del saggio introduttivo di Tanașoca più volte citato.

per le discipline nominate precedentemente. Generalmente ignorate o, comunque, poco note e diffuse, forse anche a causa della loro non sempre facile accessibilità, tali ricerche *possono* e *devono* essere adesso prese in considerazione integralmente da tutti gli studiosi.

Dei meriti di Murnu abbiamo continuamente parlato durante la presentazione del volume. Tra essi abbiamo accennato alla continua aspirazione dell'autore all'oggettività e serenità nelle sue indagini, caratteristiche rilevate pure dal curatore dell'edizione e che differenziano molte volte Murnu da altri studiosi del tempo. A proposito di questa oggettività, nella maggior parte dei casi reale e ragguardevole, soprattutto per l'epoca nella quale sono stati scritti e stampati i contributi di Murnu, ci sembra tuttavia che, complessivamente, lo studioso manifesti un atteggiamento più comprensivo nei confronti dei Greci e della Grecia e più riduttivo nei confronti dei Bulgari e della Bulgaria. Hanno contribuito a ciò, presumibilmente, sia la sua formazione ed i suoi studi, sia il profondo rispetto per la cultura ellenica che lo hanno determinato a minimizzare le colpe dei Greci, autori non solo di continui eccidi culturali nei riguardi degli Aromeni, ma pure, ai primi del Novecento, di veri e numerosi omicidi politici di insegnanti, di sacerdoti e di notabili aromeni. In tal senso, la conclusione ottimistica della conferenza *I Romeni e i Greci*, nella quale si parla di « una nuova era, un'era di riconciliazione e proficua collaborazione » (p. 177) oppure si ipotizza che « ogni conflitto tra noi e Greci è scomparso, pensiamo, per sempre » (*ibid.*), questa conclusione ottimistica non è stata, purtroppo, confermata dagli eventi storici successivi. Le numerose scuole aromene della penisola balcanica hanno chiuso da quarant'anni i loro battenti: e lo stesso dicasi delle chiese aromene. È vero che adesso gli Aromeni non vengono più trucidati come una volta dalle bande greche, ma, quantunque la Grecia si dichiari un paese democratico, gli atteggiamenti sciovinisti di una volta non sono scomparsi, come dimostra in modo eloquente l'aperto incitamento di un giornale greco: « IL FINE GIUSTIFICA I MEZZI. PATRIOTA GRECO! Per strada, al bar, sul posto di lavoro, OVUNQUE, impedisci che si parli aromeno, macedone, ecc. »¹¹. Benché non si arrivi ad eccessi xenofobi dichiarati pubblicamente come quello precedentemente citato, la situazione degli Aro-

¹¹ Si tratta del giornale ateniese « Stohos » e precisamente del numero del 18 ottobre 1984. Per la riproduzione del testo originale greco e la sua traduzione in romeno cfr. pure « Cuvântul românesc », X, 108, 1985, p. 19.

meni quale minoranza etnica non è affatto migliore in Albania o in Bulgaria; il solo paese dei Balcani che si salva, ma solo parzialmente, dalla colpa del massiccio processo di snazionalizzazione degli Aromeni è la Jugoslavia. In queste disperate circostanze spetta certamente pure agli studiosi di far sentire la loro voce a difesa della minoranza aromena¹².

Ritornando ai meriti di Murnu, ma questa volta sul piano teorico e metodologico, va notato che essi sono stati magistralmente enucleati e raggruppati dal Tanaşoca nel suo esemplare saggio introduttivo. Per il curatore dell'edizione, quattro sono infatti le caratteristiche che conferiscono ad essi una particolare importanza: 1. l'ampia e sicura documentazione; 2. l'interpretazione delle notizie bizantine sui Romeni balcanici « in una vasta rete di riferimenti ad altri testi contemporanei che mettono in piena luce lo spirito del tempo » (p. 29); 3. Lo studio della storia dei Romeni balcanici nel contesto della storia degli altri popoli balcanici con la quale essa è in continuo processo di interconnessione; 4. l'uso di una speciale metodologia che implica il richiamo « alle testimonianze con valore storico fornite dallo studio della lingua » (p. 30) nonché « ai dati offerti dagli studi etnografici e demografici svolti sui Romeni balcanici in tempi più recenti e pure ai nostri giorni come elementi di sostegno per la ricostruzione della loro vita medievale » (*ibid.*).

* * *

Come è già stato anticipato precedentemente da alcune valutazioni, la rilevanza del presente volume è dovuta non solo ai contributi di Murnu ma altresì all'Introduzione di Tanaşoca. Oltre che presentare in modo sintetico e competente tali contributi, con prese di posizione critiche, laddove si rendeva necessario, il curatore dell'edizione ci mette a disposizione pure i dati fondamentali sulla vita e l'opera di Murnu e ci offre parimenti una presentazione estremamente utile, concisa, ma ben articolata dei Romeni balcanici. Si insiste qui tra l'altro sull'unità originaria della romanità orientale, sui momenti storici salienti dei Romeni balcanici e sul loro apporto allo sviluppo economico, politico e culturale dei vari popoli dei Balcani, e — non in ultimo luogo —

¹² Tra i tentativi recenti a tal scopo il più importante è senza dubbio il Congresso scientifico dedicato agli Aromeni, svoltosi a Mannheim il 2 e il 3 settembre 1985 per iniziativa di un Comitato organizzativo composto dai Proff. R. Rohr, V. Barba, J. Kramer e T. Cunia e del quale ha fatto parte pure l'autore del presente contributo.

sul loro apporto alla vita politica e culturale della Romania. Quantunque abbiano conservato la coscienza della propria individualità linguistica e forse anche quella della loro personalità etnica e storica romanza, i Romeni balcanici — osserva il Tanaşoca — hanno perduto o sono sul punto di perdere il ricordo della loro unità di stirpe e di lingua con i Romeni nord danubiani. Tutto ciò non significa però che i dialetti balcanici del romeno, progressivamente impregnati di elementi greci, serbi e bulgari siano diventati nuove lingue romanze come hanno sostenuto in modo precipitoso e forse un po' avventato alcuni studiosi; lo stesso dicasi per i Romeni balcanici i quali non si sono trasformati ultimamente in una nuova nazionalità romanza, ovvero quella *valacca*, ma rappresentano una parte della romanità unica nord e sud danubiana, una parte, però, in via di assimilazione progressiva da parte degli altri popoli balcanici¹³. Ed è pure questo un segnale d'allarme per la loro sorte che va accolto con tempestività dal mondo scientifico.

In tutte le sue pertinenti considerazioni il Tanaşoca rivela una concezione storica moderna e una perfetta oggettività, un'informazione bibliografica impressionante e una capacità di sintesi fuori del comune. Questo ci fa aspettare con grande fiducia i suoi futuri lavori — se è possibile di ancor più ampia estensione — e ci fa ben sperare che tra essi si possa trovare una storia completa ed aggiornata sui Romeni balcanici in genere e sugli Aromeni in modo particolare¹⁴.

Gheorghe Carageani

¹³ « Le modifiche avvenute nella coscienza della propria individualità etnica e storica nei Romeni balcanici, la perdita del sentimento della loro unità di stirpe e di lingua con i Romeni stanziati a nord del Danubio non costituiscono i segni premonitori della loro trasformazione in una nuova nazionalità romanza, *valacca*, ma solo il preludio della loro assimilazione da parte dei popoli in mezzo ai quali vivono, alla cui vita politica, economica e culturale partecipano » (N.-Ş. Tanaşoca, *op. cit.*, p. 12).

¹⁴ Per dovere di cronaca segnaliamo i pochissimi errori di stampa, segnalazione utile, in mancanza di un'errata corrige, per un'eventuale riedizione del volume: alla p. 63, nota 134: Theodor Capidan è morto nel 1953 e non nel 1943 come si afferma; alla p. 73, terzo paragrafo, si deve leggere *pârţile* invece di *dârţile*; alla p. 83, secondo paragrafo, si deve leggere *supravegheat* invece di *supravegheată*; alla p. 134, primo paragrafo, si deve leggere *pe la mijlocul secolului al XIII^{lea}* invece di *pe la mijlocul secolului al XII^{lea}* (Per l'ultima correzione cfr. l'edizione del 1913 citata sopra alla nota 3).

BESTIARI CORTAZARIANI

FRA UMANO E BESTIALE

L'importanza del mondo animale e dei suoi molteplici rapporti con quello umano nell'opera di Cortázar è indubbia. Emblematico in tal senso è che l'eroe del suo primo libro in prosa, *Los reyes*¹, sia un essere prodotto dalla sintesi del toro e dell'uomo: il Minotauro. Del resto la presenza bestiale, sia pure in forme molto diverse, percorre con significativa continuità la produzione dell'autore, soprattutto i racconti², ben al di là della raccolta intitolata appunto *Bestiario* su cui prevalentemente si è soffermata la critica.

Quest'ultima ha variamente evidenziato il legame che Cortázar istituisce con la tradizione culturale e letteraria sul tema del bestiario, ed il suo specifico apporto rispetto ad essa. Fondamentale risulta il riferimento ai bestiari medioevali. Così Emma Susana Speratti Piñero, utilizzando i bestiari medioevali come riferimento, per differenza, per la sua singolare lettura di *Bestiario*, osserva: « Los bestiarios medievales recogían historias de animales que solían representar a los hombres o expresarlos de cierta manera. En este bestiario moderno, los personajes son hombres, y la bestialidad aflora de ellos hasta la materialización »³. Sempre a proposito della raccolta *Bestiario*, Néstor García

¹ J. Cortázar, *Los reyes*, Edit. Gulab y Aldabador, Buenos Aires 1949.

² Si pensi, fra gli altri, ai testi (di seguito brevemente esaminati in questo studio): *Historias de cronopios y de famas*, *Geografías*, *Discurso del oso*, *Tía en dificultades*, *Los posatigres* (*Historias de cronopios y de famas*, Edit. Minotauro, Buenos Aires 1962); *Los venenos*, *Después del almuerzo*, *Axolotl* (*Relatos*, Edit. Sudamericana, Buenos Aires 1970); *Verano*, *Cuello de gatito negro* (*Octaedro*, Alianza Edit., Madrid 1974). Ed inoltre a *Rayuela*, Edit. Sudamericana, Buenos Aires 1963; a *Prosa del observatorio*, Edit. Lumen, Barcelona 1972; a *Libro de Manuel*, Edit. Sudamericana, Buenos Aires 1973, ecc.

³ E. S. Speratti Piñero, *La literatura fantástica en las últimas generaciones: Julio Cortázar*, in A. M. Barrenechea, E. S. Speratti Piñero, *La literatura fantástica en Argentina*, Imprenta Universitaria, México 1957, p. 78.

Canclini fa anch'egli riferimento principalmente al periodo medioevale: « La palabra *bestiario*, familiar en la antigüedad, fue resucitada en nuestro siglo por Apollinaire cuando la asoció a su *Cortejo de Orfeo*. Si bien suponemos que Cortázar conocía esta obra por la admiración que ha declarado hacia su autor, nos parece que su *Bestiario* se relaciona mejor con los significados tradicionales del término (...) En la Edad Media pasó a usarse como título de ciertas descripciones de animales, con algo de conocimiento científico y algo de fábula, que acababan en reflexiones morales: el autor se ocupaba de los animales para explicar mejor a los hombres »⁴. Malva E. Filer, poi, allarga lo sguardo ai racconti in generale: « Estas obras, en las que la presencia animal está esencialmente ligada a las vivencias, actitudes e ideas del autor, colocan a Cortázar dentro de una noble y milenaria tradición literaria y artística con la que él mismo manifiesta una gran familiaridad »⁵. Infine Antonio Pagés Larraya considera tutto l'immaginario cortazariano: « Al hacer irrumpir los animales en todas sus proyecciones imaginativas, la literatura de Cortázar reactualiza, con un sentido distinto y contemporáneo, la tradición de los *Bestiarios* »⁶.

Naturalmente, data l'ambiguità insita nei concetti di « animale », « bestiale », « bestiario », ambiguità ribadita dall'opera cortazariana in relazione al fragile confine umano/non-umano — al di fuori del campo animale in senso stretto, si ritrovano territori ibridi o indefiniti nei quali è difficile tracciare separazioni — è utile esplicitare subito il campo di pertinenza individuato per il tema in oggetto.

Pur accettando un senso lato dei concetti sopra detti, si è inteso lasciare ai margini del presente studio il caso dell'essere umano che nella visione animalizzante del narratore, rilevata dalla critica, appare « bestiale » o viene presentato come genericamente « mostruoso ». Ad esempio, non si è adottata la tesi della Speratti Piñero che, nella sua lettura di *Bestiario* (« Aunque *Bestiario* sea el nombre de la última narración del volumen, corresponde al pensamiento o sentimiento que rige al libro entero »), individua una « visión animalizante » in *Omnibus* e in *Lejana*: « lo animal está en breves pero punzantes referencias al aspecto de los

⁴ N. García Canclini, *Cortázar: una antropología poética*, Editorial Nova, Buenos Aires 1968, p. 28.

⁵ M. E. Filer, *Palabra e imagen en la escritura de Territorios*, « Revista Iberoamericana », Pittsburgh, n. 123-124, abr.-sept. 1983, p. 364.

⁶ A. Pagés Larraya, *Cotidianidad y fantasía en una obra de Cortázar*, « Cuadernos Hispanoamericanos », Madrid, n. 231, marzo 1969, p. 701.

personajes (...) lo humano... por su apariencia o por su comportamiento queda despojado de su calidad y marcado por el rasgo que bestializa »⁷. Ancora, non si è preso in considerazione *Las puertas del cielo*, come la Speratti Piñero suggerisce per il solo fatto che il narratore definisce « monstruos » i fanatici frequentatori della *milonga*: « lo monstruoso, esta vez, es el hombre, ciertos hombres »⁸. Si è ritenuto bensì pertinente *Después del almuerzo* in quanto, pur nella sapiente reticenza a proposito della natura dell'essere che il narratore porta a passeggio, si lasciano filtrare indizi che orientano verso una anormalità mostruosa, se non proprio bestiale, certo molto affine al bestiale nei suoi comportamenti⁹. Secondo il medesimo criterio, si è considerato pertinente al tema in oggetto *Historias de cronopios y de famas*, in quanto presenta esseri fantasticamente ibridati di bestiale, nella conformazione, e di umano, nel comportamento: i cronopi, « esos verdes erizados, húmedos objetos », e le speranze, « esos microbios relucientes ».

Analogamente, si è considerato estraneo al campo di pertinenza scelto l'essere umano forzatamente « animalizzato » dalla critica, come è il caso dei fratelli di *Casa tomada* dal cui comportamento la Speratti Piñero desume il loro carattere di « moluscos »¹⁰.

Infine si è escluso l'essere assolutamente indefinito, senza alcun accenno ad una natura animale o mostruosa. È in questo senso che *Casa tomada* esula dal punto di vista adottato anche se si considera la figura dei misteriosi invasori, in quanto definiti dal narratore solo attraverso i rumori che la loro irruzione nella casa provoca.

Delimitato in tal modo un campo di pertinenza non troppo dilatato, si delinea comunque un vasto e multiforme territorio in cui Cortázar si muove declinando l'animalità secondo una gamma che va dal realistico al fantastico, dal

⁷ E. S. Speratti Piñero, *op. cit.*, pp. 78-79.

⁸ *Ibidem*, p. 83.

⁹ Simile è la posizione di N. García Canclini (*op. cit.*, pp. 25-26), cui comunque interessa infine sottolineare l'importanza del permanere dell'ambiguità: « Podría tratarse de un hermano oligofrénico, un perro (...) Un dato apenas deslizado hace suponer que se trata de un hermano: el chico saca dos boletos. Pero todo es tan sospechoso que la incógnita permanece (...) De esa ambigüedad quiere testimoniar el relato, y por eso importa poco que sea un hermano, un animal... ».

¹⁰ Anche Jean L. Andreu (*Pour une lecture de Casa tomada de Julio Cortázar*, « Caravelle », Toulouse, n. 10, 1968, p. 54), pur trovando « très séduisante » la proposta della Speratti Piñero « d'envisager le recueil sous l'aspect général d'un "bestiaire" », osserva che « Casa tomada s'accommode mal de l'« etiquette » ».

quotidiano all'inammissibile, dal naturale all'artificiale: da bestie familiari e apparentemente scontate, quali orsi, conigli, scarafaggi ecc., a bestie inopinate e misteriose, quali cronopi e mancuspie.

Il filo conduttore è quello che si snoda in tutta l'opera cortazariana: esplorare ed articolare l'identità umana « al margen de un realismo demasiado ingenuo »¹¹. Il tema del mondo animale, ed in particolare del rapporto umano-animale, permette di sondare l'essenza umana mettendone a fuoco l'identità attraverso il confronto, l'interazione, l'influenza reciproca, minacciosa o solidale, nei termini di analogia-diversità, di ordine-disordine¹². In tal senso il tema è strettamente connesso con quelli dell'« altro »¹³ e del « doppio »¹⁴, nei quali fluidamente sconfinano e di cui costituisce un caso particolare: quello in cui la tensione della diversità è appunto polarizzata dalla coppia *homo-bestia*.

¹¹ J. Cortázar, *Algunos aspectos del cuento*, « Casa de las Américas », La Habana, II, 15-16, 1962-63, p. 4.

¹² Come dice N. García Canclini (*op. cit.*, p. 28), « lo bestial es al mismo tiempo algo que el hombre custodia y contra lo cual combate, y también algo que lo constituye y lo explica ». E David Lagmanovich (*Prólogo: para una caracterización general de los cuentos de Julio Cortázar*, in AA.VV., *Estudios sobre los cuentos de Julio Cortázar*, Ediciones Hispam, Barcelona 1975, p. 12) individua una delle costanti tematiche della narrativa di Cortázar nel fatto che « se cuestionan los límites que separan al ser humano de otras formas de vida: especialmente vida animal... ». Più specificamente, A. Pagés Larraya (*op. cit.*, pp. 697, 702) osserva in proposito: « Las relaciones entre hombre y animal, tema que aparece mucho en los cuentos cortos de Cortázar, se articulan de dos maneras: o se introduce un animal dentro de un orden ya establecido... o se subraya la semejanza interna entre hombre y animal (...) Los animales en los cuentos cortos de Cortázar... aparecen como paradigma del hombre (...) La manera de ver la distinción entre el mundo de los animales y el de los hombres es relativa (...) actúan como algo que estorba el orden establecido y que hace que el hombre agrande su concepto de la realidad. »

¹³ Lucidamente osserva N. García Canclini (*op. cit.*, pp. 105-109): « el otro aparece como lo monstruoso que nos enfrenta pero que secretamente se muestra semejante y por eso nos seduce, nos llama a reconocer y vivir nuestra solidaridad con él (...) El otro se da primero como lo monstruoso y también como la compañía que debemos dejar para ser auténticos (...) las incertidumbres que tantos personajes sufren en su contacto con los demás hombres y con los monstruos revelan una indeterminación de su identidad (...) Si un monstruo nos apela e inquieta no es tanto por su diferencia como por su semejanza con nosotros. Advertimos en él una de las posibilidades de lo humano, la angustiosa incertidumbre de lo que creíamos nuestra "naturaleza" ».

¹⁴ Come dice Alain Sicard (*Figura y novela en la obra de Julio Cortázar*, in AA.VV., *Julio Cortázar*, Edición de Pedro Lastra, Taurus, Madrid 1981, p. 227), « la toma de conciencia del doble es un despertar a un yo próximo y al mismo tiempo infinitamente lejano (...). Esta alienación — imposible posesión de sí mismo por sí mismo — ponía en cuestión la unidad interna de la persona humana ».

UN BESTIARIO DIFFUSO

Esaminando l'opera narrativa di Cortázar (in particolare, qui di seguito si considerano alcuni racconti significativi), l'interazione umano-animale si manifesta in una ricchissima gamma di modalità.

La trasposizione dell'umano in un « bestiale » paramano è ben esemplificata da *Historias de cronopios y de famas*¹⁵. I suoi protagonisti, come abbiamo visto, sono ibridati di « animalità » nell'aspetto (i cronopi e le speranze) e di umanità nel comportamento. Non interagiscono quasi mai con gli uomini, ma vivono in un loro mondo fantastico, ironicamente e divertitamente omologo di quello umano, o almeno di quello di determinate tipologie comportamentali umane¹⁶.

Los venenos e *Bestiario* possono essere considerati unitamente in quanto presentano la proiezione dell'universo umano su quello animale, che ne diventa di volta in volta modello in piccolo, cassa di risonanza, camera di compensazione. In *Los venenos*, un piccolo universo di gioco unisce bambini e insetti in una dimensione solo precariamente innocente e ignara. Un mondo adulto, ovverossia che tale improvvisamente si delinea all'affacciarsi della pubertà, si riversa su di esso, piegandone i riti usuali alla propria carica emotiva. L'esplosione di passioni, sentimenti, propositi ormai non più infantili (l'innamoramento e la gelosia del narratore verso Lila, invaghitasi di un altro ragazzo, la piccola vendetta contro di lei) va a pervadere l'eterna battaglia contro le formiche. Queste sono infine accomunate, in un medesimo destino di morte, al gelsomino invano regalato alla ragazzina: la velenosa fumigazione messa in atto utilizza, per arrivare a colpire il fiore nel giardino accanto, il percorso delle gallerie scavate dai laboriosi insetti¹⁷.

¹⁵ Graciela de Sola (*Julio Cortázar y el hombre nuevo*, Edit. Sudamericana, Buenos Aires 1968, p. 64) definisce i cronopi, i famas e le speranze « una fauna mitológica y parahumana ».

¹⁶ Italo Calvino (*Nota*, in J. Cortázar, *Storie di cronopi e di famas*, Einaudi, Torino 1971, p. 150) vede nei cronopi e nei famas « categorie antropologiche primordiali ». A. Pagés Larraya (*op. cit.*, p. 700) dice dei cronopi, famas e speranze nel loro complesso che « su comportamento se asemeja al de los hombres », mentre ipotizza specificamente che « los famas son la burguesía, por decirlo así (...) hay semejanza entre los famas y los hombres. Cortázar puede satirizar a éstos por medio de aquéllos ».

¹⁷ Illuminante in proposito la lettura di Saúl Sosnowski (*Julio Cortázar, una búsqueda mítica*, Edic. Noé, Buenos Aires 1973, p. 53): « El flujo de la vida no se limita a los humanos — abarca a todo ser

Analogamente, in *Bestiario* l'intensità della partecipazione dei bambini ai giochi con gli insetti non è solo una normale manifestazione della loro età. Il mondo ludico di Isabel, popolato di formicai, acquari, scarafaggi, « mamboretà », diventa più importante perché, quale universo contratto in piccolo, riflette il mondo con i grandi, dà risonanza alle sue angosce ed alle sue violenze, accoglie e dà corpo entro il regno animale ad una bestialità latente fra gli uomini¹⁸; il medesimo, misterioso tigre che si aggira nella casa è come il vero volto, sub specie bestiale, del Nene, la proiezione dei suoi torbidi propositi¹⁹.

Il cambio del punto di vista da umano ad animale si manifesta in *Geografías* mediante l'assunzione della prospettiva delle formiche. Ciò conferisce all'umano una incerta riconoscibilità ed una dimensione dilatata, non « realistica » in termini antropocentrici — nel testo stesso si parla infatti di « antropofugismo » —: « En esta región abundan los Horribles Inmensos Seres (¿ hombres ?) que destrozan nuestros senderos (...) Los Horribles Inmensos Seres insinuarían patos o gallinas, aunque no debe descartarse la posibilidad de que realmente se trate de los hombres »²⁰.

In *Discurso del oso*, poi, il cambio del punto di vista si esprime nella narrazione in prima persona da parte di un singolare orso, di dimensione fantasticamente ridotta, che percorre le tubature delle case come se fosse la cosa più naturale del mondo. Dalla sua ottica l'orso constata e commenta divertito le reazioni degli esseri umani che, confinati nella loro normalità di routine, interpretano i segnali

viviente (...) Siendo todo parte de una unidad, lo que afecta a un ser viviente afecta a todos. El sentimiento infantil del narrador de « Los venenos » parece intuir esta visión... De este modo el narrador proyectaba la muerte de las hormigas al jasmín, a Lila, como un todo integral ».

¹⁸ Come dice Luis Harss (*Infancia y cielo en Cortázar*, in AA.VV., *Julio Cortázar*, cit., p. 264), « el oscuro mal que aqueja a la familia, algo que anda suelto, no se nombra, aflora en miedos, ascos, obsesiones: las hormigas en las galerías nocturnas del fornicario (fornicario?), en el que — fiel reflejo del "mundo grande" con su "aire viciado y venenoso" — también ronda un pequeño tigre destructor ». Analogamente G. de Sola (*op. cit.*, p. 48): « El fornicario es una figura que repite, y aclara, el sentido de la totalidad... », e N. García Canclini (*op. cit.*, p. 22): « Todo configura un clima grotesco en el cual el hombre, jugando con los animales, pareciera expulsar de su interior bestias que lo perturban ».

¹⁹ Tale è l'interpretazione di G. de Sola (*op. cit.*, p. 49): « El tigre es la naturaleza real del Nene », e di N. García Canclini (*op. cit.*, p. 21): « El tigre es la proyección fantástica de la voracidad incestuosa de un miembro de la familia, simboliza su propósito bestial acechando en todos los rincones ».

²⁰ J. Cortázar, *Historias de cronopios y de famas*, cit., pp. 84-85.

dell'inopinata presenza riportandoli al proprio mondo quotidiano: « A veces saco una pata por la canilla y la muchacha del tercero grita que se ha quemado, o gruño a la altura del horno del segundo y la cocinera Guillermina se queja de que el aire tira mal (...) Entonces resbalo por todos los caños de la casa, gruñendo contento, y los matrimonios se agitan en sus camas y deploran la instalación de las tuberías »²¹.

La tensione fra umano ed animale come minaccia esterna agli uomini, ma generata dal loro medesimo comportamento si ritrova, per esempio, in *Verano*. L'evento insolito che interrompe la sopravvivenza, densa di cerimonie e priva di passione, di una coppia — la minacciosa presenza di un cavallo bianco attorno alla loro casa — si connette direttamente all'altra irruzione, quella della bambina nella routine di riti scontati: « Todo se cumplía cíclicamente, cada cosa en su hora y una hora para cada cosa, con la excepción de la nena que de golpe desajustaba levemente el esquema... » La figura del cavallo è sospesa fra ipotesi realistiche (« ... se habrá escapado de alguna chacra del valle y vino a la luz ») ed una evidente irrealtà (« Ningún caballo hace eso, dijo Zulma, ningún caballo quiere entrar así en una casa »)²², fino a configurarsi come una figura apocalittica²³.

In *Carta a una señorita en París*, invece, la tensione fra umano e bestiale assume la forma di una insorgenza animale all'interno dell'uomo stesso: il narratore vomita nientemeno coniglietti vivi. Il primo confronto è fra l'ordine solito e questa generazione perturbatrice, e sembra comporsi felicemente perché l'inaudito viene ricondotto alla normalità, all'accettabilità, attraverso l'abitudine, il metodo, entro la dimensione protetta dell'intimità di un individuo isolato (« Como siempre me ha sucedido estando a solas, guardaba el hecho igual que se guardan tantas constancias de lo que acaece (o hace uno acaecer) en la privacía total. (...) Las costumbres, Andréé, son formas concretas del ritmo, son

²¹ *Ibidem*, pp. 98-99.

²² J. Cortázar, *Octaedro*, cit., pp. 70, 73, 75.

²³ Si veda l'interpretazione di Pedro Lastra e Graciela Coulson (*El motivo del horror en "Octaedro"*, in AA.VV., *Julio Cortázar*, cit., p. 351): « En "Verano" la incomunicación de la pareja es la causa del horror, que se concreta en la ambigua figura, real y a la vez imaginaria, cotidiana y también siniestra, de un caballo blanco (...) no sería arriesgado quizá sospechar que el apocalíptico equino de "Verano", anunciando un inminente *dies irae*, remitirá a muchos lectores a la apertura de los sellos (Apocalipsis, 6, 1-17); el animal tiene « belfos como sangrantes », pisotea las plantas, provoca un « pánico indecible » en los culpables, que se esconden a su mirada, y se manifiesta gracias a la presencia de un ser puro que le ha dado acceso... ».

la cuota de ritmo que nos ayuda a vivir. No era tan terrible vomitar conejitos una vez que se había entrado en el ciclo invariable, en el método») ²⁴. Ma l'inaudito ritorna minaccioso, perturbatore, inaccettabile quando, trabordando da questa chiusura personale, invade un'altra quotidianità, fatta di altre leggi, riflesso di un'altra anima: quella che Andrée esprime nella casa messa a disposizione del narratore. Il secondo confronto, che diventa conflitto sanabile solo con il suicidio, è allora fra l'ordine precariamente ristabilito dal protagonista (il rapporto ricomposto con la propria animalità emergente) e quello irriducibilmente diverso, di Andrée e della sua casa, attaccato e compromesso dalla crescente distruttiva invadenza dei conigli ²⁵.

La tensione animale-umano, in quanto arriva a spingersi fino ad un coinvolgimento fatale, è ben esemplificata da *Cefalea* e di nuovo da *Bestiario*, sia pure secondo due modalità molto differenti. In *Cefalea*, gli esseri umani sono coinvolti totalmente sin dall'inizio dalla presenza animale: allevano con incessante e minuziosa precisione, perché crescano e non si ammalino, delle misteriose bestie fantastiche — le mancupie —. La loro vita è tutta rivolta, anzi assorbita dalla dedizione verso di esse. Il coinvolgimento assume allora i connotati del dramma semplicemente moltiplicando gli effetti di questa medesima partecipazione, totale ed estrema, in termini morbosi: una singolare, molteplice trasmissione di malessere, che culmina in mal di testa crescenti ed ineliminabili, contro cui inutilmente si adopera ogni risorsa omeopatica, fino all'epilogo di morte ²⁶.

²⁴ J. Cortázar, *Relatos*, cit., pp. 11-12.

²⁵ Interessanti, in una direzione simile, le letture di S. Sosnowski (« En este mundo se contrastan dos órdenes: el de Andrée en su departamento de la calle Suipacha, y el del narrador (...) El desastre acaece cuando se altera el orden (...) Cuando se vió rodeado por los conejos, ya no imperaban sus leyes humanas (...) El orden de los conejos se había impuesto a los deseos del hombre, transformándolos según sus propias leyes », *op. cit.*, pp. 27-28), e di Marta Morello-Frosch (« El relato trata casi obsesivamente de los esfuerzos fallidos del personaje para convertir este hecho en un orden más o menos natural (...) Los conejos — como el niño — crecen. De suaves bolitas de pelusa blanca, se convierten en seres enormes, voraces y destructores, que tiranizan inconscientemente al creador (...) no se aviene con estas criaturas, no incorporables al mismo », *La tiranía del orden en los cuentos de Julio Cortázar*, in AA.VV., *El cuento hispanoamericano ante la crítica*, Editorial Castalia, Madrid 1973, p. 168).

²⁶ Come dice M. Morello-Frosch (*op. cit.*, p. 169), « En vez de liberarse, los personajes son asediados por males y mancupias; por esos enemigos que se convierten de fuentes de vida en formas de esclavitud (...) La cefalea arrecia, el desorden del dolor exorbitado ha derrotado a las medidas dosis de la homeopatía ».

In *Bestiario*, invece, il tigre è una presenza potenzialmente minacciosa, da evitare con una continua attenzione rituale, che condiziona *in absentia* il gruppo umano ²⁷. In questa posizione sempre marginale ma anche immediatamente a ridosso della sfera umana, il tigre mantiene intatta una sua potenzialità di irruzione, di incidenza che infine si attualizza per l'intervento dell'estranea, la piccola Isabel ²⁸, e si rivolge proprio contro il Nene, il personaggio di cui — come abbiamo visto — rappresenta la proiezione animalesca.

La difficile compatibilità fra umano e bestiale, come conflitto fra l'istintivo rifiuto e la doverosa accettazione da parte degli uomini, è presente nell'inquietante racconto *Después del almuerzo*. Qui il narratore bambino, costretto a portare a passeggio la misteriosa creatura, forse un fratello mostruosamente anormale, dal comportamento simile a quello di un cane, viene per un momento preso dalla tentazione di abbandonarlo. La penosa coscienza dell'irriducibile diversità sembra tradursi in un definitivo rifiuto. Ma poi prevale la forza opposta, il senso del dovere di assicurare affetto e protezione, o almeno di accudire diligentemente la bestiale creatura.

La contiguità fra condizione animale e condizione umana si esprime in termini di attrazione ed assimilazione drammatiche, per esempio, in racconti come *Circe* e *Cuello de gatito negro*. In *Circe* ci si presenta una ragazza che catalizza gli animali e gli insetti, e la cui vita è ripetutamente intrecciata con la loro presenza (« Un gato seguía a Delia, todos los animales se mostraban siempre sometidos a Delia, no se sabía si era cariño o dominación, le andaban cerca sin que ella los mirara (...) La madre decía que Delia había jugado con arañas cuando chiquita (...) Y las mariposas venían a su pelo). È una donna che presenta inquietanti analogie con il mondo animale (...a Mario le pareció un instante que su gesto ante la luz tenía algo de la fuga en-

²⁷ L'aspetto della minaccia sospesa è sottolineato da Jorge Campos (*Fantasia y realidades en Cortázar*, in AA.VV., *Cortázar*, cit., p. 328): « este tigre que tenemos que aceptar existe y se pasea por la casa como una moviente y con vida espada de Damocles ». L'aspetto del condizionamento è rilevato da S. Sosnowski (*op. cit.*, p. 30): « El tigre es la manifestación de una fuerza extraña que dicta la conducta de los hombres, que se impone con su sola presencia ».

²⁸ Scrive M. Morello-Frosch (*op. cit.*, p. 168): « La presencia de una niña (...) actualiza lo horrible, restituye el poder trastornador de aquéllo — la presencia del tigre — que ya casi se había convertido en un acontecer más ».

ceguedida del ciempiés, una loca carrera por las paredes »²⁹). Infine si scopre che essa giunge ad usare degli insetti come materia da manipolare, in un atroce laborioso rituale: gli scarafaggi, inclusi nel ripieno dei cioccolatini che offre ai suoi fidanzati per assimilarli, quale novella Circe appunto, al suo mondo strettamente contiguo con la dimensione animale³⁰. Nel cuore di una delizia umana — il cioccolatino, concentrato di soddisfazione per la gola — si annida così l'orrore animale, insidiosamente privato della sua figura riconoscibile, ridotto in frammenti che ne significano al tempo stesso il tentativo di assimilazione e la persistente ripugnante irriducibilità.

In *Cuello de gatito negro*, poi, l'assimilazione si spinge fino ad una temporanea aggressiva ibridazione. Sin dall'esordio le mani di Lucho e di Dina che si incontrano su una barra nella carrozza del metrò, presentate come due animaletti, introducono al tema (« el dedo le acariciaba de nuevo el guante, primero un dedo y luego dos trepándose al caballo húmedo (...) su mano resbaló del caballo para apretarse a la barra, tan pequeña y tonta al lado del gran caballo que naturalmente le buscaba ahora las cosquillas con un hocico de dos dedos (...) y ahora eran sus dedos los que se iban cerrando lentamente sobre el guante como quien aprieta el cuello de un gatito negro »³¹). È infine la mano di Dina, creatura animale autonoma fino alla ribellione ad ogni controllo, a rivelare l'incredibile metamorfosi felina, nella dimensione del buio, della ragazza.

L'ibridazione umano-animale è invece permanente e comicamente penosa in *Tía en dificultades*. La presenza animale, come capacità di influenzare in modo inquietante la vita umana, qui si esprime — se così si può dire — nella « sindrome da scarafaggio » della zia, continuamente impegnata con la collaborazione della famiglia a non rimanere rovesciata sul dorso. La figura dell'insetto non è al centro dell'attenzione, ma la sua presenza è mediata dalla zia che ne ripropone in parte la natura, iscritta nella propria nevrosi.

Di fronte all'alterità fra uomo e animale, infine, si sviluppa il bisogno di un superamento, temporaneo o defini-

²⁹ J. Cortázar, *Relatos*, cit., pp. 135, 142.

³⁰ Come osserva S. Sosnowski (*op. cit.*, p. 29), « Desde su niñez, Delia tuvo una gran afinidad con los animales, en especial con los insectos (...) Delia poseía una sensibilidad especial que trascendía sus sentimientos por otros seres humanos y que le permitió percibir un sentido de mancomunidad con los animales ».

³¹ J. Cortázar, *Octaedro*, cit., pp. 128, 133.

tivo, come nei racconti *Los posatigres* e *Axolotl*, che la critica ha già considerato congiuntamente³². In *Los posatigres* una intera famiglia si impegna nell'approntare un complesso dispositivo per raggiungere un incontro totale, addirittura una temporanea fusione, fra tigrilità e umanità: « Posar el tigre tiene algo de total encuentro, de alineación frente a un absoluto (...) los breves instantes que siguen al posado y que deciden de su perfección nos arrebatan como de nosotros mismos, arrasan con la tigredad y la humanidad en un solo movimiento inmóvil que es vértigo, pausa y arribo »³³. Qui la controparte dell'uomo non è passiva e docile; il rito deve essere accettato dal tigre, e fa parte del gioco rasentare il pericolo che riconquisti la sua libertà e la metta minacciosamente in pratica contro l'uomo, recuperando emblematicamente tutta la sua alterità.

In *Axolotl*, invece, il medesimo bisogno di superamento della diversità, nei termini di una conoscenza estrema mediata dallo sguardo, si risolve in una identificazione definitiva, possibile perché l'esotico pesce non solo non minaccia di sottrarsi, ma addirittura è immaginato quasi-umano, in un senso più profondo dell'analogia fisionomica: « Los rasgos antropomórficos de un mono revelan, al revés de lo que cree la mayoría, la distancia que va de ellos a nosotros. La absoluta falta de semejanza de los axolotl con el ser humano me probó que mi reconocimiento era válido, que no me apoyaba en analogías fáciles (...) No eran animales ». L'axolotl diventa per l'uomo l'oggetto di un trasferimento integrale, dall'altra parte del vetro dell'acquario, senza che la coscienza umana si senta imprigionata in un corpo estraneo perché i pesci medesimi sono sintonizzati su un pensiero umano (« ...vi a un axolotl junto a mí que me miraba, y supe que también él sabía, sin comunicación posible pero tan claramente. O yo estaba también en él, o todos nosotros pensábamos como un hombre... »³⁴).

³² Così Alicia Borinsky (*Juegos: una realidad sin centros*, in AA.VV., *Estudios sobre los cuentos de Julio Cortázar*, cit., p. 70): « En "Los posatigres" el retorno a un estado de fusión básica sucede a un ejercicio ambiguo de representaciones; en "Axolotl" la unidad de la percepción (...) se logra por un violento combate que debe anular a uno de ellos. Ambos textos plantean la desaparición de la distancia entre términos heterogéneos... ».

³³ J. Cortázar, *Historias de cronopios y de famas*, cit., pp. 50, 51.

³⁴ J. Cortázar, *Relatos*, cit., pp. 424, 427. Per un approfondimento del tema, si vedano A. Borinsky, *op. cit.*, pp. 67-69, N. García Canclini, *op. cit.*, p. 26, e S. Sosnowski, *op. cit.*, p. 54.

Paseo entre las jaulas: UNA SINTESI

Questo bestiario, anche se diffuso lungo l'opera di Cortázar, ha un senso unitario che l'autore stesso ha sentito l'esigenza di esprimere ed indicare. Lo ha fatto, in una forma al tempo stesso saggistica e narrativa, in quello straordinario testo che è *Paseo entre las jaulas*.

Si tratta, come è noto, della risposta all'invito rivolto-gli nel 1972 dall'editore Franco Maria Ricci a scrivere un testo³⁵ a commento del Bestiario, costituito da una serie di acquarelli, di Aloys Zötl³⁶. Il testo parte da questa occasione per compiere un'operazione diversamente indirizzata e più complessa. Cortázar non si propone di commentare il Bestiario di Zötl, cosa che dichiara esplicitamente, ma di centrare il discorso sul proprio bestiario e sul proprio modo di fare letteratura, assimilando il senso dell'opera grafica dell'illustratore austriaco a quello della propria poetica³⁷.

³⁵ Il testo è stato pubblicato per la prima volta in una elegante collana a tiratura ridotta, "I segni dell'uomo" (J. Cortázar, *Passeggiata fra le gabbie*, in Zötl, F. M. Ricci, Parma 1972). Lo stesso Ricci ne ha curato in seguito l'edizione in lingua francese (1976) ed infine in lingua originale (1983). In spagnolo il testo era già apparso, incorporato da Cortázar in *Territorios* (Siglo XXI editores, México 1978), raccolta di scritti legati a vari territori dell'immagine — quali la pittura, la scultura e la fotografia — in una veste tipografica dimessa, comprendente solo una minima parte delle illustrazioni di Zötl presenti nell'edizione italiana di Ricci, e senza l'evidenza degli stacchi fra le parti che lo compongono. Inserito nella raccolta come uno fra i diciannove esempi di interazione fra mondo letterario e mondo visivo, il testo non risulta adeguatamente messo a fuoco tanto che la critica, che l'ha finora preso in considerazione solo in questo contesto, non l'ha analizzato nei suoi specifici significati e nella sua peculiare forma narrativa.

³⁶ A. Zötl, mastro-tintore austriaco, visse fra il 1803 ed il 1887. Lavorò dal 1832 fino alla morte all'elaborazione degli acquarelli del suo Bestiario, basandosi sulle opere di storia naturale della propria biblioteca, ma soprattutto sulla propria capacità visionaria, per fissare tipologie animali al tempo stesso verosimili ed aberrate, collocate in paesaggi tanto minuziosi quanto immaginari ed estranei ai loro abitatori. La sua importante opera, rimasta a lungo nell'ombra, fu scoperta da André Breton che vi ravvisava « il più sontuoso bestiario che mai si fosse visto ».

³⁷ Si può d'altro canto osservare che, se nei racconti di Cortázar si ritrovano angosce e traumi, centrati sull'animalità, trasfigurati in materiale letterario, in *Paseo entre las jaulas* si presenta un processo quasi a ritroso: in qualche modo l'autore illustra fatti vissuti a partire dai quali si è prodotta la 'mutazione' letteraria. Si può quindi vedere come il vissuto inneschi il fantastico narrativo e, al contrario, come l'iconografia fantastica di Zötl metta in moto un processo di ritorno della memoria, con una sorta di chiusura ciclica fra vissuto esistenziale e vissuto letterario. Si hanno così, di un medesimo materiale

Il testo comporta, al tempo stesso, una riflessione sulla creatività letteraria ed artistica in generale attraverso la contrapposizione tra l'immaginazione e l'osservazione, tra il creativo e il naturale, tra il fantastico e il reale che vi possono essere in un bestiario inventato, sognato, temuto e rappresentato in segni grafici o di scrittura.

Non troviamo quindi un prologo, un'introduzione o un commento all'opera grafica di Zötl, ma un discorso su Cortázar e Zötl accomunati e confluenti nella creazione di una particolare fauna. Cortázar percorre il ponte lanciato dall'editore Ricci fra lui e Zötl, ponendo in atto, in una perfetta fusione di casualità e causalità, la potenzialità di incontro fra due creatori di bestiari immaginari.

Sotto la forma di una lettera firmata indirizzata all'editore, il testo presenta caratteri simili a quelli contenuti in altre opere cortazariane (per esempio, *La vuelta al día en ochenta mundos*, *Ultimo round*) che mostrano componenti nella cornice di un racconto, e continuamente sfumate fra loro, le dimensioni dell'autobiografia, del microracconto, del saggio autocritico, della divagazione filosofica, del gioco ironico, del manifesto politico, ecc.³⁸. Se ne stacca però anche nettamente per la continuità tematica che lo percorre, articolando caleidoscopicamente l'argomento del bestiario come universo totalizzante entro cui si sintetizzano i piani esistenziale, filosofico, politico, letterario.

La forma unitaria della lettera si presenta frazionata dall'autore in 16 « frammenti ». Questi sono legati fra loro

narrativo, due versioni: una immediatamente risolta in immaginario narrativo, ed una che ne è trasposizione di nuovo 'realistica', attraverso una seconda narrazione.

³⁸ Nel suo lavoro *Tres formas del ensayo contemporáneo: Borges, Paz, Cortázar* ("Revista Iberoamericana", n. 118-119, en.-jun. 1982, pp. 10, 16, 17) Jaime Alazraki, esaminando le forme che rinnovano il saggio come genere e lo obbligano « a cruzar sus propios límites hasta tocar territorios ignorados en la geografía del género » e focalizzando le sue considerazioni sul saggio come forma letteraria, individua la peculiarità dell'apporto cortazariano: « Más que una prosa que se lee, los ensayos de Cortázar se presentan como una voz que se oye (...) prosa que en vez de dictaminar, discurre; que en vez de aseverar, dialoga, y que frente al estilo sentencioso (y por eso autoritario) del género prefiere el suelto y participatorio de la novela ». In particolare J. Alazraki individua in *Paseo entre las jaulas* un tal tipo di saggio, ed anzi « el que mejor tipifica su *modus operandi* »: « su concepción del ensayo... no es otra que la del novelista. El novelista habla de sí mismo a través de sus personajes; su presencia se manifiesta en una ausencia, de cuyo silencio la novela genera su poderío. En sus ensayos, Cortázar invierte este orden (...) el ensayo... habla de su objeto describiendo sus efectos (o presencia) en el sujeto ».

— o anche al proprio interno — da esili quanto virtuosistiche associazioni mentali, o da fluide « dissolvenze incrociate », o da semplici parentesi nel discorso. Questi legami assicurano l'apparente disinvoltura e spontaneità dei continui passaggi, ad esempio, fra un tempo lontano ed uno presente, fra una precisa collocazione ed una indefinizione temporali, fra microracconto e dissertazioni, fra riferimento autobiografico e considerazione politica. Tali legami descrivono quindi un ordine temporale complesso nel *discorso* che richiede una ricostruzione dell'ordine lineare sotteso nella *storia*, come nella ricomposizione di un « puzzle ».

Al di là però di quest'ordine discorsivo e funzionale che scandisce il ritmo narrazionale, è possibile individuare nei 16 frammenti, che è la suddivisione del testo operata dall'autore, 3 parti, riconoscibili per alcune omogeneità interne rispetto al narrato, che compongono le grandi unità narrative nelle quali il testo è divisibile.

Nella prima parte (che comprende i frammenti 1 e 2) il narratore-personaggio si situa assieme al suo interlocutore Ricci in un tempo che è quello della maturità dell'autore; il tempo in cui si traduce in atto la potenzialità di convergenza fra lui e Zötl; il tempo in cui, apparentemente per caso ma in effetti non tanto per caso, l'invito dell'editore si incontra con il « limite pericoloso » raggiunto dal suo bestiario personale. Questa condizione limite è espressa nel sogno del muro di elefanti, che apre la serie dei microracconti contenuti nel testo, e col quale il narratore coinvolge Ricci nella nebbia onirica che invaderà l'intero testo.

Nella seconda parte (che comprende i frammenti da 3 a 10) il narratore riassume i momenti fondamentali del suo bestiario autobiografico, vissuti fra personaggi del mondo familiare — parenti, compagni di gioco e amici — e individuati con precise notazioni temporali e spaziali: per esempio, il gallo a 3 anni a Barcellona; le cavallette verso gli anni '30 in una fattoria della provincia di Buenos Aires; il sogno del Banto nella pubertà; le rane e le formiche nel 1942 a Misiones; gli insetti nell'estate del 1972 nella casa a Saignon.

Nella terza parte (che comprende i frammenti da 11 a 16) il narratore amplia il quadro del tema del bestiario compiendo una breve esplorazione in varie forme letterarie e in altri territori espressivi, come il cinema, i fumetti e i disegni animati, coinvolgendo personaggi quali poeti, scrittori, compilatori medioevali, lettori, eruditi, spettatori, ed entro una dimensione spazio-temporale esclusivamente letteraria.

Anche attraverso questa divisione in porzioni narrative

più complesse rispetto ai frammenti stabiliti dall'autore, viene ribadita la centralità del tema del bestiario, non soltanto come occasionale argomento offertogli dall'editore Ricci, bensì come « una parte per il tutto » dell'universo cortazariano.

Le possibili chiavi di lettura sono certamente molteplici ma, dovendo scegliere, ci è sembrato opportuno fare riferimento a quelle suggerite o esplicitamente sottolineate dall'autore stesso nel testo. In particolare, esamineremo alcuni rapporti significativi del bestiario con il « vissuto », con la continuità fra vita e letteratura, con l'« umano », e con la convergenza fra Zötl e Cortázar.

Nel testo, che vuole mostrare tutta la poliedricità e complessità dei rapporti dell'autore con il mondo animale, il bestiario vissuto assume il ruolo di fissare momenti cruciali della sua vita e di caricarsi nel profondo di emozioni, di significati, di connessioni mentali, che trasfigurano radicalmente l'occasione della presenza animale, tramite di altro da ciò che ordinariamente e quotidianamente le viene associato.

Così, il canto del gallo al risveglio mattutino dell'autore all'età di tre anni viene vissuto come trauma infantile peculiare, quello con cui ha inizio la memorizzazione di suoni ancestrali che accompagnano l'entrata nel mondo, e che viene identificato con una conoscenza primordiale, immediata, precedente ad ogni razionalizzazione concettuale del linguaggio. Il tema del rapporto fra animali e conoscenza ritorna con le figure dei ricci e delle anguille, che divengono tramite di una conoscenza più profonda di quella usualmente semplificatrice dell'uomo, di una conoscenza che si spinge fino al potere di sintesi dei visionari. Altre volte, l'animale diviene oggetto della proiezione di sentimenti e problemi dell'infanzia, descrivendo un mondo chiuso di paure e consolazioni che si apparta da quello convenzionale e scontato all'intorno: il mamboretà viene sottratto ai suoi luoghi comuni (la femmina che mangia il maschio; il soprannome « tata dios » perché sollevando le zampe anteriori sembra indicare il cielo) per assumere la figura dell'accusatore, del vendicatore del regno di insetti cui i bambini infliggono nascoste torture durante la siesta degli adulti; una spugna, soprannominata Máxima, diviene la presenza consolatrice nei momenti difficili, contraddicendo le aspettative del mondo familiare legate alla trilogia domestica gallina-cane-gatto.

Lo stesso Cortázar dice che « no hay necesidad de inventar animales fabulosos si se es capaz de quebrar las

cáscaras de la costumbre (...) y ponerse del lado de la primera vez, de la única vez en que se ve y se conoce realmente algo»³⁹. Così, la stessa figura del cane può essere sottratta alla tranquillizzante «trilogía doméstica» e trasportata in un'atmosfera inquietante: il cane Hugo dell'amico Jean Thiercelin diventa, nella dimensione della notte, tramite di paure indecifrabili, primordiali, che il giorno dopo sembrano dissolversi nella «banalidad de cualquier mala noche», ma restano inaccessibili nelle loro vere motivazioni. Solo in seguito la trama dei tentativi razionalizzanti si arricchisce del ricorso a riferimenti letterari (il cane Tigre di *Gordon Pym*).

Altri animali vivono nell'estrema fluidità simbolica della dimensione onirica, e segnano importanti momenti di passaggio nell'ambito esistenziale. È il caso del sogno del Banto — enorme scarabeo nero, decapitato con il senso di un orrore indicibile — che rappresenta il primo incontro con gli animali del profondo, all'entrata nella pubertà; e ancora, del sogno del muro di elefanti, «muro tras del cual empiezan las toallas mojadas y las terapéuticas», identificato simbolicamente con una condizione di prigionia, che richiama la vigilanza assoluta del campo di sterminio, ma anche più in generale la sopraffazione collettiva su chi è minoritario.

Questi due sogni, poi, assieme all'episodio del canto del gallo citato sopra, possono essere presi in considerazione unitariamente non solo perché costituiscono, all'interno del testo, le tre tappe fondamentali della sua vita legate ad una figura animale, ma anche perché presentano marcate analogie fra loro. Le collocazioni temporali (l'alba, il crepuscolo e la notte) sono accomunate dalla mancanza del sole. Gli ambiti spaziali esprimono tutti desolazione e grigiore: per il gallo, «una habitación con un ventanal desmesurado, rectángulo grisáceo» in cui si apre il vuoto, una visione in cui gli occhi scivolano senza trovare dove aggrapparsi; per il Banto, «un claro de selva, una noche (...) oscura y luminosa», bianca e nera; per gli elefanti, una pampa grigia «sin árboles ni casas, vasto circo lunar (...) un Coliseo...»⁴⁰. Un comune senso di morte sottende i tre episodi. Nel grigiore e nel buio i rumori acquistano una particolare risonanza; più che vedere, si ascolta: lo stridulo canto del gallo, l'urlo del Banto, il barrire degli elefanti.

³⁹ J. Cortázar, *Paseo entre las jaulas*, in Aloys Zötl, F. M. Ricci editore, Milano 1983, p. 42.

⁴⁰ *Ibidem*, pp. 32, 35, 36, 92.

Infine, nel bestiario vissuto ci sono animali che si prestano alla metafora politica: le formiche e le cavallette che assalgono l'ambiente umano in massa, forti del grande numero, quasi «una especie de superanimal», sono identificabili come animali 'fascisti' in quanto «sólo saben atacar a partir de lo gregario», ed esprimono la «recurrencia de un temor atávico, el de un totalitarismo zoológico lanzándose contra el hombre»⁴¹.

La continuità fra vita e letteratura, vista attraverso la prospettiva del bestiario, assume molteplici gradazioni ed angolazioni.

Nel suo aspetto più lineare essa si esprime in quello che potremmo definire un rispecchiamento, per cui episodi vissuti vengono trasferiti in materia narrativa in forma più o meno diretta, cui lo stesso narratore fa a volte riferimento (i galli dell'incubo in *Rayuela*; il mamboretà in *Bestiario*; gli axolotl nel racconto omonimo; le anguille in *Prosa del observatorio*; le formiche in *Bestiario*, *Los venenos* e *Instrucciones para matar hormigas en Roma* ecc.).

Secondo un'angolazione duale, la continuità fra vita e letteratura si presenta attraverso un riferimento letterario sotteso alle emozioni ed ai significati del vissuto. Così, ad esempio, nel microracconto della notte dai Thiercelin i ritratti degli Antenati, identificabili in una sorta di bestiario dipinto⁴², guardano il narratore con lo stesso sguardo del leone nel deserto nell'incubo di Arthur Gordon Pym, mentre la paura di quella notte rivela qualcosa della sua profonda natura riferendola al comportamento aggressivo del cane Tigre, sempre nel *Gordon Pym*.

Infine, l'incontro fra vita e letteratura assume la modalità di una continuità circolare, oppure quella di un rimando reciproco, o ancora quella di una significativa combinazione nell'intrecciarsi dei due piani. Così, la dimensione letteraria dell'amicizia del narratore con il poeta Tarnaud che gli ha dato da leggere un testo sugli scorpioni, si intreccia magica-

⁴¹ *Ibidem*, pp. 66, 72.

⁴² Il fatto che Cortázar abbia individuato negli antenati dei Thiercelin una sorta di bestiario può indurci a ritornare sulla questione della pertinenza di *Casa tomada* al tema oggetto del presente saggio, in quanto L. Harss ha proposto — sia pure con la cautela del punto interrogativo — di individuare negli invasori gli antenati dei due fratelli (L. Harss, *Los nuestros*, Edit. Sudamericana, Buenos Aires 1973, p. 266). Ma, a parte l'esilità del nesso, va sottolineata la differenza fra gli antenati dei Thiercelin icasticamente ritratti e proposti allo sguardo umano quale singolare 'fauna', e gli ipotetici antenati di *Casa tomada* che rimangono presenza indefinita, senza altro sintomo o indizio che gli indecifrabili rumori che accompagnano la loro irruzione nella casa.

mente, proprio nel momento di una telefonata, con il passaggio di un camion con sopra dipinto uno scorpione. Analogamente, il narratore nella sua stanza di lavoro, mentre compone, circondato da zanzare, il testo che stiamo leggendo, con il ricordo ancora proiettato verso le cavallette di cui ha scritto appena prima, riceve un supplemento letterario che contiene una poesia di Eberhart dove si immagina che quello stesso insetto che va a spasso per la stanza del narratore faccia visita alla pagina del poeta inglese. E ancora, in chiusura del testo, proprio quando, finita la passeggiata fra le gabbie, sembra che si esca dalla dimensione letteraria del bestiario (il narratore congedandosi afferma di rientrare nella sua condizione di uomo che sale su un tram per tornare a casa), la donna cui si è seduto accanto rivela inquietanti segni di felinità: il rimando letterario, implicito ma chiarissimo, è al racconto *Cuello de gatito negro*.

Animalità ed umanità non sono considerate nel testo come due condizioni disgiunte, che si relazionano dall'interno della loro impenetrabile purezza, bensì come due polarità che intercorrono l'una nell'altra lungo una gamma di contaminazioni. Si ha così una sorta di dissolvenza in cui, nel venir meno progressivo dell'una condizione, si inserisce l'affermarsi graduale dell'altra.

Il primo stadio di tale dissolvenza può essere definito quello dell'animale con sintomi umani, dell'animale che nella nostra prospettiva assume o sembra assumere sentimenti e comportamenti propriamente umani. Nel testo questo fenomeno è esemplificato nella passeggiata al giardino zoologico di Vincennes dove il narratore assiste alla cerimonia amorosa di due leoni tanto simile a quella fra due esseri umani, ed al gesto dello scimpanzé che spartisce tre banane con precisione matematica per offrirne la metà alla sua femmina. E ancora, nel racconto della tigre che, uscendo dalla sua dimensione diversa, da « su sola tigredad », si inamora della ragazza in visita allo zoo.

Il secondo stadio della dissolvenza è quello dell'animale umanizzato attraverso un'operazione inventiva. Il riferimento che viene dato è ai disegni animati, « uno de los últimos reductos de una fauna vista por el deseo simultáneo de la anexión paródica y de la fuga de lo estrictamente humano »⁴³, ma anche a King Kong, che rappresenta quell'incredibile rovesciamento di valori per cui l'uomo si ritrova trasformato in insetto in rapporto ad un antropoide.

⁴³ J. Cortázar, *Paseo entre las jaulas*, cit., p. 124.

Si passa poi alla fusione vera e propria delle due condizioni, in particolare all'ibridazione della psiche umana e del regno animale attraverso le figure del lupo mannaro e del vampiro.

Segue, ancora, lo stadio dell'umano animalizzato. L'esempio fondamentale nel testo è la costruzione di quello che il narratore definisce un « hominario », tutto basato sulla figura della formica, che ha valenza di metafora politica: il simbolo del formicaio come dimensione dell'incubo totalitario.

Infine, in posizione duale al primo stadio della dissolvenza (l'animale con sintomi umani) troviamo l'umano con sintomi animali, intesi come tratti fisionomici che alludono inquietantemente ad una contaminazione anche comportamentale: è il caso della donna del tram dalle « manos tan pequeñas y uñas tan largas », con cui il testo si chiude.

Il bestiario diventa in questo testo l'occasione tematica per enunciare e mostrare in atto una poetica, quella di Cortázar ma più in generale di coloro che si collocano dalla sua stessa parte, di coloro che, operando anche in altri territori espressivi, non vedono e non sentono il mondo nel solo modo univoco proposto dalla visione real-razionalistica. Zötl viene assimilato ad emblema di quanti condividono con Cortázar questa posizione. Ciò che si presenta quindi a prima vista come occasionale (l'invito dell'editore Ricci a scrivere un testo per il bestiario grafico di Zötl) assume il crisma della necessità. La convergenza poetica fra Cortázar e Zötl si manifesta innanzi tutto come convergenza intellettuale, al di là delle distanze spazio-temporali, fra due creatori di bestiari, « entre un hombre que dibujó su reino animal desde un rincón austriaco y un tiempo romántico, y otro que a partir de Buenos Aires o París lleva ya tantos años proponiendo verbalmente criaturas de incierta ecología »⁴⁴. Ricci è stato il tramite di una sorta di confluenza di Cortázar verso Zötl, di una convergenza dei due in una figura che ne sia la fusione (« cualquier imaginero de una fauna entre real y dibujada, entre viviente y escrita »⁴⁵).

Ma quali sono, rispetto al tema del bestiario, gli elementi che definiscono tale convergenza? Innanzi tutto il riconoscimento che il mondo animale è inconoscibile: non esiste atteggiamento realistico, intenzione di fedeltà al modello naturale che possa restituire una conoscenza effettiva. In tal senso Zötl ha ragione ad organizzare « una zoología de escape en la que cada bicho es y no es, resbala de su

⁴⁴ *Ibidem*, p. 31.

⁴⁵ *Ibidem*, p. 34.

modelo a la vez que lo ilumina violentamente »⁴⁶; analogamente Cortázar si è impegnato a ritoccare la visione naturalistica delle cose, « ayudado por una especie de suspensión permanente de la incredulidad » che fin da bambino gli « abrió las páginas de un bestiario en el que todo era posible »⁴⁷.

In secondo luogo, la natura, nonostante la sua varietà, viene percepita come monotona, ripetitiva. È quindi legittimo proporsi di arricchire la fauna naturale della Creazione. La conoscenza si compie allora attraverso un atto creativo, attraverso la costituzione volontaria di una realtà parallela, che conferisce alle cose « una especial iluminación para ascender a un nivel combinatorio más rico »⁴⁸.

In terzo luogo, esiste una versione (del mondo, come in particolare del mondo animale) maggioritaria, canonica, convenzionale, in cui è possibile identificare il potere, la violenza. A questi si contrappone l'immaginazione, la trasgressione creativa, il mondo degli Zötl capaci di potenziare l'alleanza dell'immaginario con il visibile e il tangibile. Per questo è bene continuare « multiplicando los polvorines mentales, el humor que busca y favorece las mutaciones más descabelladas; por eso es bueno que existan los bestiarios colmados de transgresiones »⁴⁹ che turbano la tranquillità dei benpensanti.

Vediamo quindi dispiegarsi in *Paseo entre las jaulas* tutte le forme di "continuità dei bestiari": fra veglia e sonno, fra animalità e umanità, fra vita e letteratura, fra letteratura ed altre forme espressive, fra conoscenza e creazione artistica. Ed essendo il bestiario uno spaccato del mondo cortazariano secondo una visuale specifica, il messaggio che viene comunicato in modo chiaro ed inequivoco è una maniera di vedere, di pensare, di sentire, non soltanto gli animali, reali o immaginati o sognati, ma le cose, gli altri, se stessi e la vita.

Il testo offre due livelli di lettura attraverso cui tale messaggio filtra al lettore; esistono cioè due lettori: un lettore tipo che legge il testo una volta sola, ed un lettore che, in omaggio a una definizione dell'autore, possiamo chiamare « cómplice »⁵⁰, il quale è partecipe in senso radicale al gioco letterario di Cortázar e ripercorre più d'una volta il testo.

⁴⁶ *Ibidem*, p. 82.

⁴⁷ *Ibidem*, pp. 88, 90.

⁴⁸ *Ibidem*, p. 106.

⁴⁹ *Ibidem*, p. 124.

⁵⁰ In *Rayuela*, cit., pp. 498, 453, Cortázar scrive: « El verdadero y único personaje que me interesa es el lector, en la medida en que algo

Il primo tipo di lettore, completata la lettura, resta con una immagine vaga e unitaria, che gli si fissa nella mente quale somma delle tante figure davanti alle quali egli è passato. Tale immagine non è figurativa e neppure concettuale ma letteraria, nel senso che non è possibile disgiungerla dalle forme del discorso che l'hanno generata, i racconti e i commenti che accompagnavano ogni essere visitato: queste si trasformano come per magia in un unico agglomerato di idee, sensazioni, evocazioni dai mille rimandi che si associa a quell'immagine.

Occorre ripercorrere il testo, in uno dei tanti modi possibili (noi ne abbiamo suggerito uno), per poter poi distinguere le molte e diverse figure dello zoo e pensarle come tanti individui di una stessa comunità.

Per il lettore che ripercorre il testo e si sofferma a studiare tale bestiario, l'immagine della prima lettura si dilegua e le molte unità, osservate singolarmente, si ricompongono in un'altra immagine, che sostituisce la prima e possiede una carica comunicativa nuova. Cioè, il messaggio che nella prima lettura viene percepito, emotivamente ed immediatamente, nel suo essere in atto nel testo, il secondo lettore, ricostruendo le motivazioni e i meccanismi del discorso, lo vede dispiegarsi coscientemente, con la sua forza eversiva rispetto alla convenzionale concezione del mondo animale. Infatti la rilettura del testo può condurre ad un rovesciamento di senso, fino a ritenere più vero il bestiario di Cortázar o quello di Zötl, e fino a far apparire 'falso' il bestiario dei manuali di zoologia o quello delle enciclopedie, con la conseguenza di sentire questi come 'fantastici' e quelli di Cortázar e di Zötl come 'reali'.

E al lettore « cómplice », spintosi ai limiti estremi della partecipazione al messaggio cortazariano, fino a farlo proprio, dovrà forse toccare il medesimo destino del lettore-personaggio di *Continuidad de los parques!*⁵¹.

Adele Galeota Cajati

de lo que escribo debería contribuir a mutarlo, a desplazarlo, a extrañarlo, a enajenarlo (...) Hacer del lector un cómplice, un camarada de camino. Simultanearlo, puesto que la lectura abolirá el tiempo del lector y lo trasladará al del autor ».

⁵¹ Come perfetto « lector-cómplice », contrapposto al « lector-hembra » che non è disposto a « comprometerse en el drama que también debería ser el suyo » (Mauricio Ostria Gonzales, « Rayuela »: *poética y práctica de un lector libre*, « Cuadernos Hispanoamericanos », n. 364-366, oct.-dic. 1980, pp. 444-445), il lettore-personaggio di *Continuidad de los parques* si cala nella storia che legge — una coppia di amanti che ha deciso di assassinare il marito di lei — fino al punto da diventare, attraverso l'atto medesimo della lettura, la vittima.

ANCORA SULLE LETTRES PORTUGAISES:
REMARQUES SUR UN 'FAUX PROBLEME'.

Talora una pagina, stagliandosi con forza sulle altre pagine — pur assiduamente percorse — di un testo, e coinvolgendone l'interpretazione tutta, giustifica il ritorno su temi già a lungo dibattuti e che sembravano ormai archiviati.

Il rinnovato fervore con cui, nel suo *Bilan* della critica più recente sulle *Lettres portugaises*, Frédéric Deloffre ripropone la sua lettura dell'apostrofe iniziale¹, porta di nuovo sul tappeto il problema di quest'*incipit* così discusso e riacende i fuochi di una polemica che andava ormai spegnendosi². Risorgendo quasi dalle sue ceneri, il dibattito intorno alla controversa interpretazione dello splendido esordio delle *Lettres* impone ancora una volta all'attenzione dei critici la

¹ Frédéric Deloffre, *Le bilan du quart de siècle: les « Lettres portugaises » et la critique*, « Quaderni di filologia e lingue romanze », n. 6, 1984.

Sulla questione dell'apostrofe iniziale, ivi ripresa alle pagine 149-154 e definita 'faux problème', lo studioso era già tornato in una recensione (*A propos d'une édition: les « Lettres portugaises » vingt ans après*, « XVII^e siècle », janvier-mars 1982, pp. 67-76) all'edizione delle *Portugaises* curata da Y. Florenne (*Le Livre de Poche*, 1979). Riguardo a questa edizione — in cui, come F. Deloffre non manca di ricordare, 'certains' (V. *Bilan*, p. 122 e p. 127) avevano trovato « de la dynamite » — condividiamo senza riserve il giudizio dell'illustre critico, vista l'estrema discutibilità dei criteri che ad essa presiedono. Accanto alla dinamite ascrivibile al *quidam* (si legga Wolfgang Leiner, come del resto è specificato in nota) avremmo però voluto trovare i fuochi d'artificio di M. Soriano, che, nel volume miscelaneo su *Cultura/letteratura popolare/dotta nel Seicento francese* (« Quaderni del Seicento francese », n. 3, Adriatica-Nizet, Bari-Paris, 1979), presenta in termini estremamente elogiativi (p. 12-13) 'l'admirable édition' di quel 'merveilleux érudit et écrivain bien connu' che è, a suo avviso, Y. Florenne. Più completa, la segnalazione di due voci avrebbe conferito un risolto meno personale al rinvio.

² A questa polemica e al problema interpretativo da cui essa era nata (è all'Amore o all'amante che Mariane si rivolge all'inizio della sua 'corrispondenza'?) era dedicato il capitolo di chiusura (« *Last, but not least* ») di un lavoro sulle *Lettres portugaises* (G. Malquori Fondi, *Le « Lettres portugaises » di Guilleragues*, Liguori, Napoli, 1980). In esso, illustrando la 'tesi Leiner' (*meine Liebe*) e la 'tesi Deloffre' (*mein Geliebter*), si proponeva la lettura retorica come accettabile e sostenibile e si mettevano a fuoco le diverse ragioni e le varie fasi della *querelle* sorta a proposito della differente esegesi dell'ormai celebre invocazione iniziale.

vexata quaestio della forma e del significato di una prima pagina, che, tornando ad essere luogo di contrasto, rischia di trasformare in conflitto aperto quella specie di tacita 'drôle de guerre' in cui ogni disputa pareva essersi addormentata.

Decidendo di riaffrontare l'argomento riteniamo però di dover tralasciare vie già battute e ormai fin troppo note. Cercheremo quindi di suggerire nuovi spunti attenendoci soltanto al testo del *Bilan*, che esamineremo nelle sue linee principali proponendo le diverse osservazioni cui esso ci sembra dar adito. La segnalazione di alcune voci, che, ascrivibili all'altro versante della 'disputatio', non figurano fra quelle riportate da F. Deloffre, aprirà la serie delle nostre riflessioni.

Accanto all'opinione di Y. Florenne — citato nel *Bilan* come favorevole all'interpretazione *meine Liebe* — cominceremo col ricordare quelle di una ben diversa categoria di studiosi. Pensiamo nella fattispecie alle decise prese di posizione in favore della lettura retorica rintracciabili nell'articolo di G. Mirandola³, in quello di D. E. Highnam⁴, nei lavori di J.-M. Pelous⁵ e nel volume di S. Lee Carrel⁶. Invite-

³ G. Mirandola, *Guilleragues e le « Lettres Portugaises »: sviluppi europei di un problema critico*. « Studi Francesi », n. 34, gennaio-aprile 1968, pp. 80-89. Cfr. p. 84: « L'interpretazione del Leiner appare assai logica e potrebbe portare un ulteriore sostegno alla teoria che rifiuta l'autenticità dell'opera [...] ».

⁴ David E. Highnam, 'Les Lettres portugaises', *passion in search of survival*, « Modern Language Quarterly », XXXIII, 1972, pp. 370-381. Cfr. p. 380: « 'Considère mon amour [...] ' appears to be logically directed to her own love, as she [Mariane] realizes in the depth of her heart that she has been left alone with her own emotion ».

⁵ J.-M. Pelous: a) *Une héroïne romanesque entre le naturel et la Rhétorique: le langage des passions dans les « Lettres portugaises »*, « R.H.L.F. », 1977, p. 554-563. Cfr. p. 561: « Rien d'étonnant que la première des Portugaises s'ouvre sur une apostrophe à l'Amour personnifié; loin de témoigner d'une intempestive maîtrise de soi, cette figure démontre que Mariane atteint d'emblée au comble de l'égarement ». b) *Amour précieux, amour galant...*, Klincksieck, Paris, 1980. Cfr. p. 300: « On découvre sans peine d'autres concetti galants dans le texte de Guilleragues, pour ne rien dire de l'apostrophe initiale « Considère mon amour... » qui semble bien avoir été dans l'esprit de l'auteur non un cri de passion mais une invocation adressée par l'héroïne à son propre amour personnifié ». c) *La figure de l'amant dans les « Lettres portugaises »: vers une nouvelle définition des valeurs amoureuses*, « Travaux de linguistique et de littérature... », Strasbourg, XX, 2, 1982. Cfr. p. 83 in cui, oltre alla spiegazione dell'amore di Mariane come amour-propre, amour de soi (da cui scaturisce naturalmente una lettura dell'*incipit* nel senso indicato da W. Leiner), si prende apertamente posizione in favore della lettura retorica: « La tradition, et M. Deloffre, veulent que Mariane s'adresse ici à son amant, tandis que W. Leiner soutient, avec toute apparence de raison,

remo quindi il lettore, perché non si soffermi soltanto sulla menzione riduttiva (v. *Bilan*, nota 118, p. 166) di una frase decontestualizzata ed estrapolata dalla pagina 66 del testo di B. Bray e di I. Landy-Houillon⁷, alla lettura di quei passaggi delle pagine 66 e 31 dello stesso testo, dove la presa di posizione in favore della 'interpretatio difficilior' è più netta e le argomentazioni più valide. Citeremo infine H. Coulet — anch'egli rammentato in proposito — rinviando direttamente alla pagina 229 di *Le Roman jusqu'à la Révolution* (e soprattutto alla nota 2 della stessa pagina) dove si legge, e in maniera inequivocabile, che 'mon amour' è un'apostrofe all'Amore e non un semplice ipocoristico. Sarà inutile menzionare opinioni anteriori all'inizio del dibattito Leiner-Deloffre intorno al discusso problema interpretativo⁸, opinioni che, pure orientate verso la lettura *meine Liebe*, non figurano ovviamente nel *Bilan* in ragione delle loro date⁹. In esso tuttavia si sarebbe potuto far cenno al fatto che in un lavoro posteriore — citato *supra* alla nota 2 — appariva, a complemento di quella già tracciata da G. Mirandola (v. *art. cit.* qui alla nota 3, pp. 83-84), un'analisi del dibattito critico suscitato dalla spinosa questione esegetica, corredata da una bibliografia specifica.

Ricordato rapidamente il versante opposto della 'disputatio', passiamo ora all'esame degli elementi che F. Deloffre adduce a ulteriore sostegno della sua tesi.

qu'elle interpelle son amour personnifié [...] Mais si l'on veut bien admettre l'amour de l'amour comme l'un des traits fondamentaux de la passion, il devient moins étrange que le premier interlocuteur de Mariane ne soit pas, comme il semblerait naturel, son amant, mais son amour personnifié, c'est-à-dire une sorte de double d'elle-même, dont l'existence n'est peut-être pas seulement rhétorique ».

⁶ V. p. 42-45 in Susan Lee Carrel, *Le soliloque de la passion féminine ou le dialogue illusoire*, Narr-Place, Tübingen-Paris, 1982. Dedicato, nell'ambito della monodia epistolare, al 'type portugais', il libro della studiosa americana sembra d'altronde orientare già dal titolo la lettura dell'apostrofe come invocazione rivolta all'Amore.

⁷ *Lettres portugaises, lettres d'une Péruvienne et autres romans d'amour par lettres*, textes établis, présentés et annotés par Bernard Bray et Isabelle Landy-Houillon, G. F. Flammarion, Paris, 1983.

⁸ Riconducibile, come è noto, al 1965. Cfr. W. Leiner, *Vers une nouvelle interprétation des « Lettres portugaises... »*, « Romanische Forschungen », 77, 1965, pp. 64-74, e F. Deloffre, *A propos des « Lettres portugaises »*, « Romanische Forschungen », 77, 1965, p. 351-352.

⁹ Il *Bilan* infatti vuol essere una selezione dei lavori su Guilleragues e sulle *Portugaises* posteriori alla pubblicazione ne « L'Information littéraire » (sept.-oct. 1967, pp. 143-155) dell'articolo di F. Deloffre e J. Rougeot sull'*Etat présent des études sur Guilleragues et les « Lettres portugaises »*. I criteri che presiedono a questa selezione non ci sembrano però, nello specifico dell'argomento in esame, del tutto condivisibili.

L'incipit delle *Réponses* di Grenoble, citato in appoggio alla sua interpretazione, seppure indicativo, non ci appare però significativo. Ci sembra infatti che, proprio in esse, un passaggio della quarta lettera ricalchi quasi, in senso retorico, l'inizio della prima 'portoghese'. Scrivendo a Mariane:

« Quoi, votre passion, votre amour, était-elle si peu clairvoyante, qu'elle ne pût pas reconnaître mes déguisements et mes contraintes? »,

il presunto amante non pare almeno alludere all'interlocutore iniziale della monaca?

La 'riscrittura' di Richelet, che il fondamentale articolo di J. Chupeau¹⁰ ha mostrato come sostanzialmente snaturante, non ci sembra poi particolarmente proponibile. D'altronde, una semplice lettura delle *Lettres portugaises* secondo Richelet¹¹ mostra quanto esse siano pesantemente rimaneggiate e ristrutturare in funzione del *recueil* di cui dovevano far parte. Perché dunque, per spiegare il senso dell'apostrofe, rifarsi a questo rimaneggiamento e non a quanto lo stesso Richelet scrive, e proprio nel *recueil* in questione? In esso, nelle « *Réflexions sur la manière de faire les lettres passionnées* », si legge infatti:

« On entre en matière d'un air qui marque de quelle sorte l'âme est agitée » (p. 133).

« On ne parle aux choses insensibles qu'ensuite d'un grand sujet de douleur et qu'après avoir fait voir qu'on n'espère plus en l'objet de son amour¹¹ et même ce qu'on leur dit ne doit pas être long. Il faut revenir à la personne à qui l'on écrit et lui faire voir le plus sensiblement qu'il est possible, les troubles où l'on est à son sujet » (p. 134)¹².

¹⁰ J. Chupeau, *Les remaniements des 'Lettres portugaises' dans le recueil des 'plus belles Lettres Françaises' de Pierre Richelet. Etude de style*, « *Le Français moderne* », Janvier 1970, pp. 44-58.

¹¹ Richelet ricalca, com'è noto, Du Plaisir. Cfr. p. 31 dell'edizione dei *Sentiments...* a cura di Ph. Hourcade (Droz, Genève, 1975). È vero che F. Deloffre obietta che la prima lettera è ancora piena di speranza e che una diversa lettura darebbe il cerchio come già chiuso. A noi quest'inizio, scandito subito dai sintagmi fortemente connotativi delle « *espérances trompeuses* » e del « *mortel désespoir* », sembra invece non lasciare adito a nessun pensiero di speranza.

¹² P. Richelet, *Les plus belles lettres françaises sur toutes sortes de sujets...*, 1698. Anche l'abbé d'Aubignac, trattando dell'apostrofe come figura di passione propria al monologo teatrale, ne aveva illustrato l'efficacia raccomandandone al tempo stesso la brevità. « Il faudroit faire l'Apostrophe fort courte » — leggiamo nella *Pratique du théâtre* (1657) — e ritornare subito a colui a cui si parla, « [...] car, par cette adresse, la Figure introduit dans le discours une agréable variété, avec force, et ne fait rien contre la loi du respect; ce

Il passo che mostra, quasi codificandolo, come il procedimento retorico fosse ammesso per le *lettres passionnées*, ci sembra potersi perfettamente attingere all'inizio delle *Portugaises*, al quale non è escluso che Richelet pensasse, visto che il rimaneggiamento da lui operato non comporta una sostanziale modifica dell'incipit della prima lettera.

Seguiamo ora punto per punto le argomentazioni di F. Deloffre ripercorrendo le pagine del *Bilan*. A pagina 150 egli richiama di nuovo l'attenzione sull'impossibilità della presenza di un 'concetto' così barocco all'inizio di un'opera che pretendeva di essere « *naïve et passionnée* ». Ma noi sappiamo bene che quest'opera — che poteva anche volersi « *naïve et passionnée* » — in realtà non lo era affatto. Ed è proprio in nome dei fondamentali studi di F. Deloffre, da sempre fra i più lucidi e convinti assertori della estrema ed evidente letterarietà delle *Portugaises*, che ci sembra logico non prestare troppo credito a tale pretesa di *naïveté*. È perciò che la « *lecture instinctive du texte* » (p. 151) non ci appare particolarmente seguibile. In buona fede o no i contemporanei, così come altri lettori successivi, potevano anche prestarsi al gioco della finzione dell'autenticità. Ma l'esegeta moderno — cui pure corre il dovere di segnalare un certo tipo di lettura epocale — non può, interpretando le *Lettres*, privilegiarne la 'lettura istintiva' piuttosto che la scrittura, quando sa che essa è costruita ad arte e con arte.

Restando inoltre nell'ambito dell'estetica della ricezione e privilegiando non il messaggio in quanto sistema oggettivo di informazioni ma la decisione interpretativa del lettore — nella quale risiederebbe il valore effettivo del messaggio — dovremmo a nostro avviso portare l'attenzione anche sui motivi, siano essi psicologici o culturali, che, producendo un certo tipo di lettura, hanno determinato un interessante fenomeno di *fausse lecture*.

« *Le piège inimaginable* » che, secondo F. Deloffre (p. 151), l'apostrofe all'Amore avrebbe teso ai lettori, diventa, invece, a nostro avviso, ben immaginabile se si pensa anche all'altra categoria, indubbiamente più ristretta, di destinatari, ravvisabili, crediamo, in quei « *tous ceux qui se connaissent en sentiments* » dell'*avis* che precede le *Lettres* e che un interessante articolo di J. Chupeau¹³ ci sembra indicare come esistenti. Il possibile committente dell'opera (nella fattispecie

petit égarement est permis à un homme innocent et passionné, et ce prompt retour de son esprit remet tout dans l'ordre » (Libro IV, cap. VII, « *Des Figures* »).

¹³ J. Chupeau, *Vanel et l'énigme des 'Lettres portugaises'*, « *R.H. L.F.* », 1968, pp. 221-228.

Henriette d'Angleterre!) non rispecchia in certo modo un probabile destinatario sicuramente in grado di capire l'arte della non-autenticità e di apprezzare a fondo, e proprio per il suo valore letterario, anche quella sorta di ambiguità che certi testi potrebbero esprimere? E se ambiguità può esistere in quest'esordio¹⁴ — ma chi ha mai detto che le opere letterarie debbano esserne esenti? — la plurilegibilità, che anche attraverso l'*incipit* sarebbe conferita a tutto il testo, non farebbe che aggiungere ancora un elemento a conferma dell'estrema letterarietà delle *Portugaises*¹⁵.

Le quali in effetti, pur da sempre considerate come lettere, potrebbero, proprio grazie al concetto di plurilegibilità, essere lette in maniera diversa se rapportate a un parametro differente. Il 'mode réfléchi', il carattere puramente solipsista del discorso di Mariane, sempre più messi in luce in studi recenti (cfr. J.-M. Pelous, 1982 e S. Lee Carrel, citati *supra* alle note 5 e 6) sembrano dar adito a nuove considerazioni sulla forma e sul contenuto delle *Lettres* e suscitare nuovi interrogativi sull'appartenenza stessa dell'opera al genere che sin qui l'ha contrassegnata. Già W. Leiner, ritornando con un importante contributo¹⁶ sul problema dell'apostrofe iniziale, aveva assimilato le *Portugaises* ai monologhi lirici delle tragedie del Seicento e aveva avanzato l'ipotesi che esse potessero leggersi come « un monologue ayant seulement l'apparence de lettres »¹⁷. Quest'idea, che coinvolge le intenzioni stesse dell'autore — delle quali in realtà nulla sappiamo — e che F. Deloffre scarta logicamente come contraddittoria con la trasparenza stessa del titolo, ci era sembrata invece di

¹⁴ L'eliminazione dell'apostrofe iniziale nella rielaborazione in versi di Dorat ci pare, ad esempio, senz'altro ascrivibile alla difficoltà di risolvere il problema di lettura. Nelle *Lettres d'une chanoinesse de Lisbonne à Melcour...* (Lambert, La Haye-Paris, 1770) la lettera XI, che imita, mutilandola del suo retorico esordio, la prima portoghese, si apre infatti su una banale ma facilmente comprensibile esclamazione: « Quoi! Je ne verrai plus les yeux de mon amant! ». L'ellissi, nella citazione di C. E. Kany, (« Ah! malheureux, tu... m'as trahie ». V. *The Beginnings of the epistolary novel in France, Italy and Spain*, Univ. of California Press, Berkeley, 1937, p. 112) ci sembra tradire l'attimo di dubbio in una lettura che vede nell'amante il destinatario dell'apostrofe.

¹⁵ Indicare quindi « l'instinct » e « le goût » (p. 154) come componenti primarie nell'elaborazione delle *Lettres* e accennare al « peu de travail » che esse potrebbero esser costate al loro autore, ci sembra ancora una volta idea singolare, soprattutto perché espressa da uno dei più qualificati sostenitori del « caractère littéraire et fabriqué » (p. 150) di quest'opera.

¹⁶ W. Leiner, *L'amour de Mariane, Du Plaisir et la rhétorique du sentiment. Cheminements de la critique entre mythes et texte*, « Oeuvres et critiques », I, 1976, pp. 125-145.

¹⁷ *Ibidem*, p. 139.

indubbio interesse e ben rispondente al concetto di plurilegibilità del testo. Così che, sulla sua scia, chi scrive aveva avanzato a sua volta dei dubbi, desunti fra l'altro da considerazioni di tipo formale¹⁸, sul genere stesso cui l'opera sembra appartenere. L'invocazione a un'entità astratta e la personificazione dei sentimenti sono, come ricorda J. Scherer (*La dramaturgie classique*, p. 251 e *passim*), tratto saliente del monologo classico e procedimento molto usato all'epoca e non solo per la tragedia. L'apostrofe che, come sappiamo, *multum valet ad commovendos animos*, ci sembra dunque, nella sua doppia valenza 'impersiva' ed 'espressiva' al tempo stesso, perfettamente aderire a quest'inizio di monologo in tragedia epistolare in cui un'assoluta solitudine ha già prodotto la disperazione: ci richiamiamo di nuovo alle « espérances trompeuses » e al « mortel désespoir » che si stagliano netti sul cupo fondo su cui si apre quest'epicedio. L'invocazione iniziale ci sembra perciò confermare il carattere dell'opera che si rivela, fin dall'esordio, un monologo. *Tout se tient* nelle *Lettres portugaises*, a cominciare da quest'inizio in cui Mariane sembra raccomandare a se stessa di perdere ogni speranza. Tratto dal soggetto stesso dell'opera, come già aveva suggerito W. Leiner, quest'*incipit* ci sembra 'funzionale' ad essa come elemento « qui mûrira plus tard »¹⁹ e per nulla inadatto, perché troppo retorico, perfino alla finzione epistolare. « S'il est besoin d'émouvoir les passions de celui à qui on écrit, on peut bien user de tous les secrets de la Rhétorique » affermerà — due anni dopo la pubblicazione delle *Portugaises* — Sorel nella *Connaissance des bons livres* (1671), trattando della maniera di scrivere le lettere.

I segreti della retorica ci sembrano peraltro frequentemente impiegati nelle *Portugaises*. Insieme a quel « langage précieux à métaphores suivies jusqu'au bout », caratteristico secondo Spitzer proprio della prima lettera, le epanortosi, le iperboli, le personificazioni — per non citare che figure logiche — vi abbondano. Ancora una volta perciò ci permettiamo di dissentire da F. Deloffre, che, sostenendo l'assoluta mancanza di certe figure (nella fattispecie le anfore, le anti-

¹⁸ Cfr. p. 38 dell'edizione citata *supra* alla nota 2: « Ma quali i caratteri di questa scrittura? Incentrata tutta sull'io scrivente, senza alcun intervento da parte dell'autore, priva di elementi metalinguistici, con un unico quadro di referenza, con le interrogazioni che Mariane rivolge per lo più a se stessa e le frequenti esclamazioni, essa ci sembra rivelare caratteri propri al monologo. Che Mariane usa in quest'ambigua forma epistolare [...] ».

¹⁹ Sul concetto di 'funzionalità' vedi R. Barthes, *Introduction à l'analyse structurale des récits*, « Communication 8 », Seuil, Paris, 1966, e G. Genette, « Vraisemblance et motivation » in *Figures II*, Seuil, Paris, 1969.

tesi e le metafore, come si può leggere a p. 153 del *Bilan*) nella scrittura di Guilleragues e definendo inadeguata l'idea di rifarsi ai trattati di retorica²⁰ per spiegare l'apostrofe iniziale, sembra accettare dell'esordio delle *Lettres* soltanto l'accertata figura della prosopopea della « mauvaise fortune ». Ma perché non vedere, come siamo tentati di fare, proprio nella prosopopea, un *pendant* dell'apostrofe, con ripresa su un modulo diverso, — ma con una singolare quasi perfetta coincidenza del numero degli elementi lessicali e grammaticali²¹ — della personificazione, del *tutoiement* iniziale e dei verbi alla seconda singolare? Le due figure retoriche servirebbero in tal modo a focalizzare i due personaggi delle *Lettres* — che sono poi Mariane e son Amour — e ben si attaglierebbero fin dall'inizio a questo disperato contesto in cui l'innamorato è singolo e nel suo rapporto amoroso si scontra soltanto con se stesso, con la sua passione che è insieme, etimologicamente, passività e patimento.

Giovanna Malquori Fondi

²⁰ Ad alcuni di essi W. Leiner si era opportunamente riferito nel lavoro citato *supra* alla nota 16. Se è vero infatti che proprio Guilleragues, parlando della sua corrispondenza privata, scriveva a Mme de la Sablière (1680): « Quel moyen d'examiner une lettre comme un ouvrage, et de mettre en usage tous les préceptes d'Horace et de Quintilien? », e se è vero che le lettere d'amore si discostavano da quei canoni che assimilavano la strutturazione dell'epistola a quella dell'orazione, è pure vero che ad altre norme, non meno 'normative', esse si attenevano e che le retoriche dell'epoca dedicavano un'attenzione particolare, e sul versante didattico e su quello estetico, al linguaggio della passione e alla sua forma. La derivazione manualistica e erudita e il deciso impianto retorico delle lettere d'amore erano d'altronde ampiamente ricordati nel fondamentale lavoro di B. Bray, *L'art de la lettre amoureuse. Des manuels aux romans (1550-1700)*, La Haye-Paris, Mouton, 1967, che F. Deloffre cita alle note 21 e 74 del *Bilan*. « Le naturel — scrive significativamente B. Bray — pour l'épistolière assise devant son écritoire, c'est précisément l'artifice » (p. 20). L'estetica del disordine, il ricorso sapiente alle figure, gli scarti dalla norma che lo *style de la passion* poteva concedersi, non tradiscono, anche nelle *Portugaises*, la forte componente retorica di un *naturel* tutto particolare?

²¹ Riportiamo qui l'apostrofe e la prosopopea, che si estendono, curiosamente, pressappoco sullo stesso numero di righe:

« Considère mon amour, jusqu'à quel excès tu as manqué de prévoyance. Ah! malheureux! Tu as été trahi et tu m'as trahie par des espérances trompeuses. Une passion sur laquelle tu avais fait tant de projets de plaisirs, ne te cause présentement qu'un mortel désespoir, qui ne peut être comparé qu'à la cruauté de l'absence qui le cause ».

« Cesse, cesse, Mariane infortunée, de te consumer vainement et de chercher un amant que tu ne verras jamais; qui a passé les mers pour te fuir, qui est en France au milieu des plaisirs, qui ne pense pas un seul moment à tes douleurs, et qui te dispense de tous ces transports, desquels il ne te sait aucun gré ».

L'INCESTO OCCULTATO: IL LAI DE DEUS AMANZ DI MARIE DE FRANCE

Il motivo dell'incesto ha goduto di una vasta fortuna nell'ambito della letteratura medievale, sia nell'epica che nel romanzo; basti pensare alle misteriose origini di personaggi come Roland, nato probabilmente dagli amori incestuosi di Carlo Magno con la sorella, o Tristano¹.

Il *Lai de Deus Amanz*, (LDA), è incentrato sul motivo del padre incestuoso che ama talmente la figlia da non permetterle di sposarsi.

Il motivo si struttura in tre segmenti fondamentali. Nel primo, che indichiamo con la lettera *a*, viene descritto l'amore del re per la sua unica figlia e si narra come questo sentimento si manifesti con maggiore intensità dopo la morte della regina. Nel secondo, che indichiamo con *b*, il re, biasimato per la sua condotta, decide di imporre una prova a chiunque voglia diventare suo futuro genero. Nel terzo, che indichiamo con *c*, l'eroe, innamorato della bellissima figlia del re, cerca di superare la prova con l'aiuto di un mezzo magico.

Nel LDA il triangolo amoroso viene così rispettato, anche se alla figura del marito geloso² si sostituisce quella del padre. Maria di Francia quindi, come sua consuetudine, ci racconta un amore contrastato e infelice.

Il motivo del padre incestuoso è ampiamente attestato nella mitologia greca. Una struttura molto simile a quella sopraindicata si realizza in una delle tante versioni del mito di Pelope, narrataci da Pindaro nelle sue *Olimpiche*. Johnston³ ce ne offre un breve riassunto. Pelope, figlio di Tan-

¹ Cfr. M. Liborio, *La logique de la déception dans les romans de Tristan et Yseut*, in « A.I.O.N.-SR », XXIII, 1 (1981), pp. 151-163.

² Il motivo della « malmariée » è uno dei più sfruttati nella lirica provenzale e francese e compare anche nel *Lai de Guigemar* e nel *Lai de Yonec*.

³ O. M. Johnston, *Sources of the Lay of the Two Lovers*, in « Modern Language Notes », 21 (1906), p. 36.

talo e di Dione, arriva a Pisa per sposare Ippodamia, la figlia di Enomao, il re della città. Questi però ha imposto una prova a chiunque voglia prendere in sposa la sua bellissima figlia, di cui è innamorato (a, b). La prova consiste in una corsa di carri, alla quale partecipa lo stesso Enomao, che si è mostrato fin'ora imbattibile, e il futuro genero. Pelope decide di tentare la prova e, grazie all'aiuto di Nettuno e di Mirtilo, l'auriga di Enomao (c), vince la corsa. Il racconto termina con la morte del padre incestuoso ed il matrimonio dei due giovani, presentando così un felice « dénouement », a differenza del LDA che termina tragicamente.

Il motivo del padre incestuoso non compare solo nella mitologia greca, ma anche in quella di altri popoli. Frazer⁴ ci informa di una leggenda legata al culto di Adone, secondo la quale il bellissimo dio sarebbe nato dagli amori incestuosi di Cinyra, re di Cipro, con la figlia Mirra. Egli poi aggiunge: « Di molti antichi re sono riportati simili casi di incesto con la propria figlia. È inverosimile che queste voci siano senza fondamento o che si riferiscono semplicemente a passioni anormali; possiamo invece supporre che avessero a base un costume esistente e osservato in certe circostanze speciali per una ragione ben definita »⁵. A conferma di una tale ipotesi, Frazer sottolinea come in alcuni paesi il sangue reale fosse trasmesso solo per parte di donna e come il re, alla morte della moglie, per non abbandonare il trono, sposasse la figlia. Ricordiamo anche che molti antropologi hanno messo in evidenza l'esistenza di pratiche incestuose all'interno di alcuni riti di intronizzazione⁶.

Il motivo del padre incestuoso non si presenta sempre in connessione con quello delle imprese difficili, ma a volte costituisce un tutt'uno con quello della « fanciulla perseguitata », un motivo quest'ultimo che ha sempre goduto di una vastissima fortuna, a partire dal racconto mitico per passare alla leggenda sacra e alla tradizione novellistica. « Fra i tanti tipi simbolici di cui si dilettava la fantasia del medio-evo — scrive Veseloskij⁷ — non è nessuno [sic!] che fosse più simpatico della « fanciulla perseguitata », forse perché corrispondeva alla pessima condizione della donna medievale, senza diritti sociali, sempre esposta agli arbitri dei suoi, alle voglie di chiunque era più forte di lei... poi, venendo a maritarsi, osteggiata dalla suocera, custodita ge-

⁴ J. C. Frazer, *Il ramo d'oro*, Torino 1965.

⁵ *Ibid.*, II, p. 517.

⁶ Cfr. Luc de Heusch, *Essai sur le symbolisme de l'inceste royal*, Bruxelles 1958; René Girard, *La Violence et le Sacré*, Paris 1972.

⁷ Veseloskij-Sade, *La fanciulla perseguitata*, Milano 1977, p. 40.

losamente dal consorte, come la Griselda o la Flamenca del romanzo provenzale ».

Il motivo del padre incestuoso compare in connessione con quello della « fanciulla perseguitata » in un romanzo in versi di Philippe de Remi, signore di Beaumanoir, composto verso il 1270 e intitolato *La Manekine*. Il romanzo inizia con la promessa del re Hongrie alla sposa ormai morente di rimaritarsi solo nel caso riesca a trovare una donna che le somigli. Ma la sola donna che soddisfi le richieste del sovrano è la bellissima figlia Joie. Il re allora, pressato dai baroni, decide di sposarla; Joie, in segno di protesta, si taglia la mano⁸.

Ricordiamo i versi in cui il padre si tormenta per questo amore⁹:

Pour fol me puis tenir,
Quant a chou ne doi avenir
Que me fols cuers aime et covoite.

Car d'une amur qui est vilanie
Et encontre toute raisun
Me fait amer, ou voeille ou non,
Je sai bien que cele est ma fille,
Dont li pensers si fort m'escille.

(vv. 433-435 e 438-442)

Il romanzo continua narrando le mille avventure e le mille peripezie in cui viene coinvolta la fanciulla. Quest'ultima, abbandonata su di una barca da un servitore del padre, arriva infine in Scozia, dove sposa un potente signore. A questo punto però, al motivo del padre incestuoso si sostituisce quello della matrigna gelosa, per cui la fanciulla, di nuovo perseguitata, è costretta a fuggire. Il romanzo termina felicemente con il riconoscimento della Manekine da parte del padre e il suo ricongiungimento allo sposo.

Il LDA ha come protagonisti il signore dei Pistresi, sua figlia¹⁰ ed un prode e gentile cavaliere¹¹.

Innanzitutto viene descritto l'amore del re per la sua bellissima figlia (a):

Li rei n'aveit autre retur,
Pres de li esteit nuit e jur.

⁸ Dal greco: μόνος - χεῖρ (una sola mano).

⁹ Cfr. *Oeuvres poétiques de Philippe de Remi, sire de Beaumanoir*, publiées par H. Suchier, I, Paris 1884.

¹⁰ « Li reis ot une fille bele / Et mut curteise dameisele », vv. 21-22. Per le citazioni ci siamo avvalsi dell'edizione a cura di J. Rychner, *Les Lais de Marie de France*, Paris 1966.

¹¹ « El pais ot un damisel / Fiz a un cunte, gent e bel », vv. 58-59.

Cunfortez fu par la meschine,
Puis que perdue ot la reïne.

(vv. 29-32)

A proposito di questo amore infinito del padre per la figlia, Bédier sottolinea: « Marie de France n'insiste pas sur le caractère incestueux de cette affection. Mais il est évident, à lire son conte, qu'elle connaissait des données plus violentes qu'elle a adoucies »¹². In realtà il carattere incestuoso di questo amore è adombrato nei seguenti versi:

Plusur a mal li aturnerent,
Li suen meïsme le blamerent.

(vv. 33-34)

Il re allora, per scongiurare il pericolo di un matrimonio indesiderato, impone ad eventuali pretendenti una prova impossibile (b):

Ki sa fille vodreit aver
Une chose seüst de veir:
Sortit esteit e destiné,
Desur le munt fors la cité
Entre ses braz la portereit
Si que ne se respöserent.

(vv. 41-46)

Una simile prova compare anche in un racconto tedesco, già segnalato da Johnston¹³, che termina tragicamente con la morte dell'eroe, come il LDA.

Il giovane cavaliere che tenta di superare la difficile impresa fa ben presto la sua apparizione (c). Egli è molto innamorato della fanciulla e all'inizio i due giovani si amano di nascosto. Un giorno però la fanciulla, vedendo il suo compagno triste, gli propone di superare la prova con l'aiuto di una pozione a base di erbe, prodotta da una sua lontana parente:

En Salerne ai une parente,
Riche femme, mut ad grant rente.
Plus de trente anz i ad esté;
L'art de phisike ad tant usé
Que mut est saive de mescines.

(vv. 103-107)

¹² J. Bédier, *Les Fabliaux*, Paris 1895, p. 116, nota 3.

¹³ Cfr. O. Johnston, *op. cit.*, p. 37.

Il filtro magico, che rinforza e rinvigorisce, è l'unico elemento soprannaturale del LDA. Esso è attestato anche nella mitologia e nel folclore di altri popoli¹⁴. Ricordiamo inoltre un'altra celebre pozione miracolosa, quella destinata all'amore tra il re Marco e la bella Isotta e che Tristano beve per sbaglio insieme a Isotta¹⁵.

Al momento della difficile scalata, il giovane cavaliere affida l'ampolla col filtro alla sua compagna. Maria ci anticipa allora il tragico finale:

Mes jeo creim que poi ne li vaille,
K'ar n'ot en lui point de mesure.

(vv. 188-189)

Il termine « mesure » compare spesso nei *Lais* della poetessa¹⁶ e si presta alla connotazione del trobadorico « mezura », una nozione fondamentale nell'ambito della « fin'amors », che Lazar definisce in questi termini: « Une manière de se conduire, un savoir vivre et... par conséquent un équilibre des sentiments et de la raison »¹⁷. La « démesure » era quindi il rimprovero più grande che si potesse fare nel Medio Evo ad un eroe epico o cortese. Basti pensare al famoso Roland, che muore tragicamente combattendo contro i nemici¹⁸.

L'eroe del LDA, arrivato alla cima del monte, non regge allo sforzo e muore. Subito la sua dolce compagna, che più

¹⁴ *Ibid.*, p. 38.

¹⁵ Cfr. C. Cahné, *Le filtre et le venin dans Tristan et Iseut*, Paris 1975.

¹⁶ Nel *Lai de Yonec* si legge:

Mes tel mesure en esgardez
Que nus ne seium encumbrez.

(vv. 201-202)

Il termine « mesure » è qui usato in senso neutro, in quanto corrisponde a « modo, maniera ». Esso è alla base del divieto di vantarsi che l'amante uccello impone alla sua compagna mortale. Nel *Lai de Equitan* invece il riferimento al trobadorico « mezura » è più esplicito e Maria ne condanna apertamente l'assenza in amore:

Cil metent leur vie en nuncure
Ki d'amur n'unt sen ne mesure;

(vv. 17-18)

¹⁷ M. Lazar, *Amour courtois et fin'amors dans la littérature du XII siècle*, Paris 1964.

¹⁸ Un interessante paragone tra il comportamento di Roland e quello del giovane cavaliere del LDA ci viene offerto da J. Wathélet-Willem, *Un lai de Marie de France, les « Deux Amanz »*, in « Mélanges offerts à Rita Lejeune », II, Gembloux 1962, pp. 1152-1153.

volte lo aveva pregato di bere il filtro magico, si stende accanto al corpo del suo amato:

Puis que sun ami ot perdu,
Unkes si dolente ne fu.
Les lui se cuchè e estent,
Entre ses braz l'estreint e prent;
Suvent li baisè oilz e buche.
Li dols de lui al quor la tuche:
Ilec murut la dameisele,

(vv. 231-237)

Il motivo della fanciulla stroncata dal dolore che muore sul corpo del suo amato appartiene ad un « topos » letterario molto diffuso. Lo ritroviamo ad esempio nel *Lai de Yonec*¹⁹; nella leggenda di Tristano e Isotta²⁰ e nella favola antica di Piramo e Tisbe²¹.

Il LDA presenta molti tratti in comune con quelle fiabe in cui compare il motivo delle imprese difficili in connessione con la richiesta di un matrimonio²². Occorre tuttavia sottolineare che in queste fiabe il motivo del padre incestuoso viene completamente ignorato e non vengono esplicitate le ragioni di una ostilità palese o latente del padre della sposa nei confronti del futuro genero. Le ragioni di questa assenza risalgono forse a lontane influenze cristiane, considerata anche la mancanza di un qualsiasi riferimento ad atti o desideri sessuali all'interno della tradizione folclorica.

¹⁹ Citiamo i versi in cui la madre dell'eroe, dopo avergli raccontato la storia del suo vero padre, sviene sulla tomba del suo compagno:

Sur la tumbe chei pasmee;
En la paumeisun devia,
Une puis a humme ne parla

(vv. 540-542)

²⁰ Nella scena finale del *Roman de Tristan* di Thomas, Isotta la Bionda, sbarcata in Bretagna per incontrare il suo amante, apprende invece che Tristano è morto. Essa allora muore di dolore sul corpo del suo amato, dopo aver pronunciato queste tragiche parole:

« Pur mei avez perdu la vie,
E jeo ferai cum verai amie,
Pur vos voil murir ensemment,

(vv. 3111-3113, ed. Bédier, Paris 1905)

²¹ Cfr. C. Segre, *Piramo e Tisbe nei lai di Maria di Francia*, in *Studi in onore di V. Lugli e D. Valeri*, II, Venezia 1961, pp. 845-853.

²² Cfr. S. Thompson, *Motif-index of Folk-Literature. A classification of Narrative Elements*, Bloomington-Copenaghen 1955-1958.

Le fiabe incentrate sul motivo delle imprese difficili presentano innanzitutto una situazione iniziale molto simile a quella del LDA. Scrive Propp: « La fiaba incomincia col dire di un re che desidera maritare la figlia e pubblica un bando in cui rende noto a quali condizioni concederà la mano della principessa. In tali casi... abbiamo prima di tutto l'impresa e poi la richiesta in matrimonio che consiste nel tentativo di compiere l'impresa »²³. Propp inoltre aggiunge: « Non si dice mai cosa induca il re ad assegnare questo compito. In altre parole le imprese non sono motivate. Poco chiara è anche un'altra circostanza: le imprese sono così ardue che la loro attuazione deve apparire impossibile. L'eroe le compie perché ha un aiutante fatato »²⁴.

L'aiutante fatato e il mezzo magico sono due elementi fondamentali della struttura della fiaba, senza di essi l'eroe non potrebbe eseguire i difficili compiti assegnatigli, come ad es. il trasferimento in un reame lontano o la ricerca di oggetti fatati. « On peut découvrir dans le conte de fées classique — nota Meletinskij²⁵ — un paradoxe insolite; l'exploit principal y est réalisé avec l'aide de moyens qui agissent à la place du heros. Ainsi l'exploit n'est pas le fruit de son courage et de la tension de toutes ses forces, comme c'est le cas dans les poèmes épiques, mais le résultat des actions préalables, de la liquidation du manque et des malheurs, de l'aquisition des objets recherchés, de la possession des moyens assurant le succès, ... ». Anche nel LDA l'eroe avrebbe molto probabilmente superato la prova se avesse bevuto la pozione miracolosa, ma in tal caso Maria non avrebbe avuto l'opportunità di mostrarci un esempio di « démesure » eroica.

La donna ricca e potente che offre all'eroe il mezzo magico, rientra invece, in termini proppiani, nella sfera del donatore, dove corrisponde alla figura della maga²⁶. La poetessa, nel collocare la sua dimora a Salerno, sembra essersi ispirata ad una figura femminile molto famosa nel Medio Evo e di cui si era impadronita la fantasia popolare già verso il 1050: Trotula, esperta nelle arti mediche, ricordata anche da Chaucer nei *Canterbury Tales*²⁷.

²³ V. Propp, *Le radici storiche dei racconti di fate*, Torino 1972, p. 480.

²⁴ *Ibid.*, p. 485.

²⁵ E. M. Meletinskij, *Problème de la morphologie historique du conte populaire*, in « Semiotica », 2 (1970), pp. 128-134, p. 132.

²⁶ « Tant cunuit herbes e racines », v. 108.

²⁷ Cfr. Trotula de Ruggiero, *Sulle malattie delle donne*, Torino 1979.

Abbiamo fin'ora notato come il motivo delle imprese difficili si realizzi tanto nella tradizione mitologica quanto in quella folclorica. Riferendoci allora ad una felice espressione di D'Arco Silvio Avalle²⁸, potremmo individuare il « nucleo duro » (w) del racconto nella seguente formula:

$$(w) = b + c$$

Questa formula adombra probabilmente un'antica cerimonia prenuziale, che vede il padre della sposa mettere alla prova il futuro genero per accertarsi della sua potenza magica. Il giovane mostra di possedere dei poteri soprannaturali, conferitigli dallo spirito-aiutante, superando le difficili prove che gli vengono via via imposte. « Dal punto di vista del loro contenuto — nota Propp²⁹ — queste imprese, pur così diverse, rivelano una certa unità. In varie forme l'eroe prova di essere stato all'altro mondo (imprese concernenti la ricerca, la discesa agli inferi) oppure di possedere la natura del morto ». Anche nel LDA la scalata sul monte appare come un tentativo da parte del re di spedire l'eroe nell'aldilà, essendo l'archetipo verticale alto/basso tipico delle rappresentazioni oltremondane³⁰.

Queste osservazioni appaiono ancora più interessanti se si pensa che sia nel LDA che negli altri racconti il padre della sposa è sempre un re, preoccupato forse più di perdere il potere che l'amore della sua unica figlia. Abbiamo del resto già sottolineato come in alcuni paesi si credesse che il sangue reale fosse trasmesso solo per parte di donna e come pratiche incestuose fossero spesso alla base dei riti di intronizzazione. A questo riguardo, Propp scrive: « La presenza di una figlia adulta e l'apparire dello sposo rappresentavano un pericolo mortale per il vecchio re »³¹. Le imprese difficili rispecchierebbero dunque, secondo Propp, una situazione storica ben precisa: il trapasso del potere dal suocero al genero attraverso la figlia. Ricordiamo inoltre che una delle cause della pratica rituale del regicidio stava proprio nel credere che, al subentrare della vecchiaia, il vecchio re avrebbe perso la sua potenza magica, mettendo così in pericolo il benessere del popolo³². È forse per que-

²⁸ D'Arco S. Avalle, *Fra mito e fiaba. L'ospite misterioso*, in *Mélanges offerts à Jean Rychner*, Strasbourg 1978, pp. 34-44.

²⁹ V. Propp, *op. cit.*, p. 529.

³⁰ Cfr. C. Segre, *L'invenzione dell'altro mondo* in « Autografo », 1 (1984), pp. 7-14.

³¹ V. Propp, *op. cit.*, p. 534.

³² Cfr. J.-C. Frazer, *op. cit.*, p. 411 e sg.

sto motivo che al futuro successore si chiedeva di dare prova dei suoi poteri soprannaturali. Esistono comunque sul regicidio teorie di segno opposto, come quella di Evans-Pritchards³³.

Il LDA partecipa sia della natura del « mito », sia di quella della « fiaba ». Tuttavia esso non presenta il classico « happy ending » dei « contes de fées », cioè le nozze dell'eroe con la donna amata. Il ristabilimento dell'ordine viene però garantito dalla riunione dei due amanti nell'aldilà e dalla indiretta punizione del padre incestuoso.

Patrizia Matino

³³ Evans-Pritchards, *The Divine Kingship among the Shilluk*, Frazer Lectures 1948, in *Essays in Social Anthropology*, London 1963.

RISPOSTA A SUOR JUANA INÉS

La peggiore del mondo

L'inizio potrebbe essere una traccia di scrittura in povertà di forma, inerme e sciatta sul libro delle professioni del convento di San Gerolamo, a Città del Messico, il 24 febbraio 1669 (*Yo, soror Juana Inés de la Cruz, hija legítima de don Pedro de Asbaje y Vargas Machuca y de Isabel Ramírez, por el amor y servicio de Dios nuestro Señor y de la bienaventurada nuestra madre Santa Paula hago voto y prometo a Dios nuestro Señor, a vuestra merced el señor doctor don Antonio de Cárdenas y Salazar, canónigo de esta Catedral, provisor de este Arzobispado, en cuyas manos hago profesión, en nombre del Ilustrísimo y Reverendísimo señor don fray Payo de Ribera, obispo de Guatemala y electo arzobispo de Méjico y de todos sus sucesores, de vivir y morir todo el tiempo y espacio de mi vida en obediencia, pobreza, sin cosa propia, castidad y perpetua clausura, so la regla de nuestro padre San Agustín y constituciones a nuestra Orden y Casa concedidas. En fe de lo cual lo firmé de mi nombre hoy a 24 de febrero del año 1669. JUANA INÉS DE LA CRUZ. Dios me haga santa...*, v. IV, p. 522¹). A venticinque anni di distanza, la stessa mano, quasi presaga della morte imminente, metteva fine al proprio percorso con un'altra traccia di scrittura — sempre fra inermità e sciattezza, seppure ora affoscate dal sopraggiungere doloroso della fine — sul libro delle professioni dello stesso convento (*Aquí arriba se ha de anotar el día de mi*

¹ Le citazioni sono tratte da Sor Juana Inés de la Cruz, *Obras completas*, a cura di Alfonso Méndez Plancarte, México, 1951-57. Fra le edizioni recenti della lirica di suor Juana Inés, è da segnalare *Inundación castálida*, a cura di Georgina Sabat de Rivers, Madrid 1982. Quanto alle traduzioni in lingua italiana, cfr. *Risposta a Suor Filotea*, a cura di Angelo Morino, Torino 1980, *Poesie*, a cura di Roberto Paoli, Milano 1983 e *Il Sogno*, nella versione di Insel Marty, Abano Terme 1985.

muerte, mes y año. Suplico por amor de Dios y de su purísima Madre, a mis hermanas las religiosas que son y en lo de adelante fueren, me encomienden a Dios, que he sido y soy la peor que ha habido. A todas pido perdón por amor de Dios y de su Madre. Yo, la peor del mundo. JUANA INÉS DE LA CRUZ..., v. IV, p. 523). Fra l'iniziale desiderio di santità e l'ultima denigrazione di sé che sigillano — rispettivamente — i due scritti, si riassume una parabola comune a molte donne di molte epoche, consumata senza avventurarsi negli spazi dell'eccezionale. Così sarebbe se, in calce a entrambe le dichiarazioni, non spiccasse il nome di suor Juana Inés de la Cruz e, avvinto a questo nome, il segno perdurante di un vivere e di uno scrivere che, fissandosi in contorni esemplari, hanno infranto le consuetudini. L'autentico inizio sarà da ricercare, allora, prima del febbraio 1669: data che, aureolata dalle luci del nome troppo eloquente, si inserisce nella trama di un destino da ripercorrere nella sua individualità.

Generata di sola donna

Suor Juana Inés de la Cruz nasceva il 12 novembre 1648, a San Miguel de Nepantla, una masseria a circa sessanta chilometri da Città del Messico². Soltanto centovent'anni prima, lo stesso territorio alle falde del Popocatepétl aveva visto Gonzalo de Sandoval e i suoi uomini, insieme agli alleati indiani di Chalco e di Tlaxcala, impri-mere a fuoco il marchio di Carlo V sulle carni delle indigene scampate alla strage di Yacapixtla e trascinate in schiavitù a Tezcuco. Ma, alla metà del Seicento, più nessuna eco delle sanguinose sopraffazioni legate all'impresa della Conquista

² Per una biografia di suor Juana Inés, cfr. le ormai classiche ricerche: Dorothy Schons, *Some obscure points in the life of Sor Juana Inés de la Cruz*, in «Modern Philology», XXIV (2) 1926, *Nuevos datos para la biografía de Sor Juana*, in «Contemporáneos», 9, 1929 e *Algunos parientes de Sor Juana*, México 1934; Emilio Abreu Gómez, *Sor Juana Inés de la Cruz. Bibliografía y biblioteca*, México 1934 e *Semblanza de Sor Juana*, México 1938; Guillermo Ramírez España, *La familia de Sor Juana (documentos inéditos)*, México 1947; Enrique A. Cervantes, *El testamento de sor Juana Inés de la Cruz y otros documentos*, México 1949. A questi testi basilari, bisogna ora aggiungere il ponderoso contributo di Octavio Paz, *Sor Juana Inés de la Cruz o Las trampas de la fe*, México 1982, di cui alcuni capitoli sono precedentemente apparsi sulla rivista «Vuelta». Soprattutto nei confronti di questi capitoli, il mio lavoro è debitore, avendone tratto parecchi stimoli.

intorbidiva la contrada. Fertile di canna da zucchero, il luogo era divenuto sede di coloni spagnoli — tra cui i rappresentanti del ramo materno di suor Juana Inés — stabilmente fissati col diritto della forza acquisita sulle rovine dell'impero azteco.

Nell'atto di professione registrato nel convento di San Gerolamo, la monaca si dichiarava «figlia legittima di don Pedro de Asbaje y Vargas Machuca e di Isabel Ramírez». Tuttavia, la madre, una creola di ascendenza non aristocratica, avrebbe a sua volta dichiarato, nel proprio testamento, di essere «donna di stato nubile» e di avere partorito sei figli naturali — cinque femmine e un maschio —, di cui i primi tre concepiti con Pedro de Asbaje e gli altri col capitano Diego Ruiz Lozano. Suor Juana Inés era quindi conosciuta al secolo non col nome di Juana de Asbaje, come a lungo si è creduto, ma di Juana Ramírez: generata di sola donna, priva del segno paterno che sancisce l'appartenenza delle figlie dinanzi alla legge. Del resto, è lecito supporre che il padre — marinaio basco di cui non ci sono giunte notizie circostanziate — sia stato pressoché assente anche dalla vita della figlia: e per il legame illegittimo che lo univa a Isabel Ramírez e per la pronta comparsa di un altro uomo al fianco della stessa. La futura religiosa aveva quattro o cinque anni quando il padre scompariva definitivamente da San Miguel de Nepantla per stabilirsi a Città del Messico — dove nel 1669 risultava già morto —, e di lì a poco si trasferiva insieme alla famiglia, rinnovata dalla presenza del patrigno, nelle vicine terre di Panoayán, di proprietà del nonno materno, Pedro Ramírez.

Tra presenza e assenza

Da Pedro de Asbaje a Diego Ruiz Lozano, da Diego Ruiz Lozano a Pedro Ramírez. La figura paterna si frammenta in tre immagini: quella del padre illegittimo scomparso, quella del patrigno usurpatore e quella del nonno, che si rivelerà iniziatore benevolo ai misteri del libro. Rievocando i primi anni nell'autobiografica *Respuesta a Sor Filotea*, suor Juana Inés non alluderà mai né a Pedro de Asbaje, né a Diego Ruiz Lozano. D'altronde, seppure indebitamente esibito nell'atto di professione, il nome paterno non affiora neppure in altri suoi testi. Solo il ricordo del nonno trova spazio nel racconto dell'infanzia, ma il nonno è pure lui figura dell'assenza: è uomo mite, privo di sessualità, spento dagli anni nei suoi attributi fisici. Ed è soltanto la sua funzione di detentore del sapere a permettergli di

emergere e rapidamente svanire nel ricordo della nipote (...yo despiqué el deseo en leer muchos libros varios que tenía mi abuelo, sin que bastasen castigos ni reprensiones a estorbarlo..., v. IV, p. 446). In quanto al padre e al patrigno, per suor Juana Inés è un'assenza in cui si completano l'abbandono del primo e l'intrusione del secondo³.

Di fronte a questo vuoto, domina la presenza carnale della madre, in cui, fatalmente, si assommano fascino e repulsione. Fascino, perché il corpo materno è specchio in cui la figlia è sollecitata a ricercare la propria immagine futura, i segni di una femminilità che, bambina, ancora non possiede. Repulsione, perché, nella madre, la figlia vede se stessa espunta dalla storia, relegata in un margine misero che la destina al ruolo passivo di riproduttrice. Con la sua fecondità al di fuori della norma, con la sua esibizione del dominio paterno, Isabel Ramírez traccia un percorso che suor Juana Inés ricostruirà — per reazione — al negativo: feconda del mondo fisico la prima, feconda del mondo intellettuale la seconda. La vita della monaca di San Gerolamo si rivelerà una risposta a quella della madre, ma una risposta in cui ogni segno verrà rovesciato, dal corpo fertile di materia alla mente fertile di idee⁴.

³ È una situazione che Octavio Paz ha sintetizzato molto acutamente: «No es fácil conocer los sentimientos que le inspiraba Diego Ruiz Lozano. No eran, seguramente, menos complejos que los que sentía ante el fantasmal Asbaje. Sólo que si la nota distintiva de su relación con este último fue la ausencia, la que le unía a Ruiz Lozano fue más bien la contraria: Asbaje era un espectro, Ruiz Lozano un ser de carne y hueso. El nuevo amante debe haber sido visto por Juana Inés como un entrometido y un usurpador. En su mitología infantil las dos figuras antagónicas, pero complementarias, en que cristalizó la virilidad fueron el padre y el padrastro, el fantasma y el intruso. La primera fue realidad sin cuerpo: humo que se deshace entre los dedos. El fantasma es intocable: la indiferencia del padre ausente culmina en la inaccesibilidad del espectro. La segunda fue, sobre todo, una presencia física, un cuerpo extraño que ocupa y profana los espacios reservados al jefe de la casa. Esos espacios son, simultáneamente, sagrados e íntimos: el sillón de la sala, la cabecera de la mesa, el lecho conyugal. La presencia extraña es la expresión palpable del poder en su forma más desnuda e ilegítima: la usurpación.» (op. cit., pp. 112-13).

⁴ Il conflitto, nella sua infrastoricità, è stato ben tratteggiato da Ida Magli: «Nella madre la figlia intravede quello che sarà il proprio destino: un destino di servizio, di schiavitù, di sottomissione. Nella madre la figlia intravede il potere meschino, ricattatorio, umiliante di chi è debole e tende perciò a conquistare i piccoli vantaggi del servo, con l'ipocrisia, con l'inganno, col sotterfugio. Nella madre si odia il testimone di ciò che sarà la propria vita, di cui l'adolescente, che aspira con tutte le proprie forze alla libertà, vede con chiarezza i limiti invalicabili, la mancanza di tutto ciò che è 'fuori', all'aperto,

Interdetto alimentare

È suor Juana Inés stessa a riferire nella *Respuesta* la precocità e l'insolito vigore del suo desiderio di conoscere (*Prosiguiendo en la narración de mi inclinación, de que os quiero dar entera noticia, digo que no había cumplido los tres años de mi edad cuando enviando mi madre a una hermana mía, mayor que yo, a que se enseñase a leer en una de las que llaman Amigas, me llevó a mí tras ella el cariño y la travesura; y viendo que la daban lección, me encendí yo de manera en el deseo de saber leer, que engañando, a mi parecer, a la maestra, la dije que mi madre ordenaba me diese lección. Ella no lo creyó, porque no era creíble; pero, por complacer al donaire, me la dio. Proseguí yo en ir y ella prosiguió en enseñarme, ya no de burlas, porque la desengañó la experiencia; y supe leer en tan breve tiempo, que ya sabía cuando lo supo mi madre, a quien la maestra lo ocultó por darle el gusto por entero y recibir el galardón por junto; y yo lo callé, creyendo que me azotarían por haberlo hecho sin orden. Aún vive la que me enseñó (Dios la guarde), y puede testificarlo..., v. IV, p. 445). Il primo impulso è già di impadronirsi delle lettere dell'alfabeto, delle cifre in cui è stato riposto il sapere: lì inizia il moto per decodificare il sistema dell'universo attraverso la costellazione dei suoi testi.*

Lungo quest'accidentato percorso, le esigenze del conoscere prevarranno sempre sulle esigenze della materia. Per suor Juana Inés, il corpo è realtà rimossa, zavorra lanciata a mare per favorire la corsa della mente, ricordo respinto di un modello che ha suscitato raccapriccio. Al punto che subito, già nella prima infanzia, la ripulsa di ogni fisicità si traduce in rituali che indicano — tutti — esorcismi destinati ad allontanare la servitù biologica e le induzioni culturali che trafiggono la figura materna (*Acuérdome que en estos tiempos, siendo mi golosina la que es ordinaria en aquella edad, me abstenia de comer queso, porque oí decir que hacía rudos, y podía conmigo más el deseo de saber*

al di là dei confini del privato, della casa, della famiglia. Nella madre c'è la negazione dell'eroismo, del sublime, della rivoluzione, del cambiamento, della storia; nella madre è tutto ciò che l'essere umano rifiuta, proprio perché è essere umano, e non classe zoologica: nella madre c'è il biologico, il fisico, il ripetitivo, la 'natura', con quella presenza concreta, pesante, ottusa, che è il corpo, il servizio al corpo e ai bisogni del corpo, quei bisogni che l'essere umano nega come primari, dimentica, supera nell'aspirazione alla libertà, alla realizzazione di sé nella società, nella storia.» (*Alla scoperta di noi selvaggi*, Milano 1981, pp. 125-26).

que el de comer, siendo éste tan poderoso en los niños..., v. IV, p. 445). L'autoimposizione dell'interdetto alimentare — sottrarre al corpo per accrescere lo spirito — obbedisce a un sintomo tipico delle figlie: nel rifiuto del cibo agisce il ricordo del latte materno assimilato insieme a un vuoto di desiderio e, proprio per questo, incapace di saziare. La storia di ogni figlia è la vicenda di un'anoressica, di un'affamata preposta ad appagare la fame altrui e mai la propria⁵.

Recisione dei capelli

Qualche anno dopo, la giovane Juana farà seguire al divieto alimentare un'altra diminuzione del corpo, pure questa a vantaggio di una più rapida crescita dello spirito (*Empecé a deprender gramática, en que creo no llegaron a veinte las lecciones que tomé; y era tan inteso mi cuidado, que siendo así que en las mujeres — y más en la florida juventud — es tan apreciable el adorno natural del cabello, yo me cortaba de él cuatro o seis dedos, midiendo hasta dónde llegaba antes, e imponiéndome ley de que si cuando volviese a crecer hasta allí no sabía tal o tal cosa que me había propuesto deprender en tanto que crecía, me lo había de volver a cortar en pena de la rudeza. Sucedió así que él crecía y yo no sabía lo propuesto, porque el pelo crecía aprisa y yo aprendía despacio, y con efecto le cortaba en pena de rudeza: que no me parecía razón que estuviese vestida de cabellos cabeza que estaba tan desnuda de noticias, que era más apetecible adorno...*, v. IV, p. 446). Nella recisione dei capelli, agisce una nuova ripulsa, anche questa vincolata al rigetto della madre. Il modello della bellezza femminile — trionfo del corpo materno dinanzi all'acerbità senza valore della figlia impubere — viene deprezzato: e

⁵ È quanto ha annotato Christiane Olivier: « Oggetto non edipico per la madre, la bambina avvertirà se stessa come *insoddisfacente*, prima conseguenza del non-desiderio di sua madre: la bimba, e poi la donna, non è mai soddisfatta di ciò che ha, di ciò che è, mira sempre a un corpo diverso dal suo, vorrebbe un altro viso, un altro seno, altre gambe... Se la si ascolta, ogni donna pensa di avere nel suo corpo qualcosa che non va bene agli occhi degli altri... In effetti, la prima cosa che non è andata bene si riferiva al proprio corpo, dato che si trattava del sesso che non ha suscitato desiderio da parte della madre. La bimba, agli occhi di sua madre, è carina, adorabile, graziosa, brava, tutto quello che volete, salvo che sessuata e colorata di desiderio. Il colore del Desiderio manca alla bambina manipolata dalle mani di una donna. » (*I figli di Giocasta*, Milano 1981, pp. 60-61).

non perché vissuto, secondo l'antica tradizione di misoginia, come fonte di peccato e di disordini, ma perché intuito alla stregua di un ostacolo per il raggiungimento di quella conoscenza che, sempre più, si pone come difficile mèta di suor Juana Inés.

Libro e abito maschile

Fra i numerosi aneddoti sull'infanzia singolare di suor Juana Inés, uno la vuole autrice a otto anni di un componimento poetico in onore del Santissimo Sacramento per conquistare un volume messo in palio. Potrebbe, questo, apparire un episodio privo di fondamento reale, frutto di una rapida leggenda raccolta dal padre Diego Calleja nella sua encomiastica *Vida de Sor Juana Inés de la Cruz*, originariamente destinata a servire da introduzione al terzo e ultimo volume delle opere della monaca stessa, stampato postumo a Madrid nel 1700 (*No llegaba a ocho años la edad de la madre Juana, cuando, porque le ofrecieron por premio un libro, riqueza de que tuvo siempre sedienta codicia, compuso para una fiesta del Santísimo Sacramento una Loa con las calidades que requiere un cabal poema: testigo es el muy Reverendo padre Maestro Fr. Francisco Muñiz, dominicano, Vicario entonces del pueblo de Mecameca, que está cuatro leguas de la casería en que nació la madre Juana Inés...*, p. 141⁶). Se l'aneddoto della gara poetica è stato inventato, sintetizza comunque una realtà: lo slancio precoce verso l'oggetto che guiderà la traiettoria di suor Juana Inés, verso il libro quale strumento di conoscenza per l'accesso al mondo dello spirito e, al tempo stesso, fuga dalle pastoie del corpo. Inventato o meno, l'episodio è emblematico di un'ansia pari a quella coagulatasi nell'interdetto alimentare o nella recisione dei capelli.

Così come è emblematica la fantasia infantile — questa riferita nella *Respuesta* — di travestirsi da ragazzo per potersi recare a Città del Messico e frequentarvi l'università (*Teniendo yo después como seis o siete años, y sabiendo ya leer y escribir, con todas las otras habilidades de labores y costuras que deprenden las mujeres, oí decir que había*

⁶ La *Vida de Sor Juana Inés* del padre Diego Calleja è ora raccolta in *Sor Juana Inés de la Cruz ante la historia*, a cura di Francisco de la Maza, México 1980, cui si riferiscono le citazioni. Devo la consultazione di questo denso volume alla cortesia del professor Paoli.

Universidad y Escuelas en que se estudiaban las ciencias, en Méjico; y apenas lo oí cuando empecé a matar a mi madre con instantes e importunos ruegos sobre que, mudándome el traje, me enviase a Méjico, en casa de unos deudos que tenía, para estudiar y cursar la Universidad..., v. IV, pp. 445-46). Il travestimento è presa di possesso dell'altro abito e dei segni che — con l'altro abito — rimodellano il corpo in una nuova identità. Chiedendo di indossare l'involucro maschile, suor Juana Inés respinge ancora il modello, dà ancora mostra di voler evitare confronto e identificazione con la madre.

Gioiello barocco

A Città del Messico la giovane arriva poco dopo la morte del nonno, ospite di una zia materna, María Ramírez, e di suo marito, Juan de Mata. Essendo il nonno scomparso nel gennaio del 1656, Juana, al momento dell'ingresso nella capitale del vicereame, è sugli otto anni⁷. A partire di qui, si protrae un periodo difficile da ricostruire, povero di notizie di prima mano: un decennio che sembra essere stato un'avventura solitaria e convulsa, al difuori di ogni tutela. Nel suo racconto, suor Juana Inés si limiterà a registrare brevemente lo stupore della società coloniale dinanzi alla ricchezza del suo sapere assimilato durante gli anni a San Miguel de Nepantla e a Panoayán (...cuando vine a Méjico, se admiraban, no tanto del ingenio, cuanto de la memoria y noticias que tenía en edad que parecía que apenas había

⁷ Octavio Paz formula una serie di calzanti interrogativi sul trasferimento della giovane Juana a Città del Messico: «¿Por qué la envían a México, lejos de su madre y de sus hermanas? ¿Estaba de más en su casa? A la muerte de Pedro Ramírez un hombre nuevo había entrado en la vida de su hija Isabel: el capitán Diego Ruiz Lozano. Como ya indiqué, el primer hijo de Isabel Ramírez y de Diego Ruiz Lozano nació en esos años. Tal vez por esto Isabel decidió enviar a Juana Inés con los Mata. Si es exacta mi hipótesis, el año 1656 fue axial en su destino: su salida hacia México coincidió con la desaparición de su abuelo y la aparición de su medio hermano Diego. Estos dos acontecimientos deben haberla marcado hondamente. No es imposible, además, que la estancia de Juana Inés en la hacienda de Panoayán no fuese enteramente del agrado de Diego Ruiz Lozano, si es que éste, muerto Pedro Ramírez, vivía allí. Ignoramos si sus hermanas mayores, María y Josefa, hijas también de Asbaje, fueron despachadas a vivir con otros parientes. En todo caso, sólo la muerte de su abuelo y la presencia de un nuevo amante de su madre pueden explicar que, niña todavía, Juana Inés haya vivido lejos de su casa, 'arrimada' a unos parientes ricos.» (op. cit., pp. 126-27).

tenido tiempo para aprender a hablar..., v. IV, p. 446). Ma, arrestandosi allo stupore, la scrittura sottrae nella sua intelligenza un episodio indispensabile per ricomporre il percorso di suor Juana Inés.

Nel 1664, i marchesi di Mancera approdano sulle sponde messicane per prendere possesso della carica vicereale. Di lì a poco, l'allora diciassettenne Juana Ramírez viene presentata — forse dagli zii — alla nuova viceregina e subito accolta a corte in qualità di damigella d'onore. Ad ascoltare il padre Diego Calleja, che tuttavia non conobbe mai suor Juana Inés, essendo sempre vissuto in Spagna, il desiderio di assicurare una tutela ufficiale alla sapiente fanciulla non è estraneo all'ingresso nell'ambiente cortigiano, dove la protezione del viceré e della viceregina avrebbe potuto porre riparo alla precarietà del non possedere un padre (*Volaba la fama de habilidad tan nunca vista en tan pocos años, y al paso que crecía la edad, se aumentaba en ella la discreción con los cuidados de su estudio y su buen parecer con los de la naturaleza sola; que no quiso esta vez encerrar tanta sutileza de espíritu en cuerpo, que la envidiase mucho ni disimular, como avarienta, tesoro tan rico escondido entre tierra tosca. Luego que conocieron sus parientes el riesgo que podía correr de desgraciada por discreta, y con desgracia no menor de perseguida por hermosa, aseguraron ambos extremos de una vez y la introdujeron en el palacio del Excmo. Señor Marqués de Mancera, Virrey que era entonces de México, y entraba con el título de muy querida de la señora Virreina...*, p. 142). È l'inizio di una parentesi mondana, in una cornice che, per fasto ed etichetta, rivaleggiava con quelle di Madrid e di Lima⁸. A corte, la giovane trova un'ibrida e precaria collocazione, favorita dal gusto barocco per l'artificio: è stravagante gioiello esibito nello scialo delle sue doti inutilizzabili, votate a consumarsi a vuoto, accese dal capriccio della curiosità. Il sapere unito a un corpo di donna è coincidenza degli opposti da cui si genera il mostro, il prodigio effimero. E questa mostruosità deve essersi prestata a una facile percezione, perché notizie e ritratti dell'epoca — oltre alla testimonianza distante del padre Diego Calleja — vogliono che suor Juana Inés fosse non solo dotta, ma pure avvenente.

⁸ Sulla vita nella colonia della Nuova Spagna durante il periodo barocco e sui suoi rapporti con quella della metropoli spagnola, cfr. Irving A. Leonard, *La época barroca en el México colonial*, México 1974.

Gli impegni di una casa

A riprova della popolarità e dello stupore suscitati in questo periodo alla corte vicereale, ancora il padre Diego Calleja vuole l'adolescente Juana Ramírez al centro di una gara scientifica, sostenuta dinanzi a quaranta esaminatori, da cui esce vittoriosa (*El señor Marqués de Mancera, que hoy vive y viva muchos años, que frase es de favorecido, me contó varias veces que estando con no vulgar admiración (era de su Exc^{ma}) de ver en Juana Inés tanta variedad de noticias, las escolásticas tal al parecer puntuales, y bien fundadas las demás, quiso desengañarse de una vez y saber si era sabiduría tan admirable, o infusa, o adquirida, o artificio, o no natural y juntó un día en su palacio cuantos hombres profesaban letras en la Universidad y ciudad de México. El número de todos llegaría a cuarenta y en las profesiones eran varios, como teólogos, escriturarios, filósofos, matemáticos, historiadores, poetas, humanistas y no pocos de los que, por alusivo gracejo, llamamos tertulios, que sin haber cursado por destino las facultades, con su mucho ingenio y alguna aplicación, suelen hacer, no en vano, muy buen juicio de todo. No desdeñaron la niñez (tenía entonces Juana Inés no más de diez y siete años) de la no combatiente, sino examinada, tan señalados hombres, que eran discretos: ni aún esquivaron descortesías la científica lid por mujer, que eran españoles. Concurrieron, pues, el día señalado al certamen de tan curiosa admiración, y atestigua el señor Marqués que no cabe en humano juicio creer lo que vio, pues dice que « a la manera de un galeón real » (traslado las palabras de su Exc^{ma}.) « se defendería de pocas chalupas, que la embistieran, así se desembarazaba Juana Inés de las preguntas, argumentos y réplicas, que tantos, cada uno en su clase, la propusieron ». ¿Qué estudio, qué entendimiento, qué discurso y qué memoria sería menester para eso?...», p. 143). Nella pittura di questo certame, traluce la scena di santa Caterina d'Alessandria, patrona dei filosofi, interrogata da cinquanta dotti convocati da un imperatore che voleva confonderla o metterla a tacere e — prima ancora — quella del Gesù giovinetto davanti ai dottori del tempio. L'aneddoto, comunque, è indicativo del clima di meraviglia creatosi nel vicereame.*

Di questo clima, si rintracceranno echi nella scrittura di suor Juana Inés. Durante gli anni nel chiostro, la monaca comporrà due commedie: *Los empeños de una casa* — rappresentata il 4 ottobre 1683 in occasione dell'entrata a Città del Messico del nuovo arcivescovo don Francisco de Aguiar y Seijas — e *Amor es más laberinto* — rappre-

sentata dinanzi al viceré l'11 gennaio 1689 —. Nella prima, si raccontano i casi della bella e sapiente Leonor, che, pur essendo al centro di un tipico intreccio di cappa e spada, all'inizio viene tratteggiata con luci autobiografiche (*Inclinéme a los estudios / desde mis primeros años / con tan ardientes desvelos, / con tan ansiosos cuidados, / que reduje a tiempo breve / fatigas de mucho espacio. / Conmuté el tiempo, industriosa, / a lo intenso del trabajo, / de modo que en breve tiempo / era el admirable blanco / de todas las atenciones, / de tal modo, que llegaron / a venerar como infuso / lo que fue adquirido lauro...*, v. IV, p. 37). Leonor terminerà la sua avventura fra Madrid e Toledo nel prevedibile matrimonio con l'uomo amato, ligia ai codici della drammaturgia barocca. Ma se, nonostante il comune avvio, il destino immaginario segue un tracciato divergente rispetto a quello reale, è anche perché, al di là dei modelli teatrali, la giovane eroina è sorretta da una scena familiare opposta a quella dell'autrice: Leonor è orfana di madre e, su di lei, vigila l'ombra tutelare di un padre.

Uccisione del padre

Circondata da stima a corte e in tutta la capitale, il 14 agosto 1667 Juana Ramírez entra come novizia nel convento delle Carmelitane Scalze. Incapace di sopportare la rigida regola dell'ordine a causa della sua fragilità fisica, ne esce il 18 novembre dello stesso anno. Trascorrono pochi mesi e, nel febbraio del 1668, abbandona di nuovo il palazzo vicereale per entrare nel convento di San Gerolamo, retto da una disciplina meno severa. Al cospetto del viceré e della viceregina, suoi protettori, vi prenderà definitivamente il velo il 24 febbraio 1669.

Gli elementi che convergono in questa monacazione improvvisa, che nessun particolare fervore religioso lasciava intuire negli anni precedenti, sono numerosi e complessi. Subito, sembrerebbe che il rigetto del corpo materno culmini col ritiro nel chiostro: suor Juana Inés annienta la fecondità della madre sancendosi sterile. Libera dalla servitù naturale del soggetto femminile, può infine tentare la sua seconda — e più ardua — opera di annientamento: quella del fantasma paterno. Il diritto alla conoscenza appartiene per legge ineludibile al padre: arrogarselo nel chiuso del convento — nel grembo reso sterile — significa la frattura dello spazio muto in cui la donna è relegata, l'uccisione del padre ostile e dominatore. Significa assumere nel proprio corpo il divieto infranto della sterilità e della conoscenza.

Il marchio della bastardigia

La scelta del ritiro in convento, comunque, trova riscontro anche in quella fitta, compatta trama di pressioni con cui la cultura dell'epoca condiziona il soggetto femminile. A ben guardare, il percorso della giovane Juana Ramírez attraversa, prima dell'entrata a San Gerolamo, spazi incerti, che non sanno garantirle alcuno statuto. La casa materna a San Miguel de Nepantla era luogo povero di tutela, terra di nessuno in cui la bambina viveva — nell'assenza del padre — una situazione precaria, destinata a infrangersi. La casa del nonno a Panoayán era, anch'essa, zona carente di legittimità, ben presto usurpata dalla comparsa del patrigno e dall'alleanza della madre con l'intruso. È forse un caso se, poco dopo la morte del nonno e l'arrivo di Diego Ruiz Lozano accanto a Isabel Ramírez, Juana viene trasferita a Città del Messico? L'allontanamento dalla casa dell'infanzia è evento greve di implicazioni, in cui lo stato di bastarda non deve affatto essersi rivelato estraneo. Del resto, l'abbandono del tetto materno è fase ineluttabile per chi reca il marchio della bastardigia, è l'inizio di un pellegrinaggio in cerca di una difficile identità, e questo non solo nei romanzi, nell'immaginario.

Da Panoayán a Città del Messico, gli anni trascorsi presso gli zii Mata non comportano per Juana l'inserimento in uno statuto. È un fluttuare alla deriva, irto di disagi, in una società rigidamente gerarchizzata, dove la purezza di sangue era indispensabile per situarsi ai vertici. Il contesto della Nuova Spagna non contemplava l'esistenza di spazi al difuori della norma: persino gli indiani sopravvissuti alla Conquista vi avevano trovato una collocazione — per quanto in basso — all'ombra della sovranità e della chiesa⁹. Nel

⁹ In merito, Octavio Paz ha scritto: « Por la fe catolica los indios, en situación de orfandad, rotos los lazos con sus antiguas culturas, muertos sus dioses tanto como sus ciudades, encuentran un lugar en el mundo. Esa posibilidad de pertenecer a un orden vivo, así fuese en la base de la pirámide social, les fue despiadadamente negada a los nativos por los protestantes de Nueva Inglaterra. Se olvida con frecuencia que pertenecer a la fe católica significaba encontrar un sitio en el Cosmos. La huida de los dioses y la muerte de los jefes habían dejado al indigeno en una soledad tan completa como difícil de imaginar para un hombre moderno. El catolicismo le hace reanudar sus lazos con el mundo y el trasmundo. Devuelve sentido a su presencia en la tierra, alimenta sus esperanzas y justifica su vida y su muerte. [...] La diferencia con las colonias sajonas es radical. Nueva España conoció muchos horrores, pero por lo menos ignoró el más grave de todos: negarle un sitio, así fuese el último en la escala social, a los hombres que la componían. Había clases, castas, esclavos,

caso di suor Juana Inés, la presentazione a corte e il successivo ruolo di damigella d'onore al fianco della viceregina si delineano come un ulteriore momento di incerta transizione, dietro cui si nasconde — forse — un espediente adottato dai familiari per tentare di collocarla nella gerarchia. L'ambiente a corte, tuttavia, non poteva garantire futuro a una fanciulla che, per quanto bella e intelligente, era pur sempre priva di una legittima ombra tutelare. Neppure l'affetto della viceregina, la marchesa di Mancera, poteva supplire durevolmente alla vasta insicurezza incombenente sulla sua protetta. La carica vicereale ricopriva un lasso di tempo piuttosto breve — tre anni — e di rado veniva riconfermata, per evitare che nei rappresentanti del sovrano oltre l'oceano emergesse la tentazione di allentare o recidere i vincoli con la madrepatria. Allo scadere del termine, Juana si sarebbe ritrovata priva dell'asilo offertole a palazzo, costretta a far ritorno dagli zii, dove solo un mediocre matrimonio avrebbe potuto provvederla di un ormai pressante statuto.

Il periodo trascorso a corte è la fase più fragile tra quelle vissute dalla futura monaca: momento magico di fama e di lustro, ma anche estremo protrarsi, ormai vicino al logorio, di un'assenza di tutela. È verosimile pensare che gli stessi marchesi di Mancera, in vista del loro rientro in Spagna e mossi da affetto nei confronti di Juana, l'abbiano sollecitata a prendere il velo. Inoltre, a corte, c'era stato l'incontro col gesuita Antonio Núñez de Miranda, confessore dei viceré e futuro confessore per lunghi anni della stessa suor Juana Inés. Il padre Núñez de Miranda era noto nella capitale per il suo zelo nell'assicurare onorevole asilo a fanciulle povere, esposte ai rischi del mondo, consigliandole affinché pronunciassero i voti. Il suo intervento deve essersi rivelato risolutore nei confronti delle incertezze di Juana, se vogliamo prestare fede a quanto testimonia il padre Diego Calleja (*Era por aquel tiempo el Padre Antonio Núñez, de la Compañía de Jesús, en la ciudad de México, por virtuoso y sabio, veneración de todos y confesor de los señores Virreyes. Comunicó, los recelos de su vocación, Juana Inés con varón tan ilustre, que a fuer de luz la quitó el miedo: porque siendo el consultado de tal familia, claro estaba que no le había de parecer difícil caber dentro de un alma grande talentos de sabiduría hermanados con grandes vir-*

pero no había parias, gente sin condición social determinada o sin estado jurídico, moral o religioso.» (*El laberinto de la soledad*, México 1976⁴, pp. 92-93).

tudes religiosas y que se oponían a éstas, la dijo, era mucha ganancia esconder los talentos; con que depuesta la repugnancia resolvió Juana Inés con denuedo piadoso, dejar en su mundo su inclinación a la sabiduría humana, y en cada libro que abandonaba degollarle a Dios un Isaac, fineza que su Majestad la pagó con sobre añadir a su entendimiento capacidad para aprender en la religión, a ratos breves, que habían de ser, u ocio, u descanso, más noticias, que tantos como en las escuelas a puro gastar tiempo y macear, acepillan finalmente su tronco..., pp. 144-45). È indubbiamente grazie all'abile gesuita se un certo Pedro Velázquez de la Cadena — ricco e devoto personaggio legato alla cerchia cortigiana — verserà una cospicua dote di tremila pesos al momento dell'entrata in convento di suor Juana Inés... Così, in questa prospettiva, il periodo mondano rivela di contenere tutti gli elementi che avrebbero determinato il ritiro a San Gerolamo, quasi ne fosse stato il preludio inevitabile.

Una cella tutta per sé

Voler ravvisare nella monacazione di suor Juana Inés l'intervento di un richiamo divino, significa distorcere il percorso. Le notizie sugli anni conventuali rinviando l'immagine — confermata dallo stesso padre Diego Calleja — di una religiosa ligia nell'adempimento dei suoi obblighi, ma scevra da ogni tendenza mistica (*Veintisiete años vivió en la religión, sin los retiros, a que se empeña el estrumentoso y buen nombre de estática; mas con el cumplimiento substancial a que obliga el estado de religiosa, en cuya observancia común guardaba la madre Juana Inés su puesto, como la que mejor...*, p. 145). Del resto, nella *Respuesta*, quando più la voce si denuda, non manca il segno di insofferenze — al di là dell'osservanza agli obblighi — nei confronti della vita monacale (*Lo que sí pudiera ser descargo mío es el sumo trabajo no sólo en carecer de maestro, sino de condiscípulos con quienes conferir y ejercitar lo estudiado, teniendo sólo por maestro un libro mudo, por condiscípulo un tintero insensible, y en vez de explicación y ejercicio muchos estorbos, no sólo los de mis religiosas obligaciones (que éstas ya se sabe cuán útil y provechosamente gastan el tiempo) sino de aquellas cosas accesorias de una comunidad: como estar yo leyendo y antojárseles en la celda vecina tocar y cantar; estar yo estudiando y pelear dos criadas y venirne a constituir juez de su pendencia; estar yo escribiendo y venir una amiga a visitarme, haciéndome muy mala obra con muy buena voluntad, donde*

es preciso no sólo admitir el embarazo, pero quedar agrada-decida del perjuicio..., v. IV, p. 450-51). Se il convento è luogo di sospensione del desiderio, dove la donna si vota alla gravidanza del divino, suor Juana Inés lo trasforma in una cella tutta per sé, dove vivere nella perpetua gravidanza della conoscenza. E questo perché il convento comporterà — anche e finalmente — il suo inserimento nella gerarchia, l'obliqua acquisizione di uno statuto che le permetterà di proseguire gli studi intrapresi sin dall'infanzia¹⁰.

Pronunciando i voti, suor Juana Inés mette fine al suo peregrinare e, al tempo stesso, riesce a evitare lo scoglio che le avrebbe precluso la ricerca del sapere: il matrimonio. Nel suo caso, la vita coniugale deve essersi stagliata come un obiettivo inaccettabile, e non tanto per le sue origini di figlia illegittima — nessuna delle sue quattro sorelle mostra di avere avuto difficoltà a sposarsi —, quanto per una sua intima ripulsa del giogo matrimoniale. Sposandosi, suor Juana Inés avrebbe dovuto accettare la passività della figura materna e assoggettarsi al fantasma paterno. È lei stessa a indicare come la risoluzione a farsi monaca sia stata la sua unica possibilità per non soccombere all'inerzia (*Entréme religiosa, porque aunque conocía que tenía el estado de cosas (de las accesorias hablo, no de las formales) muchas repugnantes a mi genio, con todo, para la total negación que tenía al matrimonio, era lo menos desproporcionado y lo más decente que podía elegir en materia de la seguridad que deseaba de mi salvación; a cuyo primer respeto (como al fin más importante) cedieron y sujetaron la cerviz todas las impertinencias de mi genio, que eran de querer vivir sola; de no querer tener ocupación obligatoria que embarazase la libertad de mi estudio, ni rumor de comunidad que impidiese el sosegado silencio de mis libros...*, v. IV, p. 446). Vita coniugale e vita monastica erano gli unici poli contemplati dalla legge fra cui si giocava e si logorava la realizzazione femminile. Una terza eventualità si affaccia alla mente di suor Juana Inés: vivere in solitudine, dedita agli studi. Ma una simile scelta si tratteggia subito come una bizzarria. Al di là delle inevitabili censure, sarebbe stata il protrarsi di una condizione illegale in un contesto restio a qualsiasi sospetto di illegalità.

¹⁰ Sull'importanza del monachesimo femminile come via per un consapevole inserimento della donna nel tessuto sociale, cfr. Ida Magli, *La donna. Un problema aperto*, Firenze 1974, pp. 90-99.

Strana sorta di martirio

Durante il periodo conventuale, la fama di suor Juana Inés non conosce pause. La sua produzione letteraria — poesia sacra e profana, le due commedie, il poemetto *El sueño*, opere allegoriche in versi e in prosa da *El cetro de José* al *Divino Narciso* — data quasi tutta di questi anni¹¹. Secondo un costume in voga nella colonia messicana, dove la regola monastica pare essere stata meno rigida che in Europa, suor Juana Inés vede raccogliersi intorno a sé, nel parlatorio di San Gerolamo, i personaggi più colti e influenti del vicereame, con cui anima erudite dissertazioni¹². Nel settembre del 1680, la stima in cui è tenuta induce i membri del consiglio di Città del Messico ad affidarle l'incarico di comporre i testi illustrativi dell'arco di trionfo eretto — com'era consuetudine — per l'entrata dei nuovi viceré, Tomás Antonio de la Cerda y Aragón e María Luisa de Lara y Gonzaga, marchesi della Laguna e conti di Paredes. E, con l'arrivo della nuova viceregina, si riallacceranno saldi vincoli fra convento e palazzo. Dell'affetto che aveva unito suor Juana Inés alla sua prima protettrice, la marchesa di Mancera, la quale l'aveva accolta giovanetta a corte, rimane soprattutto la testimonianza di tre sonetti in cui se ne piange la prematura morte, occorsa nel 1673 (*De la beldad de Laura enamorados / los Cielos, la robaron a su altura, / porque no era decente a su luz pura / ilustrar estos valles desdichados; / o porque los mortales, engañados / de su cuerpo en la hermosa arquitectura, / admirados de ver tanta hermosura / no se juzgasen bienaventurados. / Nació donde el Oriente el rojo velo / corre al nacer al Astro rubicundo, / y murió donde, con ardiente anhelo, / da sepulcro a su luz el mar profundo: / que fué preciso a su divino vuelo / que diese como el Sol la vuelta al mundo...*, v. I, p. 299-300). Ma la contessa di Paredes sarà oggetto di venerazione ancora maggiore: a lei suor Juana Inés dedicherà numerose poesie modellate sugli schemi del discorso amoroso.

I rapporti della monaca non si limitano, però, all'ambiente cortigiano. Il suo desiderio di conoscenza la mette in contatto con personaggi come lo scienziato e letterato Carlos de Sigüenza y Góngora e col matematico gesuita

¹¹ Per un'analisi delle singole opere di suor Juana Inés, cfr. Giuseppe Bellini, *L'opera letteraria di Sor Juana Inés de la Cruz*, Milano-Varese 1964.

¹² Quanto alla vita nei conventi della Nuova Spagna del Seicento, cfr. Josefina Muriel, *Conventos de monjas en la Nueva España*, México 1946.

Eusebio Francisco Kino, che le renderà noti — se non i testi — i nomi che stavano incidendosi sulla cultura europea: Copernico, Keplero, Cartesio... Intanto, nella cella di San Gerolamo, si accumula una copiosa biblioteca, cui si aggiungono, a testimoniare l'interesse per ogni campo del sapere, svariati strumenti musicali e scientifici. Fin qui, parrebbe che suor Juana Inés abbia infine trovato nel convento luogo e statuto in grado di garantire sicurezza alla sua avventura intellettuale. Le voci pervenute dei contemporanei tacciono eventuali dissensi e, al contrario, fanno a gara nel tramandare lodi. Ma la voce della stessa monaca, pur senza indicare particolari aneddoti, allude spesso nella *Respuesta* a resistenze che, parallelamente alle lodi, avrebbero ostacolato la sua ricerca (*¿Quién no creará, viendo tan generales aplausos, que he navegado viento en popa y mar en leche, sobre las palmas de las aclamaciones comunes? Pues Dios sabe que no ha sido muy así, porque sobre las flores de esas mismas aclamaciones se han levantado y despertado tales áspides de emulaciones y persecuciones, cuantas no podré contar, y los que más nocivos y sensibles para mí han sido, no son aquéllos que con declarado odio y malevolencia me han perseguido, sino los que amándome y deseando mi bien (y por ventura, mereciendo mucho con Dios por la buena intención), me han mortificado y atormentado más que los otros, con aquel: «No conviene a la santa ignorancia que deben, este estudio; se ha de perder, se ha de desvanecer en tanta altura con su misma perspicacia y agudeza». ¿Qué me habrá costado resistir esto? Rara especie de martirio donde yo era el mártir y me era el verdugo!...*, v. IV, p. 452). Seppure chiusa in convento, aggirato l'ostacolo del matrimonio e della maternità e, al tempo stesso, acquisito il diritto di vivere all'ombra della legge, suor Juana Inés continua a offrire alla cultura coloniale un'immagine di sé che, al di là dell'ammirazione e inscindibile da questa, per più motivi non poteva non suscitare disagio.

Corpo neutro o astratto

Lo statuto monacale trova spazio all'interno dell'istituzione in quanto fondato su un rapporto simbolico col matrimonio e con la maternità. L'accesso al convento è accompagnato da un rito che ripercorre nei simboli — abito candido, anello, nuovo nome... — quello di un connubio, dove allo sposo umano si sostituisce lo sposo divino. In tal modo, allo sguardo dell'istituzione la donna conserva

lo stesso ruolo di custode e di riproduttrice: se non di corpi, di norma. È poi vero che l'assenza di fisicità dello sposo ha permesso nel ritiro esperienze particolarmente consapevoli, che, a contatto col mondo esterno, sarebbero state recise sul nascere. Tuttavia, il caso di suor Juana Inés — lo si è detto — non è quello di una mistica. Altrimenti, si sarebbe scontrata con opposizioni più blande. L'estasi è segreta avventura femminile, ricerca attraverso l'intangibile corpo divino di un godimento non subordinato a quello del maschio: è invenzione di un uomo nuovo resa possibile proprio dalla lontananza fisica di qualsiasi uomo reale¹³. E, appunto perché segreta, ai limiti del dicibile, l'estasi è avventura che la legge non considera fervida di sovversività. L'esperienza mistica viene relegata nel simbolico in cui è stato isolato il convento e, quindi, contemplata come unione spirituale con lo sposo disceso dal cielo. Ma, per quanto riguarda suor Juana Inés, corpo e spirito soffrono un persistente divario: la fisicità non viene recuperata, neppure obliquamente, bensì arsa fino alle ceneri, respinta nell'orrore del modello materno. E quest'incessante predominio dello spirito sul corpo non deve essere passato inosservato ai contemporanei, se un anonimo gentiluomo esiliato dal Perù, di passaggio per la Nuova Spagna, inviò in dono alla monaca due bucheri di argilla odorosa accompagnati da versi — oggi smarriti — in cui l'ammiratore si augurava che, con tutto il suo senno, suor Juana Inés diventasse uomo.

L'omaggio individuale emblemizza il disagio dell'intera collettività dinanzi a quanto percepito come un inquietante, illocalizzabile paradosso: una donna dotata di attitudini intellettuali riconosciute solo agli uomini. Ma lo stupore si tradisce: è turbamento suscitato dalla coesistenza di elementi che la cultura dell'epoca — al di là del suo gusto estetico per il coincidere degli opposti — preferisce rigorosamente scissi. In certi versi della risposta all'omaggio, suor Juana Inés si mostra ai limiti della consapevolezza dello sconcerto provocato dalla sua immagine, e la proposta formulata in abile schermaglia è — e altro non può essere — la negazione del proprio essere-donna (*Yo no entiendo de esas cosas; / sólo sé que aquí me vine / porque, si es que soy mujer, / ninguno lo verifique. / Y también sé que, en latín, / sólo a las casadas dicen / uxor o mujer, y que / es común de dos lo Virgen. / Con que a mí no es bien mirado / que como a mujer me miren, / pues no soy*

¹³ Sui meccanismi fusionali dell'estasi, cfr. Jean Noël Vuarnet, *Extases féminines*, Paris 1980.

mujer que a alguno / de mujer pueda servirle; / y sólo sé que mi cuerpo / sin que a uno u otro se incline, / es neutro, o abstracto, cuanto / sólo el Alma deposite..., v. I, p. 138). Ora, il ritiro in convento appare indicato come ponderata scelta per cancellare gli attributi indotti della femminilità, in quanto intuiti impiccio per realizzarsi nella conoscenza del mondo. L'abito monacale si rivela essere stato strumento per rendere neutro o astratto, involucro asessuato, lo specifico biologico del corpo e, così, far mutare rotta a un destino altrimenti votato alla passiva testimonianza.

Sillogismo e metodo induttivo

Le resistenze incontrate da suor Juana Inés non si esauriscono nei limiti imposti al suo essere-donna: sono pure frutto del sospetto e dell'avversione con cui la cultura iberica dell'epoca affronta gli slanci della conoscenza operativa, strettamente subordinata all'esperienza individuale. Nella *Respuesta* la monaca afferma che la sua ansia di sapere è finalizzata alla teologia, ma, subito dopo, passa a elencare le discipline di cui ritiene di doversi impadronire per raggiungere le vette teologiche: retorica, fisica, aritmetica, geometria, architettura, storia sacra e profana, musica, astronomia... Cifra riassuntiva dell'universo, la teologia non è più studio della natura di Dio, bensì studio della natura del mondo. Lo si legge in trasparenza nella reazione di suor Juana Inés, quando la madre superiora di San Gerolamo, timorosa dell'Inquisizione, le vieta di studiare: all'esperienza dei libri si sostituisce l'esperienza del mondo, figura riassuntiva verso cui converge il sapere frammentato nei testi dell'uomo (*Yo la obedeci (unos tres meses que duró el poder ella mandar) en cuanto a no tomar libro, que en cuanto a no estudiar absolutamente, como no cae debajo de mi potestad, no lo pude hacer, porque aunque no estudiaba en los libros, estudiaba en todas las cosas que Dios crió, sirviéndome ellas de letras, y de libro toda esta máquina universal. Nada veía sin refleja, nada oía sin consideración, aun en las cosas más menudas y materiales...*, v. IV, p. 458). Nel pensiero di suor Juana Inés, l'uomo non è agente divino, trasmettitore di verità rivelate, come volevano i principii della scolastica imperante nelle cerchie ufficiali della cultura della Nuova Spagna¹⁴. È piuttosto,

¹⁴ A proposito della persistenza dei modelli della scolastica nella Nuova Spagna dell'epoca barocca, cfr. Irving A. Leonard, *op. cit.*, pp. 46-52.

secondo la sensibilità che si stava diffondendo in Europa, artefice della propria esperienza, attivo agente lanciato all'avventura, sempre pronto a discutere i dati acquisiti nel passato e nel presente.

Abilissima nel gioco delle citazioni, suor Juana Inés si rivela anche attenta osservatrice di quanto le sta intorno, capace di dedurre non solo mediante i rigidi schemi del sillogismo scolastico (*Paseábame algunas veces en el testero de un dormitorio nuestro (que es una pieza muy capaz) y estaba observando que siendo las líneas paralelas y su techo a nivel, la vista fingía que sus líneas se inclinaban una a otra y que su techo estaba más bajo en lo distante que en lo próximo: de donde infería que las líneas visuales corren rectas, pero no paralelas, sino que van a formar una figura piramidal. Y discurría si sería ésta la razón que obligó a los antiguos a dudar si el mundo era esférico o no. Porque, aunque lo parece, podía ser engaño de la vista, demostrando concavidades donde pudiera no haberlas...*, v. IV, p. 458). Al sillogismo della scolastica si affianca il metodo induttivo basato sulla percezione sensoriale, al punto che, nella *Respuesta*, anche la più umile quotidianità diviene oggetto di studio. Suor Juana Inés non esita a scrutare i gesti consueti e gli ingredienti culinari, liberandoli dall'inerzia e dal meccanicismo ripetitivo, rendendoli partecipi di una più vasta attitudine all'interrogare e al conoscere tramite l'esperienza individuale (*Veó que un huevo se une y frie en la manteca o aceite y, por contrario, se despedaza en el almíbar; veó que para que el azúcar se conserve fluida basta echarle una muy mínima parte de agua en que haya estado membrillo u otra fruta agria; veó que la yema y clara de un mismo huevo son tan contrarias, que en los unos, que sirven para el azúcar, sirve cada una de por sí y juntos no...*, v. IV, p. 459). Un simile atteggiamento, che rifugge dalle sclerotizzazioni della cultura iberica, rimasta ancorata a modelli tardomedievali, era inevitabilmente destinato a incontrare resistenze. Soprattutto in una zona come la Nuova Spagna, organizzata nella replica di una società maturata altrove, fissata nel fulgore di un riflesso immobile e, proprio per il suo carattere di statico simulacro, avversa ancor più della madrepatria a qualsiasi istanza innovatrice¹⁵. Non a

¹⁵ Ascoltiamo ancora Octavio Paz: «El mundo colonial era proyección de una sociedad que había ya alcanzado su madurez y estabilidad en Europa. Su originalidad es escasa. Todas sus creaciones, incluso la de su propio ser, son reflejos de las españolas. Y la permeabilidad con que lentamente las formas hispánicas aceptan las modificaciones que les impone la realidad novohispana, no niega el carácter

caso sugli ultimi anni di suor Juana Inés, a precipitarne la traiettoria verso una dolorosa rinuncia della conoscenza, graverà il sospetto di una deviante tendenza al libero arbitrio.

Lettera Atenagorica

Nel 1689 la contessa di Paredes, ritornata in Spagna, fa probabilmente rappresentare alla corte di Madrid l'*auto sacramental* di suor Juana Inés *El Divino Narciso* e, nello stesso anno, patrocina la stampa del primo volume delle opere della monaca messicana, cui, nel 1690, farà seguito un secondo tomo rivisto dall'autrice stessa. La fama di suor Juana Inés si avventura, quindi, oltre l'oceano e, varcati i confini angusti della colonia, inizia a diffondersi nella metropoli. Ma, nello stesso anno, la traiettoria devia verso le zone buie della rinuncia.

In un momento imprecisato fra il 1687 e il 1690, la religiosa scrive la sua unica opera teologica: la *Crisis de un Sermón*, stampata in Messico, a Puebla, nel 1690 col titolo *Carta Atenagórica*. Redatto in forma di lunga lettera, il testo è frutto — viene indicato in apertura — di una o due conversazioni col suo innominato destinatario, il quale desiderava vedere scritte le tesi sostenute a voce nel parlatorio di San Gerolamo. Dietro l'anonimato, si nascondeva il vescovo di Puebla, don Manuel Fernández de Santa Cruz, che soleva intrattenersi con la monaca e nutriva grande stima per lei. Suor Juana Inés scrive la *Crisis de un Sermón* — o *Carta Atenagórica*, come la ribattezzò il vescovo all'atto di darla alle stampe — per controbattere affermazioni contenute in un celebre sermone dell'epoca, il *Sermão do Mandato*, del gesuita portoghese Antonio Vieira, noto predicatore, confessore della regina Cristina di Svezia e apprezzato consigliere di uomini di stato¹⁶. Giunto fra le mani della monaca probabilmente in versione spagnola, il *Sermão do*

conservador de la Colonia. Las sociedades tradicionales, observa Ortega y Gasset, son realistas: desconfían de los saltos bruscos pero cambian despacio, aceptando las sugerencias de la realidad. La 'Grandeza Mexicana' es la de un sol inmóvil, mediodía prematuro que ya nada tiene que conquistar sino su descomposición.» (*El laberinto de la soledad*, cit., p. 95).

¹⁶ Sui rapporti fra suor Juana Inés e Antonio Vieira — fra la *Carta Atenagórica* e il *Sermão do Mandato* —, cfr. Robert Ricard, *Antonio Vieyra et Sor Juana Inés de la Cruz*, in «Bulletin des Études Portugaises», VII, 1948.

Mandato era stato predicato nella cappella reale di Lisbona, nel giovedì santo di un anno fra il 1642 e il 1652, e aveva goduto di una notevole diffusione. Vieira vi asseriva che le maggiori prove d'amore concesse da Cristo all'umanità erano, in primo luogo, non il suo sacrificio sulla croce ma il suo essersi assentato dal mondo e, in secondo luogo, il suo amore senza alcuna pretesa di riconoscenza. Suor Juana Inés, ricorrendo all'autorità di sant'Agostino, di san Giovanni Crisostomo e di san Tommaso e valendosi di argomentazioni sottili che dimostrano ancora una volta la sua familiarità con i sillogismi della scolastica, confuta i due punti indicati del *Sermão do Mandato*. Ma il suo scritto non si limita a una confutazione delle tesi del gesuita portoghese. Nel paragrafo finale della *Carta Atenagórica*, la religiosa di san Gerolamo sintetizza brevemente il suo pensiero affermando che la maggior prova d'amore di Dio per gli uomini sta nel non concedere loro alcuna prova d'amore (*Estimemos el beneficio que Dios nos hace en no hacernos todos los beneficios que queremos, y los que también Su Majestad quiere hacernos y suspende por no darnos mayor cargo. Agradecemos y ponderemos este primor del Divino Amor en quien el premiar es beneficio, el castigar es beneficio y el suspender los beneficios es el mayor beneficio, y el no hacer finezas la mayor fineza...*, v. IV, p. 439). Pur essendo formulata in poche righe, fra molta cautela e numerose proteste di umiltà, la tesi è audace. Se si ammettesse che Cristo dimostra di amare gli uomini astenendosi dal concedere prove d'amore, ossia prodigando loro indifferenza, la sfera dell'umano arbitrio acquisterebbe un predominio inquietante agli occhi delle autorità ecclesiastiche. Alla tesi, già di per sé sospettabile di eresia o, almeno, deviante rispetto alla tradizione, si aggiungeva il fatto che a proferirla era una monaca che, nonostante l'adempimento ai suoi obblighi, era sempre apparsa più ansiosa del sapere che della salvezza della propria anima.

La sconcertante chiusa dello scritto di suor Juana Inés può sembrare un'oziosa schermaglia verbale, oggi che se ne sono persi gli esatti estremi. Considerata all'interno del suo contesto, però, aveva di che turbare il destinatario. Assegnando all'uomo un'indipendenza dalla sfera del divino, la *Carta Atenagórica* esprimeva nel paragrafo conclusivo uno slancio di affrancamento dall'autorità e, conseguentemente, un desiderio di libera esperienza individuale che minacciava di volersi e di sapersi tradurre in un programma polemico. In questo frangente, l'atteggiamento del vescovo di Puebla è contraddittorio: pur avendo il potere di impedire la circolazione del testo, lo fa stampare. La contraddittorietà, co-

munque, ben si inquadra in quell'alternarsi di ammirazione e disagio che l'immagine di suor Juana Inés suscitava fra i contemporanei. Soprattutto, alla luce del fatto che don Manuel Fernández de Santa Cruz fa precedere l'edizione della *Carta Atenagórica* da una lettera di monito indirizzata all'autrice e la firma con lo pseudonimo di suor Filotea. Lo pseudonimo, tuttavia, doveva essere trasparente agli occhi non solo di suor Juana Inés, ma di tutti gli aristocratici e gli intellettuali del vicereame.

Lettere sacre e lettere profane

Dietro la cortesia e la deferenza della forma, la lettera del vescovo-suor Filotea esprime il rigido intento di recuperare la troppo colta monaca nell'area dell'osservanza dei dogmi ecclesiastici. Non vi si biasima che le donne studino, ma si avverte che lo studio non deve allontanarle dal ruolo di suddite obbedienti, né sobillare quell'orgoglio che, in loro, è rischio da evitare con cura (*No apruebo la vulgaridad de los que reprueban en las mujeres el uso de las letras, pues tantas se aplicaron a este estudio, no sin alabanza de San Jerónimo. Es verdad que dice San Pablo que las mujeres no enseñen; pero no manda que las mujeres no estudien para saber; porque sólo quiso prevenir el riesgo de elación en nuestro sexo, propenso siempre a la vanidad. [...] Letras que engendran elación, no las quiere Dios en la mujer; pero no las reprueba el Apóstol cuando no sacan a la mujer del estado de obediente...*, v. IV, p. 695¹⁷). Secondo il vescovo e — più a monte — secondo san Paolo, per le donne lo studio non deve essere finalizzato a un attivo inserimento nella società, ma a una conoscenza marginale, da consumarsi nei limiti del privato. Ritorna il segno di un'antica tradizione, fondamento del codice giudaico-cristiano, in base alla quale sul soggetto femminile — si tratti di fanciulle, spose o monache — grava lo stesso statuto di clausura, di isolamento dal mondo, di divieto d'intervento nella vita pubblica¹⁸. Non a caso, il vescovo termina consigliando fermamente a suor Juana Inés di tralasciare le lettere profane

¹⁷ La lettera di don Manuel Fernández de Santa Cruz, firmata con lo pseudonimo di suor Filotea, è riportata in appendice alle *Obras Completas* di suor Juana Inés de la Cruz a cura di Alfonso Méndez Plancarte.

¹⁸ In merito, cfr. *Prediche alle donne del secolo XIII*, a cura di Carla Casagrande, Milano 1978.

per dedicarsi a quelle sacre (*Mucho tiempo ha gastado U. md. en el estudio de filósofos y poetas; ya será razón que se perfeccionen los empleos y que se mejoren los libros. [...] No es poco el tiempo que ha empleado U. md. en estas ciencias curiosas; pase ya, como el gran Boecio, a las provechosas, juntando a las sutilezas de la natural, la utilidad de una filosofía moral...*, v. IV, pp. 695-96). In quest'auspicato passaggio dalle lettere profane a quelle sacre, si iscrive nuovamente, implicito, il segno della clausura cui è destinata la donna, la sua impossibile incidenza sulla storia. Suor Juana Inés, scrivendo poesia e teatro di argomento profano, era riuscita a spezzare il recinto della propria clausura, a intervenire in modo attivo nel mondo con una produzione di linguaggio. E vi era riuscita operando nello spazio dove più forti erano la clausura e l'isolamento dal mondo: il convento, luogo delegato alla sublimazione del materno nell'estasi mistica, nella perpetua gravidanza divina. L'invito a dedicarsi alle lettere sacre corrisponde a un invito al silenzio, alla passiva osservanza del non-intervento. Produrre linguaggio profano significa — per suor Juana Inés — incidere sulla storia, marcare la propria presenza nella terra dei padri; produrre linguaggio sacro, consumarsi ed esaurirsi nell'accettazione della consacrata e intoccabile sacralità del corpo materno.

La questione teologica delle prove d'amore di Cristo viene, infine, sbrigata in chiusura della lettera del vescovo-suor Filotea, senza esitazioni: la pretesa indifferenza divina nei confronti degli uomini è definitiva non prova d'amore, bensì castigo, sempre ammesso che sia così (*... por más que la discreción de U. md. les llame finezas, yo les tengo por castigos: porque sólo es beneficio el que Dios hace al corazón humano previniéndole con su gracia para que le corresponda agradecido...*, v. IV, p. 696). Sembrirebbe quasi che, per il vescovo, l'insolita tesi della monaca sia conseguenza — non espressa in quanto tale, ma deducibile — di un eccessivo e riprovevole interesse per il sapere profano, di uno smarrimento causato dalle *humanae litterae*. Il monito formulato da don Manuel Fernández de Santa Cruz data del 25 novembre 1690. Suor Juana Inés vi risponderà il 1° marzo 1691, dopo un intervallo di oltre tre mesi che suggeriscono la consapevolezza di trovarsi in un momento cruciale del proprio percorso. E sarà la *Respuesta a Sor Filotea*: autodifesa della libertà intellettuale e storia di un'avventura impossibile.

Il silenzio

A tre mesi dalla *Respuesta*, suor Juana Inés presenta alla madre superiora del convento uno scarno memoriale in cui fa rinuncia di tutti i suoi beni: la ricca biblioteca andrà a integrare quella della cattedrale di Città del Messico e il ricavato dalla vendita degli strumenti musicali e scientifici verrà spartito fra i poveri. Sempre nello stesso periodo, si piega a pratiche di mortificazione e di penitenza, fino a compromettere la già fragile salute e a inquietare il suo confessore, padre Núñez de Miranda, che in passato non aveva mancato di redarguirlo per l'eccessivo desiderio di conoscenza. È il gesuita Juan Antonio de Oviedo, biografo dello stesso padre Núñez, a darci notizia — nella sua *Vida ejemplar del padre Antonio Núñez de Miranda*, stampata a Città del Messico nel 1702 — degli ultimi travagli della religiosa, facilmente registrabili con penna agiografica (*Echó también de la celda todos los instrumentos músicos y matemáticos singulares y exquisitos que tenía y cuantas alhajas de valor y estima le había tributado la admiración y aplauso de los que celebraban sus prendas como prodigios; y reducido todo a reales, fueron bastante a ser alivio y socorro de muchísimos pobres. Quedóse la Madre Juana sola con su Esposo y considerándolo clavado en una cruz por las culpas de los hombres, el amor le daba alientos, a su imitación, procurando con empeño crucificar sus pasiones y apetitos con tan fervoroso rigor en la penitencia, que necesitaba del prudente cuidado y atención del Padre Antonio para irle a la mano, porque no acabase a manos de su fervor la vida. Y solía decir el Padre, alabando a Dios, que Juana Inés no corría sino que volaba a la perfección...*, p. 281¹⁹). Tre anni dopo, il 5 marzo 1694, la monaca firma col proprio sangue una protesta di fede che è pure un atto di totale e contrita sudditanza ai voleri di Dio, e vi fa voto di abbandonare gli studi, per poter così proseguire lungo il cammino di perfezione. L'anno successivo, nella capitale del vicereame scoppia un'epidemia di peste: suor Juana Inés si prodiga per le consorelle colpite dal morbo mettendo a repentaglio la propria vita, si ammala di lì a poco e muore il 17 aprile 1695, alle tre del mattino. Gli ultimi quattro anni della sua vita, dalla *Respuesta* in poi, sono calati nel-

¹⁹ La *Vida ejemplar del padre Antonio Núñez de Miranda* di Juan Antonio de Oviedo è riportata — per le pagine che trattano i rapporti del gesuita con suor Juana Inés de la Cruz — in *Sor Juana Inés de la Cruz ante la historia*, cit.

l'ombra e nel silenzio: a parte alcuni brevi e scialbi componimenti religiosi, non aveva più scritto nulla. L'osservanza del divieto espresso dal vescovo di Puebla era stata vissuta fino al progressivo e rapido annientamento.

Declino coloniale

Silenzio e morte di suor Juana Inés sono stati ricongiunti alla crisi che colpisce la Nuova Spagna negli ultimi anni del Seicento²⁰. Carestie e tumulti popolari si susseguono fitti, creando uno stato di ansia e di ripiegamento, al punto che fra gli abitanti della colonia si sparge il timore di un castigo del cielo. Ai confini settentrionali della regione gli indiani si ribellano e, nella provincia di Coahuila, le missioni vengono abbandonate. Dal 1690 al 1692, la carestia di mais e di grano e l'incetta di vettovaglie da parte degli spagnoli suscitano fra gli indigeni della stessa capitale uno scontento che dilaga a macchia d'olio fino a Tlaxcala e a Guadalajara. Inaspriti dalla morte per fame di una delle loro donne, dopo avere tentato invano di parlare col viceré e col vescovo, gli indiani di Città del Messico, l'8 giugno 1692, invadono il palazzo, appiccando il fuoco a uffici pubblici e botteghe della Plaza Mayor e, per un'intera giornata, restano padroni della capitale. A tutto ciò segue un'immediata repressione: il nucleo indigeno viene bandito dal perimetro urbano e costretto a risiedere fuori delle mura²¹. Intanto, le coste vedono infittirsi le scorribande di corsari inglesi, francesi e olandesi e, in tutte le città, file di penitenti si snodano in processione lungo le strade. Infine, la pestilenza del 1694, che vede soccombere pure suor Juana Inés, si configura più che mai come estremo flagello scatenato dalla collera divina. Per tutto il Seicento, la colonia era rimasta distante dalla deriva in cui la metropoli stava smarrendosi a seguito di una complessa situazione maturata fra scompensi ormai insanabili: le origini della crisi travalicavano l'ambito del secolo e risalivano ai primi anni del regno di Carlo V²².

²⁰ La tesi è stata avanzata da Octavio Paz (*Sor Juana Inés de la Cruz*, ora in *Peras del olmo*, Barcelona 1971) e poi ripresa da Dario Puccini (*Sor Juana Inés de la Cruz. Studio di una personalità del Barocco messicano*, Roma 1967).

²¹ Sulla rivolta indiana dell'8 giugno 1692, cfr. Irving A. Leonard, *Alboroto y motín de los indios de México del 8 de junio de 1692*, México 1932.

²² La situazione è stata sintetizzata con efficacia da Carmelo Samonà (cfr. *L'età di Carlo V*, in AA.VV., *La letteratura spagnola dei Secoli d'Oro*, Firenze 1973, soprattutto pp. 10-11).

Ora, al termine dell'epoca barocca, l'immobile clima di splendore che la Nuova Spagna aveva conservato comincia ad alterarsi precipitosamente. La lontananza non riesce più ad attutire gli echi del declino cui, oltre l'oceano, stava soccombendo il blocco spagnolo. Silenzio e morte di suor Juana Inés si inserirebbero, allora, in un'incertezza diffusa che paralizza un intero mondo...

Di questa crisi che investe la colonia messicana, si possono forse rintracciare presagi nella lettera del vescovo-suor Filotea, nell'implicito desiderio normalizzatore di bandire un elemento perturbante da un contesto di fermenti sovversivi. Suor Juana Inés può essere stata considerata, soprattutto dopo il pubblico attacco a Vieira nella *Carta Atenagórica*, portatrice di un eventuale — seppure ristretto — disordine, quando si richiedeva a tutti i buoni cattolici, all'élite del vicereame, appoggio morale nell'addensarsi di una vasta insicurezza. Tanto più che, nel 1691, a un anno dalla comparsa a stampa della *Carta Atenagórica* e contemporaneamente alla *Respuesta*, il gesuita Francisco Xavier Palavicino predica a Città del Messico il sermone *La Fineza Mayor*, in cui vengono ribadite le tesi di Vieira, e lo dedica proprio al convento di San Gerolamo, dove suor Juana Inés risiedeva. Tuttavia, il frantumarsi dell'avventura della monaca trascende i particolari eventi di un immediato frangente e si colloca all'interno di una situazione culturale più oscura e più antica, il cui retaggio condiziona l'intera storia che abbiamo ricostruito²³. Perché, se è vero che la Nuova Spagna è zona ostile a gesti innovatori, chiusa nelle contraddittorietà ereditate dalla madrepatria, tesa nell'opera di imporre il peso della tradizione su ogni possibile esperienza dell'individuo, è comunque difficile individuare altri contesti — sia pure in aree centrali, non congelate in un presente senza avvenire — che avrebbero potuto assecondare una ricerca come quella di suor Juana Inés.

Divieto di conoscere

Ripercorriamo brevemente la vicenda. A tre anni, Juana si reca di nascosto a scuola per imparare a leggere. Già questa prima aspirazione alla conoscenza è accompagnata

²³ Dario Puccini ha evidenziato come il silenzio di suor Juana Inés possa essere stato prodotto dal rapporto di rivalità esistente fra don Francisco de Aguiar y Seijas, arcivescovo di Città del Messico, e don Manuel Fernández de Santa Cruz, vescovo di Puebla (cfr. *op. cit.*).

da un divieto, che si traduce nel timore di essere punita dalla madre qualora il sotterfugio venga scoperto. La figura materna veglia sul destino della figlia, auspica la sua sottomissione alla norma di cui è depositaria. Pochi anni dopo, la giovane apprende l'esistenza di scuole e università a Città del Messico e prega la madre di travestirla da ragazzo per garantirle l'accesso ai luoghi del sapere. La richiesta del travestimento esplicita di per sé l'interdetto che incombe su Juana. Nell'impossibilità di realizzare il suo desiderio, la giovane approfitta della biblioteca del nonno, si rifugia ai piedi del padre benevolo, appannato dall'età, per acquietare l'ansia crescente di sapere. Ma, pure qui, si scontra con lo stesso divieto, la cui infrazione è seguita da frequenti rimproveri. Persino l'entrata in convento obbedisce alla ricerca della conoscenza e al tentativo di sottrarsi al conseguente interdetto quando, a ricercare la conoscenza, sia una donna: si è visto che suor Juana Inés afferma con chiarezza di avere pronunciato i voti non per vocazione allo stato religioso, ma per ripugnanza del matrimonio e per desiderio di dedicarsi in libertà allo studio. Durante gli anni conventuali, poi, il divieto — pure questo lo si è visto — non cessa affatto di agire. Né l'ammirazione tributata alla monaca sembra avere saputo compensare, se prestiamo orecchio alle sue parole, il biasimo e il sospetto che all'ammirazione si sovrapponevano senza tregua (*Pues por la — en mí dos veces infeliz — habilidad de hacer versos, aunque fuesen sagrados, ¿qué pesadumbres no me han dado o cuáles no me han dejado de dar? Cierto, señora mía, que algunas veces me pongo a considerar que el que se señala — o le señala Dios, que es quien sólo lo puede hacer — es recibido como enemigo común, porque parece a algunos que usurpa los aplausos que ellos merecen o que hace estanque de las admiraciones a que aspiraban, y así le persiguen...*, v. IV, pp. 452-53). Molte pagine centrali della *Respuesta* sono occupate dal racconto dei tormenti cui Cristo andò incontro a causa dell'incomprensione umana. Le ostilità che il figlio di Dio dovette affrontare sono termine di paragone con cui la monaca confronta implicitamente le ostilità da cui lei stessa si sente accerchiata. La riproposta del racconto evangelico funziona come rinvio: dal Cristo perseguitato all'io perseguitato di chi scrive.

La ricerca di suor Juana Inés si frammenta, così, in un incessante scontro col divieto di conoscere, in un'ininterrotta infrazione della marginalità che le è prescritta. E la *Carta Atenagórica* rappresenta un'ennesima — e ultima — infrazione del divieto. Con l'attacco da pari a pari contro Vieira — e, attraverso questi, contro l'ordine dei gesuiti —, suor

Juana Inés segna ancora una volta la propria attiva presenza, fa scandalo, come già l'aveva fatto con i suoi studi, con le sue poesie e le sue commedie. Questa volta, però, l'incidenza sulla storia si aggrava, perché si tratta della diretta confutazione delle tesi di un riverito personaggio ecclesiastico e della proposta di argomenti sospetti di eresia. Così agendo, la monaca osa infine porsi faccia a faccia con i detentori della legge nel suo inquietante, ambiguo ruolo di creatura sfuggita al grembo inerte della natura e impadronitasi della conoscenza.

Una tradizione inesistente

Suor Juana Inés è consapevole che la sua rivendicazione non può logorarsi in una protesta individuale e che — per sperare di venire in qualche modo scagionata dalle accuse — deve inserirsi in più ampio contesto. Poiché il divieto le viene fatto pesare in quanto donna, è in quanto donna che mette in discussione il margine in cui la si vuol relegare. Il primo passo è, quindi, quello di eliminare ogni sospetto di eccezionalità del suo stato e ricollegare a un passato collettivo le sue aspirazioni (*Porque veo a una Débora dando leyes, así en lo militar como en lo político, y gobernando el pueblo donde había tantos varones doctos. Veo una sapientísima reina de Sabá, tan docta que se atreve a tentar con enigmas la sabiduría del mayor de los sabios, sin ser por ello reprendida, antes por ello será juez de los incrédulos. Veo tantas y tan insignes mujeres: unas adornadas del don de profecía, como una Abigail; otras de persuasión, como Ester; otras, de piedad, como Rahab; otras de perseverancia, como Ana, madre de Samuel; y otras infinitas, en otras especies de prendas y de virtudes...*, v. IV, pp. 460-61). Ma quella che suor Juana Inés tenta di fondare, con la sua ricerca nelle testimonianze del passato, è una tradizione inesistente. La monaca riesce soltanto a tracciare una linea di eccezioni mai organizzate in un sistema riconosciuto. Sul soggetto femminile grava l'interdetto formulato da san Paolo — « Mulieres in Ecclesiis taceant, non enim permittitur eis loqui » (*Ai Corinti*, 1.14.34) —, che nella *Respuesta* viene dibattuto al fine di dimostrare, almeno, che si tratta di un divieto di intervento limitato alla sfera pubblica (... *yo quisiera que estos intérpretes y expositores de San Pablo me explicaran cómo entienden aquel lugar: « Mulieres in Ecclesia taceant ». Porque o lo han de entender de lo material de los pulpitos y cátedras, o de lo formal de la universalidad de los fieles, que es la Iglesia. Si lo entienden de*

lo primero (que es, en mi sentir, su verdadero sentido, pues vemos que, con efecto, no se permite en la Iglesia que las mujeres lean públicamente ni prediquen), ¿por qué reprenden a las que privadamente estudian? Y si lo entienden de lo segundo y quieren que la prohibición del Apóstol sea trascendentalmente, que ni en lo secreto se permita escribir ni estudiar a las mujeres, ¿cómo vemos que la Iglesia ha permitido que escriba una Gertrudis, una Teresa, una Brígida, la monja de Agreda y otras muchas?...», v. IV, p. 467). Eppure, al di là dello sforzo per far emergere una tradizione da questi frammenti dispersi, suor Juana Inés è consapevole dell'inutilità della sua impresa: dinanzi al monito pubblico del vescovo di Puebla — che riassume tutti i precedenti attacchi e li supera ponendosi come ingiunzione estrema della legge —, assistiamo a un definitivo ripiegamento. E non c'è bisogno di supporre, anche con fondamenti, che a questo monito ne siano succeduti altri fino a creare un'atmosfera greve di biasimo intorno alla monaca, per spiegare il suo ultimo silenzio. Già la *Respuesta* si chiude con i segni di un'estenuata rassegnazione (*Si algunas otras cosillas escribir, siempre irán a buscar el sagrado de vuestras plantas y el seguro de vuestra corrección...*, v. IV, p. 474). La forma in cui è stata costretta la condizione femminile è il silenzio e, a lungo, ogni frattura di questo silenzio si è esaurita in un atto di rivolta che è stato svuotato del suo contenuto eversivo o duramente penalizzato. Malgrado gli anni trascorsi eludendo il divieto, seguendo la parabola di un'ardua avventura, arrogandosi il diritto alla parola, suor Juana Inés deve infine chiudersi nel margine cui si era sottratta. E c'è una grande e amara lucidità in questa sua afasia: è l'esaurita accettazione del silenzio cui ogni donna è stata confinata.

Delusione d'amore

L'atto di rivolta di suor Juana Inés è stato dunque, a suo tempo, penalizzato con l'ingiunzione a tacere. In un secondo tempo, nell'impossibilità di rimuovere dalla storia i segni di un passaggio perturbante, si è tentato di alterarne il contenuto, di trasformare il percorso trasgressivo in un atto di vassallaggio deferente. Disdegnata durante il periodo romantico insieme a quasi tutta la produzione barocca, l'opera poetica di suor Juana Inés ha poi cominciato a essere oggetto di riletture che l'hanno ormai collocata fra i vertici della lirica in lingua spagnola. Il suo recupero non poteva, comunque, non essere accompagnato da una riscoperta del

personaggio, sicché le analisi stilistiche sono state affiancate da studi di taglio biografico che hanno tentato di allacciare vincoli fra l'opera e la vita. E su una particolare connessione fra esperienza di scrittura ed esperienza di vita si è discusso a lungo: su quella che unirebbe le poesie d'amore scritte dalla monaca a un suo reale innamoramento. Così, seguendo questa dubbia china dove immaginario e reale ignorano ogni divergenza, nell'entrata in convento di suor Juana Inés — nel punto nodale della sua ricerca, quindi — molto spesso e con insistenza si è voluto individuare un gesto dettato da una delusione amorosa. Eppure, la *Respuesta* riferisce un'altra storia: abbiamo visto che la monaca dichiarava di avere pronunciato i voti per un netto rifiuto nei confronti del matrimonio e per il desiderio di ritirarsi dal mondo e dedicarsi allo studio. Ma, non essendo tollerato che una donna provi ripugnanza per la vita coniugale e, a questa, preferisca gli impegni della conoscenza, la dichiarazione esplicita è stata cancellata e, al suo posto, si è introdotto un silenzio che occulterebbe una vicenda di delusi amori²⁴. Su questa scia, si sono avvicinate molte interpretazioni affini, tutte fondate, in mancanza di notizie di prima mano, su una facile quanto errata equivalenza: il discorso poetico assunto in prima persona si manterrebbe in rapporto scrupolosamente speculare con la vita dell'individuo che lo enuncia²⁵. In tal modo, nella *Respuesta*, nelle parole stesse di suor Juana Inés, viene creata una zona di silenzio, perché quanto tale silenzio celerebbe è gratificante per l'immaginario maschile e annulla il significato trasgressivo del messaggio reale. Si profila così, attraverso le interpretazioni, una figura dolente, familiare a tante pagine di romanzi: la bella monaca oppressa dal ricordo di un amore sventurato, che si consuma nell'ombra del chiostro fino a raggiungere — in vecchiaia — i fasti consolatori di una fama di santità.

Specularità reticente

Se esiste un discorso che poco si presta a una lettura letterale — in coincidenza di reale e immaginario —, scarsamente carico di specularità biografica, questo è il discorso

²⁴ Muovendosi in questa direzione, si dimentica — fra l'altro — che la poesia barocca non possiede quel carattere « confessionale » che è tipico, invece, di quella romantica (cfr. Octavio Paz, *Sor Juana Inés de la Cruz o Las trampas de la fe*, cit., pp. 369-71).

²⁵ Esemplare l'atteggiamento di Amado Nervo in *Juana de Asbaje* (1910), ora in *Obras completas*, Madrid 1967, t. II (cfr. pp. 458-59).

poetico. Qualsiasi testo determina, durante il suo costituirsi, una messa a morte del soggetto che l'ha prodotto: ne disperde la voce in frantumi di linguaggio, ne logora il nome sino a trasformarlo in un'ombra leggera e intermittente. Quando poi si tratta di un testo poetico, il filtraggio dall'esperienza di vita all'esperienza di scrittura segue percorsi più obliqui che altrove. L'assetto fonico, timbrico, ritmico vi determina uno statuto prevalente rispetto alla rete di significati più immediatamente percettibili, crea zone dove il messaggio si rinfrange trasfigurato dai riverberi dell'immaginario: dove la parola dell'Io cede il posto alla parola dell'Altro²⁶. Ricercare in un testo simile i segni di vita fedelmente sbalzati dal suo autore, è impresa tanto abusata quanto destinata a fatali abbagli. Strutturate secondo regole che esulano dal linguaggio quotidiano e inscindibili da queste, le informazioni che il discorso poetico veicola si rivelano connesse, più che al contenuto, alla forma in cui un determinato contenuto è stato imbrigliato.

La lirica di suor Juana Inés — e, in particolare, quella amorosa — obbedisce, poi, senza volerle togliere nulla del suo valore estetico, a un'esigenza cortigiana, al gusto per una versificazione stilizzata, per l'esercizio delle varianti su temi prestabiliti, per la sorpresa linguistica all'interno di motivi codificati. Del resto, già il Barocco è sistema letterario

²⁶ È quanto ha sottolineato Stefano Agosti: «...la poesia parla l'Altro linguaggio. Basti pensare all'incidenza delle forme sui contenuti, sull'alterazione cui questi sono sottomessi nel complesso apparato formale che presiede alla cosiddetta arte del verso, per rendersi conto che il contenuto razionalizzabile d'un testo poetico non è mai il vero contenuto. Il vero contenuto è quel contenuto alienato che vive in perfetta simbiosi con le forme entro le quali si manifesta. Penso alla stupenda formula di Fonagy: la forma sta al contenuto, come l'inconscio sta alla coscienza. Formula che rovescia definitivamente l'idea, sino a ieri universalmente acquisita, del processo creativo inteso come progressione da un nucleo oscuro e informe di senso verso la chiarezza consapevole d'una forma significante; la creazione è esattamente l'inverso di questo processo, in quanto sospinge contenuti razionali — o dominati razionalmente — verso l'irrazionalità segreta e veramente biologica delle forme. Sono le forme che riflettono l'inconscio, che coagulano il mistero e la realtà delle cose, assumendo, in definitiva, esse stesse statuto di realtà. Se il poeta allineando allitterazioni e istituendo rime, capovolgendo l'ordine abituale delle parole o costringendole entro speciali misure di sillabazione, sembra intento ad un gioco, egli sta in realtà scoprendo il senso celato del mondo, sta dando senso al mondo, sta addirittura costituendo il mondo. « C'est le monde des mots qui crée le monde des choses », avverte Lacan, e nulla è più vero nei riguardi del poeta, il quale farà sua, ormai, quell'altra frase memorabile che Lacan ricava da Freud: « Rébus, c'est par vous que je communique » (*Il testo poetico*, Milano 1972, pp. 42-43).

attento più al flusso sempre mutevole delle forme, alla loro combinatoria inesauribile, che ai contenuti, resi opachi dal proliferare di dettagli e di riflessi²⁷. Formulato all'interno di questa sensibilità — di questo predominio della forma sul contenuto, che ha segnato un'epoca —, il messaggio dell'opera poetica di suor Juana Inés sarà da ricercare nel meccanismo per cui taluni modelli del discorso amoroso sono stati privilegiati rispetto ad altri. E, poiché lavorare sulla forma significa lavorare a partire dal passato per rispettarlo o per trasgredirlo, nel caso di suor Juana Inés si dovrà ancora determinare in che rapporto si collocano i modelli prescelti, fissati da una tradizione di poesia maschile, con la voce di donna che li ha variamente assunti e adattati.

Eteronimi di donna

Un primo elemento che emerge dalle liriche amorose di suor Juana Inés è che l'amato è sempre figura in assenza. In primo luogo, vi è assente nel nome. Fabio, Silvio, Feliciano, Alcino, Albiro sono nomi che rinviano più che a possibili entità fisiche, a una produzione poetica di ascendenza arcadico-pastorale. Sono segni ormai vuoti di una scrittura che preesiste e che condiziona. In secondo luogo, vi è assente nel corpo. Di Fabio, Silvio, Feliciano, Alcino, Albiro non vengono mai detti gli attributi fisici. Non hanno mani, non hanno capelli, non hanno occhi... Sono pura astrazione, essenza volatile dispersa altrove, impalpabile forma d'ombra dispensatrice di strazio (*Detente, sombra de mi bien esquivo, / imagen del hechizo que más quiero, / bella ilusión por quien alegre muero, / dulce ficción por quien penosa vivo...*, v. I, p. 287). Infine, le situazioni amorose prevedono un unico schema: la donna è sola e, in solitudine, si rivolge all'amato assente, lontano, perduto (*Si ves el cielo claro, / tal es la sencillez del alma mía; / y si, de luz avaro, / de tinieblas se emboza el claro día, / es con su obscuridad y su inclemencia, / imagen de mi vida en esta ausencia...*, v. I, p. 314). Ora, è vero che il discorso d'amore si dipana nella solitudine e che, spesso, le sue figure dell'assenza sono state affidate a voce di donna²⁸. Suor Juana Inés sembra-

²⁷ Dell'abbondante bibliografia in merito, cfr. soprattutto Georges Poulet, *L'époque baroque*, in *Les métamorphoses du cercle*, Paris 1961, pp. 22-48.

²⁸ Cfr. Roland Barthes, *Fragments d'un discours amoureux*, Paris 1977, p. 20.

rebbe, allora, rivelarsi erede di una solida tradizione, esperta conoscitrice dei modelli su cui ha lavorato. Ma, così, si dimentica che, se le figure dell'assenza sono state affidate alla donna, la loro concreta formulazione è opera degli uomini. Da Penelope che tesse in attesa del ritorno di Ulisse alla monaca portoghese Mariana Alcoforado che invia missive struggenti al suo lontano amante, e oltre: i loro nomi sono tutti eteronimi di donna²⁹. Dietro visi e gesti, si nasconde una voce maschile che, al riparo della maschera muliebre, scioglie dalle censure la parte femminile del proprio Io traducendola in una limitata gamma di archetipi. Emerge, quindi, un primo sospetto di trovarsi dinanzi a un corpo poetico — quello di suor Juana Inés — che, seppure articolato fra i paradigmi della tradizione, veicola altri significati. A differenza dei casi in cui il discorso d'amore rinvia a un eteronimo di donna — a un nome di uomo che si è femminilizzato e agisce all'interno del testo poetico in divergenza di identità sessuale fra soggetto e oggetto del discorso —, suor Juana Inés scrive in situazione di convergenza fra i due termini: qui, a parlare d'amore, è inequivocabilmente una voce di donna.

²⁹ Luciana Stegagno Picchio ha scritto, trattando di una situazione estensibile dalla letteratura portoghese a quella occidentale in genere: « Parrebbe, cioè, che per secoli la letteratura femminile in Portogallo altro non sia stato che una letteratura quale i letterati uomini, portoghesi o no, immaginavano avrebbe potuto essere una letteratura portoghese se le letterate portoghesi non fossero state donne e cioè, per costituzione e definizione, incapaci di letteratura. Una letteratura, cioè, fatta tutta da uomini sotto spoglie muliebri, da uomini calati in pseudonimi o meglio in eteronimi di donna: se per eteronimo intendiamo, come voleva Fernando Pessoa, inventore del termine, non già lo pseudonimo che copre tutta la personalità di un autore, ma solo quella maschera che ne esprime ed esalta un aspetto. Nel caso specifico, il lato, la componente — Weininger insegna — femminile. La presunta tradizione portoghese di letteratura-poesia di donna ci si presenta cioè solo come una letteratura per delega, o meglio, per appropriazione, in cui i letterati uomini si travestivano da donne per immaginare ed esprimere i sentimenti che le donne, letterate o no, avrebbero dovuto avere ed esprimere nei loro riguardi se non fossero state donne e cioè incapaci di sentimenti e tantomeno di una loro espressione letteraria. Una specie di fantasioso antropomorfismo come quello applicato, spesso con buonissime intenzioni didascaliche, agli animali e agli esseri subumani: dal leone di Esopo all'indio romantico di Cooper. Naturalmente per dimostrare quanto l'uomo potesse apprendere, quando fosse loro inferiore. » (*Le nipoti di Marianna*, in *Gli abbracci feriti*, a cura di Adelina Aletti, Milano 1981, pp. 6-7).

Laura divina

Una sezione della lirica di suor Juana Inés viene etichettata come « omaggi di corte e d'amicizia ». Destinatari di questi versi sono numerosi personaggi dell'epoca con cui la monaca era in rapporto: dal duca di Veraguas al conte di Paredes, da fra' Payo Enríquez de Ribera a Carlos de Sigüenza y Góngora... Ma una copiosa parte è indirizzata — spesso sotto forma di lettere che andavano accompagnate da un dono — a nobildonne del vicereame e, soprattutto, alla viceregina, la contessa di Paredes, María Luisa Manrique de Lara y Gonzaga. Poste accanto a quelle d'amore, queste poesie si rivelano obbedienti agli stessi schemi, suscitando uno sconcerto che — già all'epoca della loro prima pubblicazione — doveva far presa sui lettori³⁰.

Talvolta si tratta di mitigare l'ansia prodotta da uno screezio involontario (*¡Qué bien, divina Lysi, / tu sacra deidad sabe, / para humillar mis dichas, / mezclarme en los favores los pesares! / No esperar, fué el delito / que quieres castigarme; / ¿quién creará que fué culpa / no esperar lo que no puede esperarse?...*, v. I, p. 212). Talaltra si tratta di esprimere l'indegnità dell'amante dinanzi alle perfezioni dell'amata (*Mi rey, dice el vasallo; / mi cárcel, dice el preso; / y el más humilde esclavo, / sin agraviarlo, llama suyo al dueño. / Así, cuando yo mía / te llamo, no pretendo / que juzguen que eres mía, / sino sólo que yo ser tuya quiero...*, v. I, p. 211). E María Luisa de Lara y Gonzaga non è l'unica donna fatta oggetto di amoroso omaggio. Già la marchesa di Mancera, che aveva accolto a corte la giovane Juana Ramírez, era stata destinataria di un discorso simile (*En la vida que siempre tuya fué, / Laura divina, y siempre lo será, / la Parca fiera, que en seguirme da, / quiso asentar por triunfo el mortal pie. / Yo de su atrevimiento me admiré: / que si debajo de su imperio está, / tener poder no puede en ella ya, / pues del suyo contigo me libré. / Para cortar el hilo que no hiló, / la tijera mortal abierta vi. / Ay, Parca fiera!, dije entonces yo; / mira que*

³⁰ È indubbiamente per prevenire e mitigare gli effetti di un simile sconcerto, che il curatore della prima edizione delle poesie di suor Juana Inés ha ritenuto opportuno inserire quest'avvertenza a fronte della prima poesia dedicata alla contessa di Paredes: « O el agradecimiento de favorecida y celebrada, o el conocimiento que tenía de las relevantes prendas que a la señora virreina dio el cielo, o aquel secreto influjo (hasta hoy nadie lo ha podido apurar) de los humores o los astros, que llaman simpatía, o todo junto, causó en la poetisa un amor a Su Excelencia con ardor tan puro, como en el contexto de todo el libro irá viendo el lector. » (cit. da Octavio Paz, *Sor Juana Inés de la Cruz o Las trampas de la fe*, cit., p. 264).

sola Laura manda aquí. / Ella, corrida, al punto se apartó, / y dejóme morir solo por tí..., v. I, p. 299). Così pure la contessa di Galve, viceregina negli anni immediatamente precedenti il silenzio di suor Juana Inés, riceverà versi di ammirazione vivida, come quelli che accompagnavano il dono di una scarpetta ricamata secondo la moda messicana e dolci di cioccolato (*Tirar el guante, Señora, / es señal de desafío; / con que tirar el zapato / será muestra de rendido. / El querer tomar la mano / es de atrevimiento indicio; / pero abatirse a los pies, / demostración de rendido...*, v. I, p. 127). Lo stesso omaggio prostrato si ripeterà ancora in versi che tradiscono, al di là delle forme retoriche su cui si modellano, una venerazione difficile da limitare a schermaglie cortigiane di sapore adulatorio (*Y en fin, no hallo qué decirte, / sino sólo que ofrecerte, / adorando tus favores, / las gracias de tus mercedes. / De ellos me conozco indigna; / mas eres Sol, y amaneces / por beneficio común / para todos igualmente. / Por ellos, Señora mía, / postrada beso mil veces / la tierra que pisas y / los pies, que no sé si tienes...*, v. I, p. 126). Nessuna di queste composizioni contiene minute analisi del fenomeno amoroso, com'è — invece — il caso di quelle indirizzate agli assenti Celio, Silvio, Alcino... Carenti di precisi scandagli, tutte tradiscono, però, i sintomi dell'amore. Il nome stesso con cui viene esaltata la marchesa di Mancera non lascia dubbi sui modelli cui suor Juana Inés si ispira: è Laura, segno esplicito dell'oggetto di amoroso discorso secondo la tradizione petrarchesca.

Concetto fiorito

Malgrado i modelli delle liriche d'amore e delle liriche di omaggio siano comuni, esiste una differenza fra le une e le altre. Se nelle prime tutto parlava di assenza — del nome, del corpo, della situazione —, nelle seconde l'oggetto intorno a cui si intesse il discorso è sempre presente. Innanzitutto, il nome. Anche Lysi o, soprattutto, Laura sono segni vuoti al pari di Silvio o di Celio, ma, a differenza da questi, le informazioni contenute nello stesso titolo delle liriche esplicitano a chi sono destinati i versi. Sempre, si tratta di una donna individuabile al di fuori dei testi, con la quale è documentato che suor Juana Inés ha avuto rapporti. Poi, il corpo: sono tutte donne che ne posseggono uno, la cui fisicità non rifugge mai dal verso. Anzi, il loro è corpo glorioso, celebrato nello splendore e nella completezza delle membra (*Tersa frente, oro el cabello, / cejas*

arcos, záfir ojos, / bruñida tez, labios rojos, / nariz recta, ebúrneo cuello; / talle airoso, cuerpo bello, / candidas manos en que / el cetro de Amor se ve..., v. I, p. 261). Infine, la situazione in cui chi scrive si rivolge al destinatario: seppure lontane, Lysi e Laura hanno lasciato un segno tangibile della loro presenza, un oggetto che attesta la continuità del rapporto. Può essere una miniatura che la monaca porta al dito per osservarvi con agio il volto caro (*Este retrato que ha hecho / copiar mi cariño ufano, / es sobreescribir la mano / lo que tiene dentro el pecho: / que, como éste viene estrecho / a tan alta perfección, / brota fuera la afición; / y en el índice la emplea, / para que con verdad sea / índice del corazón...*, v. I, p. 259). Oppure, può essere un fiore che i versi accompagnano in dono, per annullare distanza e assenza nel vincolo dell'affetto (*Este concepto florido / del vergel más oloroso, / que dejó al jardín glorioso / por haberla producido; ésa, que feliz ha unido a lo fragante lo bella, / doy a tu mano: que en ella / compará de más hermosa, / pues en tu boca se roza / cuando en tus ojos se estrella...*, v. I, p. 260). In quest'ultimo caso, l'oggetto che fa da tramite fra destinatario e destinatario dei versi appartiene a una simbologia che, dal *Roman de la Rose* in poi, esplicita i termini del discorso: è la rosa, segno erotico in cui sta racchiuso il corpo della donna amata. Sicché, mutato il sesso della persona cui si rivolgono i versi, all'assenza si sostituisce la presenza. Ma, se il corpo maschile si traduce — per suor Juana Inés — in un vuoto di scrittura e quello femminile in un pieno, il divario da un caso all'altro è da iscriverne, in primo luogo, entro i limiti del codice poetico di base.

Un sapere estraneo

Astrattezza della figura maschile e fisicità della figura femminile non faticano a spiegarsi nel quadro della tradizione occidentale di poesia su cui suor Juana Inés si è trovata ad agire. Qui, il corpo maschile è già assente: trattandosi di composizioni elaborate da uomini, non può essere stato assunto quale oggetto d'amore. L'amore trova spazio solo come fenomeno in cui si fronteggiano i sessi opposti nella ricerca fusionale delle loro differenze. E neppure nei casi in cui c'è un eteronimo di donna a mascherare il nome dell'autore, l'uomo viene ritratto in dettaglio nei suoi attributi fisici: di lui, si preferiranno dire i pregi dell'animo piuttosto che quelli del corpo.

Se esiste un repertorio cospicuo di stilemi, docili al

gioco delle combinatorie, che esaltano il corpo femminile, altrettanto non si può dire quando il corpo amato è del maschio: anche la scrittura poetica esprime una forma di conoscenza e, in quanto tale, è campo precluso all'intervento delle donne³¹. Assenza di Silvio e presenza di Laura sono, innanzitutto, conseguenza dei materiali su cui suor Juana Inés poteva operare. La sua pratica poetica — e, al di là di questa, la sua intera esistenza — reca il segno condizionante di un sapere estraneo, troppo a lungo interdetto per potervi accedere con dominio dei mezzi, di uno squilibrio determinato dal vuoto di una tradizione femminile in cui inserirsi e attraverso cui parlare. È di questo vuoto, di questa zona costretta nel buio della sudditanza, che raccontano le liriche di suor Juana Inés. La storia che riferiscono non è quella di un amore impossibile suggerita dai contenuti, ma quella di una difficile ricerca di identità testimoniata dalle forme. Ed eccezionalmente, qui come altrove nell'opera e nella vita, la parola che lotta contro l'assenza per affermarsi in una problematica autonomia, riesce a tratti a mostrarsi consapevole dell'impresa, capace di una forza che attende al codice stesso da cui si genera.

Bellezza di Lisarda

In una lunga composizione — trecentosei versi — che ricalca certi repertori burleschi degli attributi femminili alla maniera dello spagnolo Jacinto Polo, suor Juana Inés si appresta a descrivere la bellezza di Lisarda, nome dietro cui — questa volta — non si nasconde alcun personaggio reale. Ma ben presto, dopo i versi introduttivi, la poetessa gioca a far mostra del disagio che l'impresa le comporta: ogni tentativo di ritrarre il corpo femminile si arena sulla reiterazione di immagini abusate, sul recupero di segni esangui (*¡Dichosos los antiguos que tuvieron / paño de que cortar, y así vistieron / sus conceptos de albores, / de luces, de reflejos y de flores! / Que entonces era el Sol nuevo, flamante, / y andaba tan valido lo brillante, / que el decir que el cabello era un tesoro, / valía otro tanto oro...*, v. I, p. 321). Di qui, la rassegna procede attraverso la parodia degli stilemi canonici con cui la tradizione poetica ha fissato l'immagine femminile, riscrivendo le metafore più viete e,

³¹ In merito, al di là di tutto quanto è stato scritto ultimamente, permane esaustiva l'analisi di Virginia Woolf in *A Room of One's Own* (1929).

al tempo stesso, indicandone il logorio: mani come avorio, denti come perle, labbra di carminio, collo di neve... Alla fine, il corpo di Lisarda emerge disintegrato dalla vacuità delle metafore che hanno smarrito ogni potere significante e, di lei, l'unico dato concreto che permane è la fresca età, in quanto comunicata nel modo più immediato, senza l'intervento di figure retoriche (*Veinte años de cumplir en Mayo acaba. / Juana Inés de la Cruz la retrataba...*, v. I, p. 330). Mentre lo stesso procedimento svolto da un Jacinto Polo si esauriva nella satira del culteranesimo barocco, nel caso di suor Juana Inés l'obiettivo raggiunto è diverso: è l'intuizione che l'immagine femminile tratteggiata dagli uomini si rivela inadattabile all'esperienza che, della stessa immagine, ha la donna. Perché, se la mano femminile veniva descritta dagli uomini come ozioso oggetto estetico di cui fruire edonisticamente, la stessa mano reclama ora concretezza fisica e funzionalità quotidiana (*Es, pues, blanca y hermosa con exceso, / porque es de carne y hueso, / no de marfil ni plata: que es quimera / que a una estatua servir sólo pudiera...*, p. 328). E così per ogni frammento del corpo che, dopo avere sofferto l'usura di metafore stranianti, rivendica il vitalismo di una dimensione in prima persona. La coincidenza di sesso fra il soggetto del discorso e il suo oggetto, seppure chiusa nella rigidità dei modelli tradizionali, riesce in qualche modo a significare un atteggiamento eversivo. Rassicuranti nei contenuti, le poesie di suor Juana Inés testimoniano nelle forme uno dei primi tentativi di ricerca — inevitabilmente contraddittoria — di articolare un discorso al femminile, di uscire dal silenzio spezzando le norme del codice e reinventando, a partire da frammenti, un linguaggio non estraneo alla donna.

Questione di nomi

Riassumendo: assenza maschile e presenza femminile nella lirica di suor Juana Inés illustrano un rapporto conflittuale col codice retorico preesistente, indicano il disagio di una voce femminile che, mossa dal desiderio di parlare, si è vista costretta a ricorrere a un linguaggio estraneo. Ma, in questa frattura degli schemi tradizionali del discorso poetico, si individuano tracce anche di un altro conflitto, in rapporto di stretta consequenzialità con l'esperienza di vita della monaca. I segni dell'assenza e della presenza rinviano, sì, a una ricerca di identità condotta — per inconsapevole quanto incontenibile esigenza — sul significato del proprio scrivere, ma pure a una ricerca condotta sul significato del

proprio vivere. E, questo, perché ogni testo è frutto di lavoro umano, testimonianza del logorio di un corpo attraverso il tempo, cifra di domande e risposte che hanno più o meno faticato a formularsi. In qualche modo, nella stessa misura in cui una vita ha voluto farsi opera, l'opera vuole farsi vita: ergersi a realtà di secondo grado che, al tempo stesso, sostituisce e illumina quella di primo. Come dire che i nomi di Silvio o Celio e di Lysi o Laura sono lì a illuminare altri nomi che suor Juana Inés ha sostituito loro: quelli di Pedro de Asbaje e di Isabel Ramírez, i protagonisti della prima scena, sempre rivissuta, sempre riscritta.

L'amante dei sonetti d'amore, raggelato nella distanza di una tradizione estranea, chiuso in una rarefatta zona di inaccessibilità, è il segno sotto cui suor Juana Inés ha occultato l'assassinio del padre. L'amante assente nel nome e nel corpo è la spoglia di Pedro de Asbaje messo a morte al termine di una lunga traversia: è l'oggetto del delitto consumato col ritiro a San Gerolamo e scontato con gli ultimi anni di silenzio e di rinuncia alla conoscenza. Così, in una lettura non inerte specularmente, spostata dall'Io all'Altro, le immagini dei contenuti del discorso poetico di suor Juana Inés si distaccano da quei significati diretti in cui sembravano consumarsi. Ricercate attraverso il lavoro sulle forme, quelle stesse immagini suggeriscono la tenacia del conflitto che si era ordito nella prima età e poi protratto nell'incertezza di un precario statuto sociale. Se è vero che uccidere il padre significa sostituirgli per potersi imporre e per poter accedere al suo sapere, questo è quanto la traiettoria della religiosa testimonia. A partire dall'ansia di possedere l'abito maschile espressa a sette anni, fino alla negazione del proprio essere-donna dinanzi all'omaggio e allo sconcerto dell'anonimo gentiluomo di passaggio dal Perù a Città del Messico. Di qui, se la figura maschile — in quel linguaggio dell'Altro che è il linguaggio poetico — si traduce in un vuoto: di tradizione, ma anche di desiderio. Però — lo sappiamo — l'assassinio del padre è fase prevista per la crescita dei figli³². Non altrettanto è previsto se di una figlia si tratta. La sua crescita deve compiersi in atto di sudditanza, non di rivolta. Da un rinvio all'altro, nell'interdipendenza fra vita e opera, Pedro de Asbaje prima ridotto all'assenza di Silvio è poi destinato — fatalmente — a ritornare in presenza ineludibile: e, questa volta, il suo nome sarà quello del vescovo

³² Forse, il racconto più affascinante — e più condizionante — che, di questa vicenda, Freud ci ha lasciato, è quello sviluppato in *Der Mann Moses und die monotheistische Religion* (1934-38).

don Manuel Fernández de Santa Cruz. Troppo a lungo eluso, esibito in un vuoto di presenza, quando ricompare, il padre agisce drasticamente sul vivere come sullo scrivere della figlia. È l'arresto letale della vita, dell'opera. È quella rinuncia alla conoscenza sotto forma di protesta di fede che, negli ultimi anni, suor Juana Inés sigilla con la traccia scarlatta di una firma, dissanguandosi, lasciando dietro di sé la storia del suo attentato.

Ma, insieme alla vicenda di rivolta e di ripiegamento, ne permane un'altra, indissolubile. Anche qui si tratta di una messa a morte, ma, se l'una rappresentava un ostacolo allo scrivere, l'altra riferisce, in parallelismo e in divergenza al tempo stesso, come allo scrivere sia stato possibile accedere. Isabel Ramírez, oggetto di ripulsa nella *Respuesta* — nel linguaggio dell'Io —, si trasforma nelle liriche dedicate alla marchesa di Mancera o alla contessa di Paredes — nel linguaggio dell'Altro — in oggetto di ammaliate carezze. Quest'attraversamento della figura materna, che va da un rifiuto a una ricerca di identificazione, è momento di negatività costitutivo di ogni donna presa dalla scrittura, dal bisogno di emergere in un testo³³. A lungo ripudiata, vissuta nell'orrore dell'infanzia, l'immagine di Isabel Ramírez si ricompone in quella di María Luisa Manrique de Lara y Gonzaga: dedalo che ordisce vincoli di prigionie grate, bucchero di fragranze, transito ai giardini di Venere (*Lámina sirva el Cielo al retrato, / Lisida, de tu angélica forma: / cálamos forme el Sol de sus luces; / sílabas las Estrellas compongan...*, v. I, p. 171). E, se don Manuel Fernández de Santa Cruz si leverà a recidere la vita di suor Juana Inés, ritornando in Spagna, Lysi ne aveva portato con sé l'opera e ne aveva patrocinato la stampa. Se è il padre a ostacolare il desiderio della figlia, è

³³ Ho in mente quanto sostiene Julia Kristeva: « Si può pensare che, per una donna, questa negatività, una certa messa a morte che sottende ogni creazione artistica, ogni cambiamento di forma e di linguaggio, presupponga un confronto con quel che garantisce l'identità in modo arcaico e genetico, l'immagine materna. Ma per via dell'identità sessuale tra la donna e la madre, questo faccia a faccia può essere più violento, più difficile da controllare. [...] C'è forse un altro aspetto di questo faccia a faccia, che si presenta in tutte le arti, ma ancora più fortemente quando l'artista è donna: non il versante schizoide che consiste nel perdere la propria identità e nel cercarla in modo fugace in un'altra donna o nei flutti del fiume che ci porta via al momento del suicidio, ma l'altro versante della psicosi, quello paranoide, come affermazione di una volontà di potere. Perché se non c'è creazione senza messa in causa dell'identità, neppure c'è creazione senza questa affermazione di un'identità nuova, uscita dal crogiolo mortale della fase precedente e che assicura il nuovo linguaggio. » (*L'altro del sesso*, in *Eretica dell'amore*, Torino 1979, p. 92).

infine la madre a rivelarsi sua sollecita garante. Scrivere comporta comunque un attraversamento doloroso, una messa in causa dell'identità individuale. Dalle poesie d'amore e di amoroso omaggio alla *Respuesta a Sor Filotea*, il discorso che in profondità si ricostruisce è, però, il racconto di un attraversamento esemplare. Da Pedro de Asbaje a Silvio, da Isabel Ramírez a Lysi, da don Manuel Fernández de Santa Cruz a María Luisa Manrique de Lara y Gonzaga: è questione di nomi che, sostituendosi, riescono a illuminarsi e a indicare coincidenze fondatrici, quasi genetiche... Nel passaggio dall'assenza alla presenza, dalla fuga alla ricerca, dall'Io della mente all'Altro del corpo, c'è il tempo dello scrivere di una donna: il tempo per logorare e logorarsi fra i nomi della sopravvivenza.

Angelo Morino

LECTURE 'EXPRESSIONISTE' DE

LA NOTTE¹

Cet acte unique est une oeuvre de jeunesse de Rosso di San Secondo².

Nous l'avons choisi parce qu'il nous semble éclairer de manière frappante l'orientation expressionniste du dramaturge dans sa triple manifestation: esthétique, idéologique et humaine, au tout début de son expérience créatrice.

Comme il l'a fait pour nombre de ses drames, Rosso part ici d'un « fait divers »: une femme adultère abandonne à l'aube le domicile conjugal, laissant dans l'incertitude et l'angoisse sa fillette et son époux. Torturée par le remords, elle rentre chez elle à la nuit tombante, poussée par un irrépressible désir d'expiation.

Mais, très vite, il appert que le but que l'auteur s'est assigné n'est pas de nous présenter un drame naturaliste, une histoire passionnelle. Son objectif est essentiellement métaphysique: montrer au-delà d'une situation ordinaire, quotidiennement banale, le drame de la condition humaine. Dès lors, les « faits » qui sont à l'origine du drame n'ont plus, en soi, d'importance particulière. Ils ne sont d'ailleurs mentionnés que de façon très succincte et allusive:

L'Homme:

Tu n'es plus ma femme.

La Femme (Faiblement):

Oui.

L'Homme:

Ce matin, quand tu as compris que je savais, tu as fui.

La Femme:

(Elle ne répond pas. Elle pleure.)³

¹ *La Notte* fait partie, avec six autres courtes pièces en un acte (*L'occhio chiuso*, *La Fuga*, *L'Anniversario*, *Il Re della Zolfara*, *La Sintesi*, *Monelli*), des *Sintesi drammatiche* publiées en 1911 par les éditions Sampaolesi de Rome, sous le titre *L'occhio Chiuso*.

² Avant *La Notte*, Rosso avait écrit deux autres pièces: *Madre* et *la Sirena Ricanta*, représentées en 1908.

³ *La Notte*, in Rosso di San Secondo, *Teatro*, Bulzoni, Roma 1976, Vol. I, p. 59.

L'auteur ne s'intéresse pas au cas particulier, concret, limité dans le temps et dans l'espace d'une famille d'ouvriers. Ce qu'il vise, à travers lui, c'est de nous montrer, non pas des individus qui seraient témoins d'événements vécus ici et maintenant, mais bien partout et en tout temps.

Voilà pourquoi la souffrance et l'angoisse qui rongent les trois personnages: L'Homme, La Femme, La Fillette, ne semblent pas avoir de fin:

La Femme:
(Belle, jeune, mais qui semble AVOIR SOUFFERT UNE ETERNITE)⁴.

L'Homme:
(Epuisé PAR UNE JOURNEE QUI A DURE UN SIECLE, il se laisse tomber sur une chaise près du lit)⁵.

(...)
(Silence. LE SOMMEIL GAGNE. On entend les trois respirations de rythme différent et diversement angoissées. LE TEMPS PASSE)⁶.

La douleur des hommes ne peut être apaisée ni par le sommeil, ni par le temps qui s'écoule... C'est une souffrance éternelle. Mais aussi universelle. Sa victime est le genre humain tout entier et non un individu unique:

(Dans la voix de La Femme est contenue TOUTE LA DOULEUR DE L'HUMANITE QUI SOUFFRE DE SA FAIBLESSE)⁷.

En somme, si la douleur humaine n'a pas plus de frontières spatiales que de frontières temporelles, c'est que son essence est d'ordre métaphysique:

L'Homme:
Pourquoi? Pourquoi?
(Elle ne connaît pas elle-même le pourquoi de ses actes!... Il pense aux embûches de la vie (...). Il pense à cette humanité grouillante, déchaînée, mue par la force sournoise et désordonnée des passions. Il s'efforce de voir objectivement cette femme, CETTE FRAGILE CREATURE PECHERESSE (...)⁸.

⁴ *Ibidem*, p. 58. C'est nous qui soulignons. « Tout doit être mis en rapport avec l'éternité » écrit Kasimir Edschmid, un des principaux théoriciens de l'Expressionnisme allemand, in *Über den Expressionismus in der Literatur und die Dichtung*, Erich Weiss Verlag, Berlin 1919, p. 55.

⁵ *Ibidem*, p. 60.

⁶ *Ibidem*, p. 60.

⁷ *Ibidem*. Le soulignement est de nous.

⁸ *Ibidem*. L'aspect mystique de l'expressionnisme a été souligné, en particulier, par Kasimir Edschmid: « L'homme n'est plus un in-

Ainsi, la raison première de notre misère existentielle remonte à la faute originelle. C'est notre condition de créatures pécheresses qui nous livre sans défense à ces forces obscures que sont les insidieuses passions⁹. Ce transfert progressif de la situation réaliste de départ sur un plan supérieur et transcendant¹⁰, va se traduire par une série de conséquences qui affecteront le schéma formel de la pièce.

La première incidence sera perceptible au niveau de l'action. Dans le théâtre du XVII^e siècle, comme dans celui du XIX^e — naturaliste ou « bourgeois » —, celle-ci était déterminée par l'évolution d'une situation initiale. Evolution qui résultait de la « collision » entre des personnages pourvus d'une individualité propre. Les scènes s'engendraient les unes les autres, et la dernière, dénouait inéluctablement l'intrigue. Si bien que l'action progressait de manière articulée et logique, car elle était uniquement centrée sur les rapports intersubjectifs des personnages; tout ce qui était extérieur à de tels rapports se trouvait banni, ou bien intégré pour les servir. D'où le caractère nécessairement dialogique du drame « classique »¹¹ et ses exigences relatives à la fois au temps et au lieu de l'action. L'ensemble, comme

dividu, lié au devoir, à la morale, à la société, à la famille. Pour l'art expressionniste, il devient l'être le plus misérable et émouvant: il devient 'Homme' ». In *Über den Expressionismus in der Literatur und die Dichtung*, op. cit., p. 56.

⁹ Le thème de l'irrationalité — au centre de la conception que l'auteur se fait de l'existence humaine — sera développé — non plus, comme ici, dans ses manifestations dramatiques, mais dans ses conséquences tragico-comiques —, dans les pièces postérieures où il revêtra les apparences variées: de l'amour-passion (*Marionette, che passione!*, 1919, *La Danza su di un piede*, 1924, *Febbre*, 1927, *Lo Spirito della Morte*, 1930), de l'instinct sexuel (*Il delirio dell'Oste Bassà*, 1925, *Canicola*, 1925, *Una cosa di carne*, 1925), de l'instinct maternel (*Amara*, 1921, *La Scala*, 1925), de l'amour paternel (*Per fare l'alba*, 1931). Les dates indiquées, sont les dates de publications.

¹⁰ Démarche expressionniste par excellence. Avant 1914, à l'image des drames de KOKOSCHKA, le théâtre expressionniste allemand, était presque exclusivement éthico-métaphysique. Mais, même pendant et après la première guerre mondiale, alors que les dramaturges du mouvement s'orientent essentiellement vers la critique sociale, les préoccupations métaphysiques demeurent très importantes au sein de leurs oeuvres. En dernier ressort, ce sont ces préoccupations qui donnent tout leur sens aux pièces de cette période: au-delà de la réalité sociale et objective, on devine toujours la présence, en filigrane, d'une signification supérieure qui la transcende.

¹¹ Nous désignons par le terme « classique », et plus loin par celui de « traditionnel », le théâtre moderne, « dramatique », intersubjectif et dialogique, par opposition à la fois au théâtre « épique » et au théâtre « lyrique » du XX^e siècle.

le fait remarquer Peter Szondi, devant contribuer à rendre le drame « absolu »¹².

La Notte de Rosso di San Secondo obéit à une conception différente de l'action. L'auteur supprime dans sa pièce toute intrigue. En effet, celle-ci n'a plus de raison d'être puisque les personnages ne sont plus des agents actifs, mais les victimes d'un destin impénétrable. Par voie de conséquence, les échanges interhumains se trouvent ou supprimés, ou extrêmement réduits. Paralysés par une inquiétude dont ils ignorent l'origine, les personnages ne communiquent plus entre eux, et l'action, au sens où l'entendait le dramaturge « traditionnel », demeure fondamentalement statique. D'autres auteurs de théâtre ont traité le thème du destin tout-puissant et adopté cette forme dramatique. Par exemple, Maurice Maeterlinck. Il nous faut ici souligner que *La Notte* est sans doute au nombre des pièces qui, avec *La Sirena ricanta* (1908), *Marionette, che passione!*... (1918) et *L'ospite desiderato* (1921), contribuèrent au rapprochement opéré par maints critiques des années vingt, entre le dramaturge sicilien et le dramaturge belge. S'il existe en effet un air de parenté indéniable entre les oeuvres dramatiques des deux auteurs — notamment pour ce qui est de la création d'atmosphères suggestives —, il convient de préciser ce qui les distingue. Rosso di San Secondo et Maeterlinck ont attribué aux puissances irrationnelles et occultes une importance de premier ordre sur la destinée des hommes. Mais, malgré cela, ils adoptèrent vis à vis de ces forces des attitudes divergentes. Maeterlinck s'est surtout attaché à suggérer sur la scène la « présence » du Destin (de « l'Invisible ») en usant d'un savant — et parfois arbitraire — système de correspondances entre le monde de la nature et celui de l'humain. Ses personnages, en majorité passifs, ne prennent conscience de leur sort dramatique que lorsque la Mort — le seul « personnage » réellement actif de ses drames — vient à les frapper. Le théâtre de Rosso di San Secondo est, lui, beaucoup plus proche de la « tragédie du destin » telle que la concevaient les romantiques, en particulier allemands. Les personnages de ses pièces, conscients

¹² Cf. Peter Szondi, *Teoria del dramma moderno*, Einaudi, Torino 1962. Après avoir analysé les caractéristiques du drame moderne, Szondi conclut: « Le drame est donc un tout achevé et autonome, et cette totalité est d'origine dialectique. Ce qui veut dire qu'elle n'est pas l'oeuvre d'un 'moi épique' qui agirait au coeur de l'oeuvre, mais celle d'une dialectique intersubjective, qui devient langage par l'entremise du dialogue. Sous ce dernier aspect, le dialogue est le support du drame, et c'est de la possibilité d'instaurer un dialogue que dépend la possibilité de créer le drame », p. 13.

d'être les jouets de puissances dont le contrôle leur échappe, tentent — désespérément — d'en modifier le cours. Le heurt (conflit Passion-Raison) a, bien entendu, une issue fatale: la volonté tragique se mue en tragédie de la volonté. De plus, et c'est ce qui fait la « modernité » de Rosso, au tragique qui, dans son théâtre, oppose l'homme aux forces irrationnelles, vient se mêler l'élément grotesque. En tout cas, c'est bien sur la « révolte » contre le destin, et non sur la matérialisation symbolique de sa « marche » — même si celle-ci n'est pas absente de certains de ses drames¹³ — que se porte l'intérêt du dramaturge italien.

Le thème du destin a également été traité par les dramaturges allemands:

Influencé par la peinture — commente Paolo Chiarini —, l'expressionnisme tend à transposer les faits empruntés à l'histoire, sur un plan métaphysique et mythique; réduisant les individus à des masques ou à des automates entre les mains d'un destin, tantôt ironique, tantôt au contraire tragique, et les actions de l'homme à des gestes mécaniques¹⁴.

Et le critique d'ajouter:

Fondamentalement extatique par essence, le drame expressionniste, est également statique, conçu par conséquent selon une structure qui bouleverse le schéma aristotélicien traditionnel¹⁵.

Dans *La Notte* nous n'avons plus à proprement parler d'« action »¹⁶; seule reste, immuable, la « situation »: l'implacable destin auquel sont soumis L'Homme, La Femme, La Fillette. Les réactions des personnages n'ont de sens que par rapport à cette situation — sans qu'ils puissent en aucune façon la modifier —, et se manifestent principalement sous forme d'états d'âme: l'espérance et le désarroi de l'innocente Fillette, l'impaisable remords de La Femme, la rage impuissante de L'Homme. De « dramatique », la pièce devient alors « lyrique ». Ce qui ne signifie nullement qu'elle

¹³ Cf. *Il delirio dell'oste Bassà*.

¹⁴ Paolo Chiarini, in *Enciclopedia dello Spettacolo*, Le Maschere, Roma 1957, Vol. 4, Colonne 1628, ad vocem « Espressionismo ».

¹⁵ *Ibidem*. Colonne 1632. Les déclarations de Chiarini pourraient aussi bien s'appliquer au théâtre de Maeterlinck. N'oublions pas que celui-ci exerça une influence non négligeable sur les expressionnistes allemands.

¹⁶ Dans ce qui va suivre, nous attribuons au terme « action », le sens particulier de « mouvements de l'âme intériorisés », et au terme « drame », celui de « tension dramatique ».

soit dépourvue de tension. Loin de là. Seulement, la progression de cette dernière ne dépend plus des événements extérieurs, elle suit un cheminement entièrement intériorisé.

A l'organisation centripète du drame, destinée à préparer le « choc » de la scène « décisive », fait suite une construction « itinérante ». Une série de tableaux — bien que l'acte unique, en raison de ses dimensions réduites, se prête difficilement à ce procédé — scandent la montée de l'émotion chez les protagonistes et préfigurent l'« iter » évolutif¹⁷ si caractéristique des grandes compositions expressionnistes du Rosso d'après-guerre.

Bien qu'elles s'expriment peu, et de manière lapidaire, il nous est aisé, par exemple — grâce au seul support des didascalies —, de suivre la marche ascendante de l'angoisse et du désespoir dans l'âme de la Fillette comme dans celle de la Femme:

La Fillette:

(Longue pause. Tout en avalant sa soupe, l'enfant fixe le vide avec ses grands yeux, comme si elle poursuivait une idée non enfantine).

(...)

(Elle entre dans son lit, s'y blottit dans un coin, les mains jointes sous sa joue).

(...)

(Atterrée, l'enfant fixe à travers la porte l'obscurité de la pièce voisine).

(...)

(Dans la pénombre, ses yeux brillent comme s'ils étaient effrayés par une vision mystérieuse)¹⁸.

(...)

La Femme

(Elle regarde l'enfant fixement, avec intensité, comme pour l'envelopper entièrement de son regard, la serrer, l'embrasser des yeux. Mais elle demeure immobile).

(...)

(Elle éclate en sanglots).

(...)

(Elle s'approche du lit, s'assoit, regarde l'enfant qui dort, ébauche un mouvement vers elle, mais s'arrête. Ses yeux se remplissent de larmes, elle tombe sur le lit, la tête contre l'oreiller).

(...)

(Depuis peu endormie, elle est brusquement réveillée par un cauchemar, se dresse au milieu du lit, ses yeux brillent dans l'obscurité. Elle retombe, étouffe un sanglot)¹⁹.

¹⁷ Celui du « Stationen-Drama » des expressionnistes d'outre-Rhin.

¹⁸ *La Notte*, op. cit., p. 57-58.

¹⁹ *Ibidem*, pp. 58-59-60.

A l'encontre de ce qui advenait dans les drames du siècle précédent, et compte tenu des causes transcendantes qui président aux réactions des personnages, aucune diminution de la tension dramatique, aucune catharsis finale n'interviennent dans *La Notte*. La pièce, par exemple, aurait pu se terminer par un péremptoire condamnation de La Femme par L'Homme, ou bien par la réconciliation des deux époux, et retrouver, au-delà du « conflit », un nouvel équilibre. Il n'en est rien ici. La dernière didascalie traduit éloquentement l'immutabilité du sort des trois créatures humaines:

(Silence. Le sommeil gagne. On entend les trois respirations de rythme différent et diversement angoissées. Le temps passe...)²⁰.

Un telle conception de l'action, dont nous avons dit qu'elle se résumait dans la pièce de Rosso à l'enregistrement d'une suite de réactions subjectives, modifie très sensiblement la nature et la portée de la didascalie. Le rapport de celle-ci avec le dialogue résulte pratiquement inversé. Alors que les didascalies sont l'objet d'un développement considérable, la partie dialoguée est réduite au minimum indispensable. C'est que la didascalie possède dans le théâtre de Rosso une « véritable dignité de lecture »²¹. A tel point que dans *La Notte*, la suppression intégrale des répliques ne nuierait en rien à la compréhension du lecteur, lequel, même privé du dialogue, parviendrait à se représenter avec clarté la parabole décrite par les sentiments qui animent tour à tour les différents personnages.

Les indications scéniques deviennent ainsi la voie maîtresse — intériorisée — du cheminement de l'action; elles acquièrent une véritable épaisseur sémantique « intérieure » et autonome. Néanmoins, cela n'aurait rien de bien nouveau, si l'auteur n'avait attribué aux indications scéniques une fonction particulière. L'allusion rapide à d'autres dramaturges fera mieux ressortir l'originalité de Rosso en la matière. Gerhart Hauptmann, Luigi Pirandello, Maurice Maeterlinck, pour ne citer que quelques noms, ont consacré une attention scrupuleuse au problème des didascalies.

Le premier, surtout dans sa production naturaliste (par exemple, dans *Les Tisserands*), s'est appliqué avant toute

²⁰ *Ibidem*, p. 60.

²¹ Paolo Chiarini, *Rosso di San Secondo e il teatro tedesco del '900*, in « Studi Germanici », A. III. Feb. 1965, n. 1, Edizioni dell'Ateneo, Roma, p. 101.

chose à décrire le cadre, le « milieu » dans lequel il faisait évoluer ses personnages.

Pour ce qui est de la didascalie pirandellienne, on a relevé à plusieurs reprises son caractère descriptif et psychologique²². Arcangelo Leone De Castris déclare à se sujet:

La didascalie initiale des drames de Pirandello trouve généralement son origine dans les nouvelles, dans la partie de celles-ci la plus spécifiquement descriptive (...). Le poète a besoin de personnages tout faits (...) qui portent en eux la marque de leur fausse unité phénoménologique, historique et bourgeoise (...)²³.

Dans le « théâtre de poésie » maeterlinckien, enfin, les abondantes indications scéniques tendent à projeter sur le dialogue une lumière suggestive.

Les didascalies de *La Notte*, par contre, excluent la présentation réaliste d'un milieu social aussi bien que la de-

²² Nous citerons à titre indicatif la didascalie qui a trait à la « présentation » des principaux personnages dans *Henri IV*: (..)

« La Marquise Matilde Spina a dans les quarante-cinq ans, elle est encore belle et sculpturale, encore que de façon trop évidente elle répare les inévitables ravages de l'âge au moyen d'un maquillage excessif mais savant, qui lui compose une farouche tête de Walkyrie. Ce maquillage prend un relief en contraste profond avec la bouche admirablement belle et douloureuse. Veuve depuis de longues années, elle est devenue la maîtresse du baron Tito Belcredi, qu'en apparence personne, pas plus elle que les autres, n'a jamais pris au sérieux. Ce que Tito Belcredi est en réalité pour elle, lui seul le sait vraiment, et c'est pourquoi il peut rire si son amie éprouve le besoin de faire semblant de l'ignorer, rire aussi pour répondre aux rires que les plaisanteries de la marquise à ses dépens provoquent chez les autres. Mince, précocement grisonnant, un peu plus jeune qu'elle, il a une curieuse tête d'oiseau. Il serait plein de vivacité si sa souple agilité (qui fait de lui un escrimeur très redouté), ne semblait enfermée dans le fourreau d'une paresse somnolente d'Arabe qu'exprime sa voix un peu nasale et traînante. Frida, la fille de la marquise, a dix-neuf ans. Grandie tristement dans l'ombre où sa mère, impérieuse et trop voyante, l'a tenue, elle est en outre blessée par la médisance facile que provoque sa mère et qui, désormais, nuit surtout à elle. Par Bonheur elle est déjà fiancée au marquis Carlo Di Nolli, jeune homme sérieux, très indulgent pour les autres, mais réservé et désireux d'égards; il est pénétré du peu qu'il croit être et de sa valeur dans le monde; bien que, peut-être, il ne sache pas bien lui-même au fond ce qu'il veut. D'autre part, il est accablé par le sentiment de toutes les responsabilités qu'il s'imagine peser sur lui: ah! les autres sont bien heureux, ils peuvent rire et s'amuser, tandis que lui ne peut pas; il le voudrait bien, mais il a le sentiment qu'il n'en a pas le droit. Il est en grand deuil de sa mère... ».

Cf. *Enrico IV*, Mondadori — « Gli Oscar » — IV^e ed., Milano 1966, pp. 138-139.

²³ Arcangelo Leone De Castris, *Storia di Pirandello*, Laterza, Bari 1971, pp. 113-114.

scription détaillée de manifestations psychologiques²⁴: tout ce qui concerne la situation d'un individu particulier cède le pas à un système de valeurs universelles et métaphysiques. De sorte que l'auteur nous renvoie constamment de l'éphémère à l'éternel, du relatif à l'absolu.

Si nous examinons maintenant le dialogue et la langue de *La Notte*, nous sommes immédiatement frappés par deux choses: la très faible proportion des répliques par rapport aux références scéniques; leur concision de plus en plus accentuée à mesure que l'action progresse. Le dialogue joue par conséquent un rôle secondaire dans l'économie de la pièce. Ceci ne nous surprend pas outre mesure. Les personnages étant figés dans l'angoisse, le discours dialogique cesse d'être privilégié en tant qu'instrument de la communication. Et d'ailleurs, s'agit-il à proprement parler de « dialogue »? Il semble qu'il serait plus adéquat de parler de « dialogue-monologue ». Que l'on examine les propos échangés par La Fillette et l'Homme au début de la pièce. S'ils sont exprimés sous formes de questions et de réponses, jamais en réalité ils ne paraissent se « rencontrer ». Chacun des interlocuteurs, muré dans sa souffrance, poursuit son propre raisonnement intérieur:

La Fillette:
Maman ne rentre pas? Pourquoi ne rentre-t-elle pas maman?
L'Homme:
(D'une voix lasse)
Tais-toi, Ninetta. Tais-toi.
La Fillette:
Elle est partie ce matin, il est tard maintenant.
L'Homme:
Mange... Elle est chez grand-mère...
La Fillette:
Non, non, ce n'est pas vrai. Elle m'aurait emmenée avec elle!
L'Homme:
Sois sage, mange, mange...²⁵.

A cette forme de monologue, destinée à souligner l'isolement des individus, vient s'en ajouter une nouvelle, indirecte et totalement intériorisée, incluse dans le cadre de la didascalie. C'est pas son entremise que nous suivons la succession silencieuse des sentiments — sous forme de ta-

²⁴ « La psychologie, écrivait Paul Kornfeld, n'en dit pas plus de l'essence humaine que l'anatomie ». In *Der beseelte und der psychologische mensch (L'homme spirituel et l'homme psychologique)*, *Das Junge Deutschland*, Berlin 1918, n. 1, p. 1.

²⁵ *La Notte*, Op. cit., p. 57.

bleaux! — dans l'âme des protagonistes repliés sur eux-mêmes. C'est le cas dans le passage suivant:

L'Homme [En train d'observer son épouse]:
(Il regarde ses cheveux en désordre sur sa tête baissée... Il la revoit enfant dans son village natal quand ils jouaient ensemble; il la revoit adolescente et ressent la tendresse du premier amour; il la voit femme et éprouve les joies du travail et du mariage; il la voit mère et ressent une sainte vénération)²⁶.

On peut dire par ailleurs que le dialogue dans le théâtre de Rosso, oscille entre deux directions caractéristiques. Il y a chez lui, d'une part, une inclination à l'éloquence verbale et colorée — héritée d'une tradition sicilienne très ancienne —, de l'autre, une tendance à la concentration la plus extrême. Dans les deux cas, le but poursuivi reste le même: créer au moyen d'un dialogue expressif, une atmosphère suggestive qui révèle l'esprit du drame.

La Notte nous offre un exemple de dialogue de cette seconde manière, que l'on peut appeler « expressionniste ». Les mots employés ont une valeur « essentielle » et traduisent de façon immédiate, l'« être » le plus profondément authentique du personnage qui s'exprime. Quant à la langue, elle se plie, elle aussi, au dessein de l'oeuvre qui est de révéler l'égaré de l'homme face à une situation dont il n'a plus le contrôle. Torturés par l'angoisse, les protagonistes de *La Notte* sont incapables de formuler des pensées claires, logiquement structurées. C'est la raison pour laquelle, les phrases — quand elles méritent d'être appelées ainsi! — sont très brèves, dépourvues de toute articulation syntaxique — pas de coordinations, pas de subordinations —, simplement juxtaposées. Particulièrement efficace sur le plan suggestif nous paraît être la répétition désespérée de l'obsédante question: « Pourquoi? Pourquoi? ». Jaillie du plus profond des personnages, chargée d'angoisse « élémentaire », « animale », elle résonne comme un cri viscéral, sauvage: « L'Urschrei » des drames de l'Expressionnisme allemand. Formulée à plusieurs reprises, par chacun des protagonistes, elle contribue à créer, au niveau du langage verbal même, de sa structure, une sorte de circularité qui accroît l'impression de clôture, si caractéristique de la pièce.

A mesure que le tourment intérieur augmente, les répliques se font toujours plus courtes, jusqu'à ne plus compor-

²⁶ *Ibidem*, p. 59.

ter qu'un seul vocable, fréquemment monosyllabique²⁷. Véritable « sismogramme » de l'âme, le style devient « télégraphique » et traduit l'abattement sans issue, le manque de prise sur le réel:

L'Homme:
Fini! Fini!
La Femme:
Pourquoi?
L'Homme:
Je l'ai fait pour elle. [Pour l'enfant.]
La Femme:
Oui.
L'Homme:
Tout est fini!
La Femme:
Oui²⁸.

Parfois, lorsque l'espoir envahit la Fillette, le langage épouse des inflexions extatiques:

La Fillette:
Papa! Papa! C'est maman!
(...)
C'est maman! Elle est revenue!
Eclaire-lui le chemin!²⁹.

« En d'autres termes — comme l'écrit Paolo Chiarini —, la parole se fait 'geste', selon un projet poétique que la phase plus mûre de la production de l'auteur développera et précisera. Poétique qui inaugure de manière vraiment déconcertante quelques-uns des principes de base de la révolution expressionniste. Comme le souligne Oswald Pander dans un de ses importants articles de 1918, l'expressionnisme, veut restituer sa vitalité au langage que la raison humaine a emprisonné dans des concepts et des grammaires, en abandonnant les liens logico-discursifs, pour récupérer le 'son' originel, ou, plus précisément, l'expression originelle: le 'geste' »³⁰. D'un point de vue schématique, c'est la sémiotique qui vient jouer ici le rôle sémantique; ce sont les qualités extérieures du mot, les éléments concrets de la matière verbale qui acquièrent une importance de premier plan. On a l'impression que le principe d'organisa-

²⁷ Pendant que les didascalies, deviennent, elles, de plus en plus nombreuses et étoffées.

²⁸ *La Notte*, op. cit., pp. 59-60.

²⁹ *Ibidem*, p. 58.

³⁰ In *Rosso di San Secondo ed il teatro tedesco del '900*, op. cit., p. 108.

tion du dialogue relève du phénomène acoustique, que les mots se réduisent à de purs sons.

Le drame de Rosso, n'est ni dialogique, ni discursif. Quels sont donc les moyens fondamentaux grâce auxquels la tension dramatique, naît, progresse?

Le premier, et le plus important de tous, est indubitablement l'élément gestuel. On peut dire que c'est presque exclusivement par le « langage » gestuel que la signification de *La Notte* nous est transmise. Tout comme le cri, le geste est la manifestation directe des sentiments les plus profonds³¹. Instrument privilégié de la communication expressionniste, le geste revêt dans le théâtre de Rosso une place prépondérante. Il suffit pour s'en convaincre de noter dans la pièce que nous sommes en train d'examiner l'abondance des mouvements et attitudes « expressifs ». Mouvements et attitudes auxquels la pléthore des verbes donne un relief particulier. Nous nous bornerons à citer quelques didascalies — on pourrait les citer quasiment toutes! —:

L'Homme:

(Il se lève d'un bond... Il sort de la pièce à pas lents et mal assurés... Il va vers la fenêtre et regarde dehors... Il quitte la fenêtre, s'approche du lit de l'enfant... Il retourne à la fenêtre)³².

(...)

(Epuisé par une journée qui a duré un siècle, il se laisse tomber sur une chaise... Il se lève, va vers la fenêtre... Effrayé par l'obscurité, il revient en arrière...)

Il s'arrête un instant sur le seuil, hoche la tête avec lassitude, puis ferme la porte. Il prend son vieux pardessus, le pose sur la chaise, va vers la fenêtre, éteint la bougie qui se trouve sur la table, s'assoit, s'appuie contre le lit, les mains derrière la nuque. Il reste immobile...³³.

Les incessants déplacements de L'Homme, du lit à la fenêtre, et de la fenêtre au lit, ses gestes violents, brusquement réfrénés en cours de trajectoire, en disent plus qu'un long discours sur l'impuissant désarroi d'un être pris au piège de sa propre condition: il va, vient, rentre, sort, se précipite, se retient, se laisse tomber, se lève, s'assoit, s'approche, s'éloigne, se rassied, demeure immobile. L'ina-

³¹ Le geste « expressif » devient un langage transposé en termes visibles ou, selon les propres mots d'un autre célèbre théoricien de l'Expressionnisme allemand, Walter Von Hollander: « l'âme qui, sans honte, se dévoile à travers le corps ». Cf. *Expressionismus des Schauspiels*, in « Die neue Rundschau », 1917, vol. I, p. 575.

³² *La Notte*, p. 58.

³³ *Ibidem*, p. 60.

rité de ces mouvements sans cesse recommencés renforce, naturellement, la staticité de la pièce. On pourrait en dire autant des notations gestuelles qui se réfèrent à La Femme. Celle-ci: *hésite et ne sait se décider à entrer, elle s'effondre sur une chaise, se dresse au milieu du lit, demeure dans cette position pendant de longs moments, elle tombe sur le lit, regarde l'enfant avec intensité mais reste immobile, elle ébauche un mouvement vers le lit de l'enfant, mais s'arrête aussitôt.*

L'explicitation dramatique prend également appui sur l'expression du visage, par-dessus tout, sur celle des yeux:

L'Homme:

(Il a le visage brun et les orbites noircies par la poussière de charbon: SES YEUX PROFONDEMENT ENFONCÉS BRILLEMENT INTENSEMENT, COMME CEUX D'UNE PERSONNE FIEVREUSE.

La Fillette:

(Dans la pénombre, LES YEUX GRANDS OUVERTS DE L'ENFANT BRILLEMENT COMME EFFRAYÉS PAR UNE VISION MYSTERIEUSE³⁴.

La Femme:

(Elle se dresse au milieu du lit. SES YEUX BRILLEMENT DANS L'OBSCURITE)³⁵.

Plongés dans l'ombre, les personnages, au regard surexpressif, prennent une dimension fantomatique.

En définitive, on peut affirmer que *La Notte* apparaît comme une véritable pantomime³⁶: le langage, très concis, réduit à l'extrême, venant souligner et conclure en contrepoint — le plus souvent par le cri —, les diverses phases d'une tension silencieuse et souterraine rendue manifeste par la mimique des personnages. Ces aspects de la pièce constituent en vérité une des données spécifiques de la dramaturgie de Rosso di San Secondo. Son oeuvre dramatique — excepté quelques pièces — n'envisage pas d'analyser le réel de manière rationnelle et n'accorde au dialogue centré sur l'échange verbal qu'une place restreinte. Par contre, elle fait une très grande place à la scénographie, à la gestualité, aux silences conçus comme éléments de la transmission du « message » dramatique.

Le silence et les pauses sont très nombreux dans la pièce. Par l'atmosphère qu'ils engendrent, ils concourent à éclairer le sens du drame en extériorisant ce qui est enfoui

³⁴ *Ibidem*, p. 58. C'est nous qui soulignons.

³⁵ *Ibidem*, p. 58. C'est nous qui soulignons.

³⁶ Au sens où l'entendaient les expressionnistes allemands.

dans la conscience des personnages. Dans *La Notte*, les fréquentes indications de silence ont surtout pour objet la mise en relief de certains bruits qui augmentent la tension dramatique et font mieux ressortir l'oppression des trois protagonistes, la situation étouffante où ils se trouvent plongés:

(On entend le silence, la présence de quelqu'un que l'on ne voit pas, qui hésite, là, tout près, et ne sait se décider à entrer).

(...)

(Un long silence angoissant où le moindre bruit fait sursauter: la commode craque, la lumignon de la lampe à huile crépite par instants).

(...)

(Silence. Le sommeil gagne. On entend les trois respirations d'un rythme différent et diversement angoissées)³⁷.

Quant aux pauses qui encadrent les paroles et entrecoupent l'action au cours sinueux, elles jouent le rôle de véritables accumulateurs de l'angoisse. Par leur intermédiaire, nous sentons que chacun est à ses pensées et que celles-ci, lourdes d'inquiétudes, empêchent la conversation de couler avec aise:

L'Homme:
Sois sage, mange, mange...

(...)

La Fillette:
Ca suffit, maintenant³⁸.

On est tenté d'appliquer à *La Notte*, ce jugement que Lionel Richard émet au sujet d'un dramaturge expressionniste allemand, August Stramm: « Son théâtre utilise le geste, la pantomime, les interjections, afin que ressorte toute la valeur expressive du silence ou d'une parole prononcée avec la plus extrême parcimonie »³⁹. D'ailleurs, Rosso lui-même devait souligner, quelques années après la publication de *La Notte*, dans sa pièce intitulée *Marionette, che passione!...*, l'importance qu'il accordait aux pauses et aux silences « expressifs ». Dans l'« Avertissement aux acteurs », il déclarait: « Les acteurs doivent avoir présent à l'esprit qu'il s'agit ici d'un drame fait de pauses désespérées. Les paroles

³⁷ *Ibidem*, p. 58 et 60.

³⁸ *Ibidem*, p. 60.

³⁹ Lionel Richard, *D'une apocalypse à l'autre*, Union Générale d'Éditions, Paris 1976, p. 80.

qui y sont prononcées cachent toujours une exaspération qui ne peut être rendue que pas de subtils silences »⁴⁰.

Si nous considérons à présent le lieu scénique et ses caractéristiques, nous constatons que, comme les autres composantes dont nous venons de parler, il exerce principalement une fonction « expressive ». Relisons la didascalie initiale:

(Une chambre pauvre, mais propre. Un grand lit et, près de lui, un autre, plus petit. Une table devant la fenêtre. Contre le mur qui fait face au lit, une commode: sur celle-ci, une lampe à huile brûle devant l'image de la Vierge. La nuit est avancée)⁴¹.

Alors qu'un tel décor pourrait laisser croire que nous sommes en présence d'un simple drame naturaliste, tous les objets qui le constituent renvoient symboliquement à un état intérieur: l'image de la Vierge, la fenêtre, le lit. A mesure que l'action « progresse », le sens de chacun de ces éléments se précise.

L'image de la Sainte Vierge semble intimement liée à La Fillette. Symbole d'espérance, c'est à la mère du Christ que l'innocente créature, terrifiée par une mystérieuse vision, s'adresse en dernier recours; la Fillette endormie, la lampe, placée devant l'image sacrée, s'éteint...

La seule fenêtre de la chambre donne sur la nuit noire. C'est vers elle que L'Homme s'avance à plusieurs reprises, comme pour chercher une « ouverture », une réponse à l'angoisse qui l'étreint. Cette quête demeure vaine, et L'Homme, atterré par les ténèbres inquiétantes — l'Inconnu, le Néant? —, est contraint de faire retour sur lui-même, de se réfugier dans sa méditation intérieure:

L'Homme:
(Il se lève, va vers la fenêtre. La ville dort. Une pluie fine s'abat sur les vitres. L'obscurité l'effraie. Il revient sur ses pas; retourne s'asseoir...)⁴².

⁴⁰ Rosso di San Secondo, *Marionette, che passione!...*, Teatro, op. cit., Vol. I, p. 129. Chez Rosso, le silence est souvent assimilable au cri. En cela, aussi, il est proche des expressionnistes allemands: « (...) le silence est la métamorphose paradoxale du cri, puisque dans le silence est annoncée, ou se manifeste, une vision tragique dont le corrélat est le cri, même s'il s'agit d'un cri intérieur (...) ». Cf. Ladislao Mittner, *L'Espressionismo*, Laterza, Bari 1965, p. 43.

⁴¹ *La Notte*, op. cit., p. 57.

⁴² *Ibidem*, p. 59.

La valeur connotative du lit des époux est manifeste. Le lit n'est pas un simple objet neutre, mais participe au drame en symbolisant la désunion du couple: L'Homme s'apprête à passer la nuit, « assis sur une chaise, près du lit »⁴³. Pour La Femme adultère, dévorée par le remords, le lit est devenu un lieu de souffrances et d'agitation: en proie à d'effroyables cauchemars, elle ne peut trouver le repos: « Elle se dresse au milieu du lit, les yeux brillants, dans l'obscurité (...). Puis, d'une main hésitante, elle se met à tâter la partie vide... »⁴⁴. N'est extériorisé que ce qui est intérieur.

On retrouve cette signification symbolique en de nombreux endroits du texte. Par exemple, dans la dialectique dedans-dehors, transposition imagée de l'antagonisme extérieur-intérieur (à la conscience). Désireux d'élucider le sens de sa propre condition, L'Homme de *La Notte* tente désespérément de percer les ténèbres qui le cernent de toutes parts: la nuit profonde qui règne hors de la chambre⁴⁵. L'entendement humain — la petite lueur dans la pénombre — s'avère par trop faible pour une telle tâche, et la chambre est finalement plongée dans l'obscurité totale: « le lumignon crépite, la flamme vacille, puis s'éteint »⁴⁶. Les ténèbres envahissent la pièce. La conscience de L'Homme — des hommes! — est incapable de comprendre le mystère de l'existence...

La configuration close de la chambrette contribue elle-même à accentuer l'emprisonnement existentiel dont sont victimes les personnages: la fenêtre est fermée et donne sur la nuit noire; de la pièce adjacente, il nous est dit que l'on n'aperçoit que « le trou noir de l'entrée »⁴⁷; enfin la visibilité intérieure y est fort réduite et les déplacements peu aisés.

Nombre de sensations auditives ou visuelles viennent par ailleurs renforcer la suggestivité de l'atmosphère faite de mystère et d'angoisse. Nous avons mentionné les bruits qui, en tombant dans des gouffres de silence, accroissent l'impression d'étouffement. Signalons l'effet saisissant de la dernière didascalie. Les alitérations des « S » et des « T », le rythme syncopé et haletant de la phrase qui décrit l'abat-

⁴³ *Ibidem*, p. 60.

⁴⁴ *Ibidem*, p. 60.

⁴⁵ La pièce, ne s'intitule-t-elle pas, *La Nuit*?

⁴⁶ *La Notte*, p. 60.

⁴⁷ *Ibidem*, p. 58.

tement des trois corps épuisés et endormis suscitent un climat de réelle inquiétude:

(Silence. On entend les trois respirations de rythme différent et diversement angoissées)⁴⁸.

Climat d'inquiétude, enfin, que viennent intensifier les ombres portées que projettent la lampe à huile sur le point de s'éteindre:

(La pièce n'est plus éclairée que par le maigre lumignon qui brûle devant l'image de la Vierge... Les trois corps abattus sont recouverts par les ombres fantastiques que les objets répandent sur le sol et les murs...)⁴⁹.

Il nous reste à voir si la conception du personnage s'inscrit harmonieusement dans ce schéma global, expressionniste. Dès la première lecture, nous comprenons que nous ne sommes plus en présence de personnages au sens traditionnel. Celui qu'il revêtait, par exemple, pour les naturalistes. La dimension individuelle des protagonistes est presque entièrement effacée; ce ne sont plus des « caractères », mais des êtres anonymes qui s'appellent: L'Homme, La Femme, La Fillette. La première raison tient au fait que les personnages de *La Notte* sont les protagonistes d'une situation que l'auteur a voulue universelle et non individuelle. La seconde raison est que les personnages de la pièce de Rosso, à l'instar de ceux des drames de l'expressionnisme allemand ou strindbergiens, n'ont plus de véritable autonomie. Ils représentent trois pôles de la conscience du dramaturge lui-même, « cristallisés » en trois « exempla » d'humanité. Une main omniprésente, celle du poète, les guide dans toutes leurs évolutions.

Si l'on tient donc compte de l'objectif de l'auteur, on s'aperçoit que l'absence d'identité qui caractérise les trois personnages est, à elle seule, l'indice de l'universalité de leur situation. Leur dénuement psychologique apparaissant comme la résultante même de la dépersonnalisation dont ils sont l'objet de la part de cette force mystérieuse qui les travaille intérieurement, mais dont la source se situe en dehors d'eux. Ce ne sont pas encore les « marionnettes » des drames de l'après-guerre, mais déjà des êtres figés, paralysés par des forces obscures. En quelque sorte, les personnages de *La Notte*, à l'image de ceux des pièces de

⁴⁸ *Ibidem*, p. 60.

⁴⁹ *Ibidem*, p. 60.

l'expressionnisme allemand, sont des porteurs-d'idées, des symboles⁵⁰. Comme le déclarait fort justement Adriano Tilgher:

Sous l'apparence d'un puissant réalisme, l'art de Rosso est fait d'abstractions. Nous ne nous trouvons plus devant des personnages, des caractères au sens courant du terme, mais devant des projections lyrico-symboliques de moments de l'âme du poète⁵¹.

Les personnages de Rosso se distinguent néanmoins de ceux de l'Expressionnisme allemand: ils sont en général moins abstraits. Quoique stylisés, ils vivent toujours une histoire bien humaine, ils « trempent dans notre air ». Comme le souligne fort justement Paolo Chiarini, les personnages du dramaturge sicilien « sont des individus bien vivants, pétris avec la matière dont est faite l'existence. Ils s'écartent rarement de leurs archétypes quotidiens »⁵².

Un autre aspect du personnage expressionniste est présent dans *La Notte*. Il a trait à la conception idéologique qui a présidé à sa naissance. Comme chacun sait, les expressionnistes d'outre-Rhin, même les plus engagés politiquement, avaient de la vie sociale une vision avant tout mystique, voire, pour certains d'entre eux, « franciscaine ». Dans l'élaboration de la nouvelle communauté humaine fondée sur l'amour d'autrui, qu'ils appelaient de leurs vœux — « Communauté » et non « société » —, l'ouvrier et la prostituée, par exemple, malgré leur dénuement et leur déréliction, devaient jouer un rôle de premier plan. Le protagoniste de la pièce de Rosso, un ouvrier, traduit une conception analogue des rapports interhumains. Conscient de la peccabilité de l'« Homme », soumis lui-même à « la force sournoise et désordonnée des passions »⁵³, il est incapable de mettre à exécution le désir de châtement qui l'anime. A ses yeux, une seule attitude s'impose: faire preuve de compassion envers son prochain. Le pathos⁵⁴ humanitaire avec

⁵⁰ « L'homme de l'Expressionnisme, écrit Ladislao Mittner, est privé de toute détermination concrète et donc de nom propre, c'est-à-dire, de personnalité: c'est « l'homme nu » (cosmique, ou métaphysique, en réalité méta-historique et donc an-historique) », in *l'Espressionismo*, op. cit., p. 32.

⁵¹ A. Tilgher, in *Studi sul Teatro Contemporaneo*, Libreria di Scienze e Lettere, Roma 1923, pp. 122-123.

⁵² P. Chiarini, *Rosso di San Secondo ed il teatro tedesco del '900*, op. cit., p. 110.

⁵³ *La Notte*, op. cit., p. 59.

⁵⁴ L'un des principaux mots d'ordre lancés par les expressionnistes fut d'user d'un « nouveau pathos ». « Le terme de pathos — note

lequel il considère la Femme accablée par le remords, la pitié qu'il éprouve pour la créature humaine et ses faiblesses, nous font songer, malgré nous, à nombre de textes dramatiques de l'Expressionnisme allemand (ceux de Werfel ou de Kornfeld) comme aux écrits des grands romanciers russes, Tolstoï et Dostoïevsky⁵⁵:

L'Homme:

(...)

Il regarde à nouveau la femme et la voit telle qu'elle est réellement: un petit corps fragile qui sursaute à chaque sanglot. Lui qui souffre profondément, sait quel déchirement elle doit éprouver. Il pense aux embûches de la vie, à la perpétuelle agitation de la rue où, contraint de travailler, il a dû subir plus d'une fois les assauts du désir, de la haine, de la rancoeur, du mépris...

Il s'efforce de voir objectivement cette femme, cette créature pécheresse seule sur la terre⁵⁶.

En conclusion, on peut dire que l'ensemble des procédés mis en oeuvre: les gestes, les silences, les pauses, le recours au cri, au monologue intérieur, la conception du personnage forment un tout organique doté d'un pouvoir évocateur certain.

Ce qui ne signifie pas que la pièce soit exempte de défauts. Deux nous paraissent même évidents. Le premier concerne la non-fonctionnalité « théâtrale » de certaines didascalies. Si elles peuvent en effet émouvoir le lecteur, on voit mal comment leur contenu pourrait atteindre les spectateurs⁵⁷. Il serait par exemple fort malaisé, sinon impossible, pour un acteur, de transmettre à un auditoire les émotions successives qui se pressent à un moment donné dans le cœur de L'Homme:

(Il regarde les cheveux de la femme en désordre sur sa tête baissée... Il la revoit enfant dans son village natal quand ils jouaient ensemble; il la revoit adolescente et ressent la

Lionel Richard — n'ayant aucune signification péjorative mais renvoyant simplement à l'expression authentique et profonde d'un sentiment personnel », in *D'une apocalypse à l'autre*, op. cit., p. 48.

⁵⁵ Deux écrivains qui, notons-le au passage, influencèrent fortement les expressionnistes allemands. Très justement, Ladislao Mittner définit l'Expressionnisme: « une conception franciscaine slavisée de l'homme ». Cf. *l'Espressionismo*, op. cit., p. 58.

⁵⁶ op. cit., p. 59.

⁵⁷ Un défaut qui affecte également les drames de l'Expressionnisme allemand. Comme le souligne Ladislao Mittner: « le développement exceptionnel des didascalies, qui acquièrent une véritable valeur poétique, fait que le drame semble être lu », in *l'Espressionismo*, op. cit., p. 59.

tendresse du premier amour; il la voit femme et éprouve les joies du mariage; il la voit mère et ressent une sainte vénération)⁵⁸.

Le deuxième défaut vient de ce que l'auteur n'a pas toujours échappé à la formule du mélodrame. Par l'emploi, notamment, d'un pathétique parfois facile.

Il n'en reste pas moins que *La Notte* contient « in nuce » les éléments essentiels de la « manière expressionniste » de Rosso di San Secondo et qu'elle se distingue nettement de la production théâtrale italienne de ce temps-là, en particulier des pièces réalistes du théâtre « bourgeois » — d'un Giacosa par exemple —, des pièces de D'Annunzio, notamment celles qui, dans une langue aux riches atours, exaltent le surhomme: (*Più che l'amore, La Nave...*). Bien que définie: « sintesi drammatica », *La Notte* n'a par ailleurs rien à voir avec les « sintesi » futuristes. Celles-ci virent le jour beaucoup plus tard: « le Manifeste du Théâtre synthétique futuriste » est de... 1915! La langue concise, stylisée, n'est pas ici la traduction du dynamisme de la civilisation de la machine, mais l'indice d'une difficulté à être de l'homme contemporain, l'expression d'un « mal de vivre » qui paralyse les rapports interhumains et se traduit sur le plan de l'écriture dramatique par une réduction de « texte à dire ». S'il fallait opérer un rapprochement, c'est vers les « synthèses » de August Stramm que nous nous tournerions. Quoique influencé par les manifestes marionettiers, ce dramaturge allemand opère une concentration maximale du dialogue théâtral. Sur scène, ses personnages se font les porte-parole d'individus qui, victimes d'une industrialisation très poussée et d'une massification toujours plus grande, ne parviennent plus à communiquer entre eux. Par ailleurs, les personnages de *La Notte* sont tout le contraire des personnages actifs, volontaires des pièces futuristes et semblent, étant donné leur inaptitude à l'action, plus proches des « antihéros » « crépusculaires ».

Cette pièce de Rosso, probablement écrite en 1910, annonce, tant sur le plan thématique que sur le plan de l'expression dramatique, les grandes pièces expressionnistes du premier après-guerre: *Marionette, che passione!...* (1918), *La Scala* (1925), *Lo spirito della morte* (1930)... Le recueil des « synthèses dramatiques » dont elle fait partie, s'ouvre d'ailleurs de manière significative par une très courte pièce intitulée: *L'Occhio chiuso*. Étonnante anticipation de « l'Oeil

⁵⁸ *La Notte*, p. 59.

intérieur » des expressionnistes allemands, il s'agit d'un petit dialogue, symbolique, entre le Paupière et l'Oeil, d'où se dégagent une « weltanschauung » nettement pessimiste et une esthétique théâtrale centrée avant tout sur les atmosphères suggestives et le geste expressif:

L'Oeil:

Ferme-toi, ô Poupière.

La Paupière:

Mais pourquoi tant d'insistance?

L'Oeil:

Quand tu te fermes, je regarde dedans!

(...)

La Paupière:

Et que vois-tu?

(...)

L'Oeil:

L'angoisse de cet homme que traduisent DES OMBRES (...),
DES GESTES⁵⁹.

Si l'on songe que le premier drame expressionniste allemand: *Assassin, espérance des femmes*, de Oskar Kokoschka, est de 1910, que les « pièces-programmes » de l'expressionnisme dramatique d'outre-Rhin: *Le Mendiant* de Reinhard Johannes Sorge, *Le Fils* de Walter Hasenclever sont, respectivement, de 1912 et de 1914, on mesure mieux l'originalité du jeune dramaturge de Caltanissetta au moment où il conçoit *La Notte*.

François Orsini

⁵⁹ *L'Occhio chiuso*, Teatro, op. cit., p. 55. C'est nous qui soulignons.

EUGENIO D'ORS Y LA OBRA CONTINUA

Una de las características más sorprendentes de la vanguardia literaria europea en los años que circundan a la Primera Guerra Mundial es, sin duda, la convivencia en sus protagonistas de una inflexible revisión de las corrientes intelectuales y artísticas heredadas con una no menos radical opción conservadora en sus actitudes políticas. Las simpatías de Yeats, Pound y Lawrence por el fascismo¹, el decidido espaldarazo de Heidegger al tercer Reich², la admiración de Eliot hacia el fundador de Action Française y su compleja glorificación de la aristocracia³, el fervor de Ortega por una república gestionada por la intelligentsia⁴, la tardía pero sintomática derivación de Azorín hacia el autoritarismo⁵, son momentos particulares de un fenómeno que ociosamente podría ilustrarse con algunas de las mejores plumas del siglo.

¿Es posible comprender la revolución conceptual y estilística de estos autores bajo el signo que preside su reacción política? ¿Es posible que la contradicción se desvanezca y resuelva en la integridad de una toma de posición sistemática frente a las corrientes de opinión que asfaltan el primer cuarto de siglo? Sobremanera extraño sería que

¹ Véase, entre otros, John R. Harrison, *The Reactionaries*, Schocken Books, New York 1967. Para Yeats es particularmente relevante el libro de Denis Donoghue, *William Butler Yeats*, Fontana/Collins, London 1971.

² Martin Heidegger, *German Existentialism*, Trans. Dagobert D. Runes, Philosophical Library, New York 1965. El libro está basado en la recopilación de Guido Schneeberger, *Nachlese zu Heidegger: Dokumente zu seinem Leben und Denken*.

³ Además de Harrison, el capítulo once del libro de Stephen Spender, *T. S. Eliot*, Penguin, Harmondsworth, Middlesex 1975.

⁴ La necesidad de un nuevo partido político para la República, un partido que mediaría entre las exigencias de los trabajadores y las reticencias de la derecha tradicional, fue expuesta por Ortega en 1931 en el discurso «Rectificación de la República», *Obras Completas*, Revista de Occidente, Madrid 1966, XI, 416.

⁵ Donald Shaw, *La generación del 98*, trad. Carmen Hierro, Cátedra, Madrid 1977, p. 232.

autores que sometieron su obra a un grado de coherencia inusitado se hubieran entregado precisamente en su ejercicio cívico — ¿qué otra cosa son las doctrinas políticas? — al capricho de reforzar unas consignas o a la vulgar cesión de la integridad intelectual en beneficio de intereses personales o de clase. No significa esto que se dude aquí de la eficacia histórica de las relaciones sociales en la emergencia de las grandes zonas ideológicas que amojonan la historia de la cultura. Quiere decir, sí, que, habida cuenta del relativismo social que supone siempre la determinación del individuo por su posición y función en el orden de producción de su sociedad, la adopción de sus ideas, el perfil que da al panorama de la existencia, en suma, la actitud tomada ante la materia histórica a la que puede acceder desde su particular conciencia de clase, dependerá, finalmente, de la seriedad con que se atenga a unos principios generales que, originados en la parcialidad de la indoctrinación de clase, deben ser revisados por la experiencia personal y por el empleo circunspecto e inexorable de la razón.

Comparten estos autores un pronunciado desdén por los valores hacia los que se proyecta la vida europea en el siglo XIX. Nótese bien que digo los valores. Cosa muy distinta fuera decir la existencia efectiva. Así, por ejemplo, pudo Ortega hacer la apología del liberalismo practicado en el siglo anterior, aun cuando el siglo XIX hace en su obra el papel de villano con la misma frecuencia con que lo hacen ciertos rostros en las producciones de Hollywood.

No fue el liberalismo el ideal político inventado por el siglo romántico. El desapasionamiento, la cortesía, el afán de objetividad del político liberal son fruto de aquel medurado siglo XVIII que constituía una cima histórica en la valoración de Ortega y punto de referencia en la orientación de Eliot hacia un patrón dominante y estable en las vigencias literaria, religiosa y política⁶. Incluso el irracionalismo de Lawrence no es, en el fondo, sino una evasión de la subjetividad romántica y la búsqueda de una fundamentación ultraindividual de la conducta⁷. A la difusión de los

⁶ T. S. Eliot. «Johnson as Critic and Poet» *On Poetry and Poets*, Farrar, Straus and Cudahy, New York 1957, p. 221.

⁷ En este sentido hay que entender el misticismo con que arropa su megalomanía. «But let a question arise, let there be a challenge, and then I feel he should do reverence to the gods in me, because they are more than the gods in him. And he should give reverence to the very me, because it is more at one with the gods than is his very self». En *Fantasia of the Unconscious*. Citado por Harrison, p. 181.

ideales igualitarios de la Ilustración, opone Lawrence un descrédito absoluto de la personalidad racional y una irridada polémica a favor de la desigualdad en el espíritu. Más cerca de la angustia de Kierkegaard que del optimismo rousseauiano (para el cual la razón universal garantiza la siempre posible reintegración del sujeto en una colectividad regimentada por principios objetivos) Lawrence coincide con Ortega en un solo punto, importante, sin embargo, sin constituir su común rechazo del ordenamiento social augurado por el advenimiento del proletariado a la escena política. Como Birkin, portavoz de Lawrence en *Women in Love*, accedía Ortega a la equiparación material de los hombres (esto es, al socialismo económico) como condición previa a su jerarquización en el orden intelectual⁸. Al sustituir el dinero, en principio siempre transferible y susceptible de distribución, por la retórica del poder natural (Lawrence) o por la de la aristocracia intelectual (Ortega), proponen ambos un innatismo del privilegio, que, por vía indirecta, desemboca en el mesianismo personal⁹ y, más directamente, en la visión de una sociedad regimentada en órdenes mutuamente impenetrables.

La emergencia en el siglo XIX de la estética de la subjetividad incontenida; la regencia de los sentimientos donde anteriormente había gobernado la forma; la credibilidad que adquiere entre las masas europeas la doctrina anarquista de la disolución inmediata del estado y la esperanza que la misma meta suscita entre los socialistas como paradójico desenlace de la racionalización del estado tras la revolución; son, en última instancia, fenómenos subsumibles en un enmagrecimiento de la razón, devorada por el fervor con que los hombres afirman la nueva «verdad» de

⁸ «One man isn't any better than another, not because they are equal, but because they are intrinsically other, that there is no term of comparison. The minute you begin to compare, one man is seen to be far better than another, all the inequality you can imagine is there by nature. I want every man to have his share in the world's goods, so that I am rid of his importunity, so that I can tell him: 'Now you've got what you want—you've got your fair share of the world's gear. Now, you one-mouthed fool, mind yourself and don't obstruct me'». D. H. Lawrence, *Women in Love*, The Viking Press, New York 1960, p. 97.

⁹ La noción orteguiana del filósofo-héroe y de la filosofía como ciencia de las ciencias encuentra un competidor en Lawrence, quien en el ensayo *Why the Novel Matters* expresó sus propias pretensiones: «Being a novelist, I consider myself superior to the saint, the scientist, the philosopher, and the poet, who are all great masters of different bits of man alive, but never get the whole hog». Citado por Harrison, p. 181.

lo espontáneo, de las impresiones, del impulso. El manifiesto antirromántico contenido en el título de un artículo del joven Ortega, « Nada 'moderno' y 'muy siglo XX' » (1916)¹⁰, constituye la declaración de objetivos para todo el grupo de intelectuales que venimos considerando.

Este preámbulo se hacía inevitable a fin de ataracear el caso particular que nos concierne en la general condición de las mentes renovadoras que maduran hacia el período de la Gran Guerra. El caso de Eugenio d'Ors es particularmente interesante desde el punto de vista de la contradicción antes mencionada entre las exigencias inherentes a la obra y la responsabilidad social del autor. Avancemos también que en el « caso d'Ors » la contradicción es sólo aparente, conclusión a la que se llegará analizando la que se diría ser la obra menos representativa de un autor al que se recuerda en su afiliación autoritaria, sugestionado por los hombres de Action Française y miembro de Falange Española desde 1937.

Por su condición de obra íntegra *El Nou Prometeu Encadenat* es, sin duda, la expresión más sobresaliente del ideario orsiano de reivindicación de la clase obrera. Aparecida en catalán en las páginas de « El Día Gráfico » del cuatro al treinta y uno de agosto y del tres al veintiocho de septiembre de 1920, esta pieza teatral reúne en acción dramática las inquietudes sociales del autor. D'Ors venía dando fe de sus simpatías sindicalistas en las notas del *Glosari*, que desde el mes de abril empezó a imprimirse en el mismo rotativo, habiendo retirado el autor su colaboración de « La Veu de Catalunya » tras habersele privado de su cargo como Director de Instrucción Pública de la Mancomunitat de Catalunya¹¹. Aunque los motivos fueron otros¹², d'Ors dio como causa de su destitución la incompatibilidad de sus simpatías obreristas con la política conservadora de la Lliga Regionalista. Esta destitución, y la esperanza de una postrera reivindicación con el sumergimiento de la burguesía, constituyen el núcleo de *El Nou Prometeu Encadenat*.

¹⁰ Ortega, *Obras Completas*, II, Revista de Occidente, Madrid 1963, pp. 22-24.

¹¹ Enric Jardí, *Eugenè d'Ors*, Aymà, S. A. Editora, Barcelona 1967, pp. 200-201.

¹² Pedro Mías, diputado izquierdista, manifestó en el debate planteado por la dimisión de Eugenio d'Ors en la Asamblea de la Mancomunitat el 15 de enero de 1920, que el caso no giraba en torno a divergencias ideológicas, sino a irregularidades administrativas, de las que era responsable el Director de Instrucción Pública (Jardí, pp. 197-98).

Se trata, por tanto, de comprobar si las zalemas de Eugenio d'Ors a la revolución manifiestan una posición intelectual en contradicción con las tesis posteriores del escritor catalán, o si, como él solía declarar, no hay en su obra solución de continuidad¹³. La voluntad de continuidad en una obra tan fragmentaria como es la obra orsiana podría parecer petulancia del pensador que no ha querido o no ha sido capaz de fraguar un sistema, si no reconociésemos la persistencia de unos principios presentes desde la inepción misma de su obra. ¿Cómo podría, pues, faltarle continuidad, siendo la continuidad uno de los principios de civilización en ella reiterados? En una glosa de 1911 escribía:

— No: el deliri dels començaments absoluts ens ha deixat indemnes. — Sabem que tota obra d'eficàcia és una obra de col·laboració social, de reunió de voluntats humanes, en l'espai i en el temps. Res d'iconoclastia. Res de trencar terrissa. Els « professionals de l'espantament » ens fan riure. Nosaltres som, per definició, uns respectuosos. El primer grau de la independència intel·lectual és la crítica, la revisió; però el segon grau, i millor, és el respecte¹⁴.

En esta profesión de fe temprana se percibe al trasluz, si no la opción nacionalista en la contienda civil, sí, por lo menos, la inevitable aversión de Eugenio d'Ors por la experiencia revolucionaria en la España republicana. No a los principios absolutos. ¿Cómo, pues, situar, en la prorrogación de principios que es la obra orsiana, el discurso apocalíptico de Prometeo gritando en la tormenta? ¿Cómo justificar con su actitud reformista la exaltación de la revolución rusa y la ocupación de las fábricas italianas por los obreros en septiembre de 1920?¹⁵

Apoyándose en la ruptura de Eugenio d'Ors con las instituciones catalanas y en el enfriamiento de su catalanismo a partir de 1922, algunos han dudado de la continuidad de la obra orsiana¹⁶, del mismo modo que muchos han dudado,

¹³ Guillermo Díaz-Plaja, *Lo social en Eugenio d'Ors y otros estudios*, Ediciones del Cotal, S. A., Barcelona 1982, p. 143.

¹⁴ « Del respecte », 10-11-1911. Eugeni d'Ors, *Glosari*, selecció a cura de Josep Murgades, Edicions 62, Barcelona 1982, p. 133.

¹⁵ « El secret és escrit en el cel, amb les lletres dels llampecs que cauen. ... Una lletra, el llamp que va caure sobre el Caucàs, i que va fer el gran incendi, que ara comença ja d'ésser una bona llar i un far del món. Una altra lletra, el llamp caigut vora el Tíber. Una altra encara, el caigut a ribes d'Espanya. Tots junts, el secret. Tots junts, l'avenir ». Eugeni d'Ors, *El Nou Prometeu Encadenat*, Edicions 62, Barcelona 1966, p. 45.

¹⁶ Carles Riba. « Entre dos diletantismes ». En *Llengua i literatura*, ed. Joaquim Molas, Edicions 62, Barcelona 1965, p. 40.

por idénticas razones, de su catalanidad. Sin embargo, pocos escritores reúnen tan manifiestamente las características destacadas por Ferrater Mora en el temperamento catalán. De las cuatro características definidoras del catalán (juicio, moderación, continuidad, ironía) aísla Ferrater Mora la continuidad como característica dominante¹⁷. Ahora bien, la continuidad no es la inamovilidad, sino la absorción de lo anterior en lo posterior, su conservación en una no importa cuán transformada recomposición de lo originario en nuevas deducciones. De ahí sigue que la continuidad no se verá amenazada por la violencia de las transformaciones. En cambio, dejará de haber continuidad en el momento en que, con o sin violencia, se haga tabla rasa de lo precedente; en el momento, por ejemplo, en que un pueblo ponga proa al futuro habiéndose desabrumado de su bagaje histórico, de sus tradiciones; o bien, cuando un individuo renuncie a las consecuencias de su vida transcurrida. La imposibilidad de hacer efectiva tal renuncia, la gravitación del pasado sobre el presente, no impiden hablar de discontinuidad cuando la mirada del hombre o de los pueblos discierne un futuro hecho de infidelidades. En cuestiones humanas la continuidad sólo puede ser un fenómeno de conciencia. Ahora bien, hemos visto que Eugenio d'Ors aseguraba no haber en su obra separaciones ni períodos.

Quien en 1906 formulaba la estética del movimiento « noucentista » como un rechazo del romanticismo (compárese la frase de Ortega, « Nada 'moderno' y 'muy siglo XX' ») y una afirmación de lo clásico, sin ocultar su desasosiego ante el misticismo romántico que hacía de la naturaleza una entidad moral¹⁸; quien en el verano de 1915 convertía el paisaje frondoso del Montseny y la soledad rousseauiana de Tel.lina y Alfons (un viudo que dedica sus vacaciones a la traducción de Shakespeare ayudado por su hija) en escena y ocasión para el incesto, difícilmente podía en 1920, en una obra que por el título y la temática reproducía las exigencias classicistas del arbitrarismo « noucentista », entregarse al torbellino romántico a que el tema de la rebeldía predispone.

Ya la adopción del drama como vehículo de protesta es expresiva de las restricciones que d'Ors se impone al expresar su indignación política. En cierta ocasión un pe-

¹⁷ Josep Ferrater Mora, *Les formes de la vida catalana i altres assaigs*, Edicions 62, Barcelona 1980, p. 36.

¹⁸ Véase, por ejemplo, la glosa del 15-5-1907, titulada « L'arranjament de les muntanyes », *Glosari*, pp. 47-48.

riodista preguntó a Eugenio d'Ors por qué no había escrito nunca para el teatro. Respondió que se lo había impedido su anhelo de totalidad¹⁹. Después del *Prometeu*, d'Ors sólo volvió a escribir una vez para el teatro; en 1923, para corregir la inspiración revolucionaria de su primer drama con el contrapeso paternalista de su *Guillermo Tell*.

Tal vez sea el drama el género que, a priori, impone mayores exigencias de diseño al autor. La elección de las modalidades trágica o cómica determina el curso de la acción de un modo insólito en géneros tan dúctiles como la novela y el ensayo. Algo más: al elegir el drama como vehículo expresivo, d'Ors rechazó los modelos naturalista y costumbrista que le ofrecía el romanticismo, así como el expresionismo de principios de siglo, que acentuaba el contenido subjetivo en la escena. Para escribir *El Nou Prometeu Encadenat*, d'Ors apela a una modalidad desprestigiada para el escritor romántico: la alegoría. La sujeción de la alegoría, su fijeza de contornos, la definición de sus figuras, la conceptualidad que incita al espectador al razonamiento, son cualidades gratamente abandonadas por un autor como Coleridge en beneficio de las ambigüedades e indefinición del símbolo. Todavía Yeats, a la hora de escenificar sus figuras, acude al drama simbolista. D'Ors es, en este sentido, claramente renovador. Su opción por la alegoría debe entenderse como una opción transformista. Y en la alegoría la definición es el *fiat* del planteamiento escénico. Donde el drama simbolista invoca una presencia inmediatizada por objeto intelectual alguno, la alegoría toma en cuenta la existencia de formaciones ideológicas, y las hace entrar en el juego de una dialéctica liberadora²⁰. No hay mundo — entiéndase mundo humano — que no se sostenga en los claros límites de la definición. La creación del mundo es la mítica introducción de los conceptos en la materia, es la humanización de la naturaleza, la operación arbitrarista que implementa mediante el logos la intuición mediterránea del hombre como medida de los seres. Eugenio d'Ors conoce la sensualidad de los límites, sabe que la sensualidad no es sino la perfección de los confines, su adaptación precisa al objeto limitado. La fiesta de los sentidos está en recorrer estrechamente la silueta de los objetos, en percibir prístina-

¹⁹ *ABC*, 28-7-1927. Cit. Enric Jardí, prólogo a *El Nou Prometeu Encadenat*, p. 10.

²⁰ Frente al procedimiento deíctico o mostrativo, dice Theodor W. Adorno, « la definición es por el contrario y siempre la aclaración de un concepto por otros conceptos ». *Terminología filosófica*, Trad. Ricardo Sánchez Ortiz de Urbina, Taurus, Madrid 1976, I, 11.

mente el punto donde se genera y desvanece un sonido, un sabor, un contacto.

Una definició precisa i completa és tan bella cosa com una copa de cristall o un instrument de cirurgia. És, en rigor, l'obra d'art primera. Adam, en l'hora pristina del Paradís, donava noms a les coses, noms que eren veres i vives definicions. És per això que el món era seu, i que, àdhuc, les bèsties més estranyes s'empleaven en son servei²¹.

Los personajes de *El Nou Prometeu Encadenat* están perfectamente definidos, no en el sentido de un estudio de caracteres sino en el de una galería de tipos. D'Ors evita el psicologismo del drama naturalista como parte de la herencia estética burguesa, a la que ha renunciado para reclamar una estética clásica, donde el mito puede aglutinar contenidos de significación colectiva. La Fuerza, el Hambre, el obrero que se ha vendido al poder y ejerce de Esbirro, el Político, la Inteligencia, el coro de Amigas, el Confidente al servicio del Tirano, el Obrero sedicioso, son tantas personificaciones del drama de la dominación. Entre paréntesis, ¿obedece a la perennidad de la lucha por la libertad la mitificación por d'Ors de las luchas políticas del primer cuarto de siglo? ¿Es la conciencia de la irrefragabilidad de la opresión lo que le lleva a imprimir en su obra el subtítulo de «Tragedia en un acto», a pesar del triunfo de Prometeo en la última escena? Dicho de otro modo, ¿es el anuncio de la liberación de las masas obreras algo más que una representación mítica? ¿Anuncia d'Ors el advenimiento de la revolución, que él mismo se apresurará a

²¹ «Del goig de definir», 15-9-1908, *Glosari*, p. 71. Los alegatos en favor de la preeminencia intelectual de los límites se reproducen a intervalos frecuentes en su obra. En la glosa correspondiente al 8-4-1912, titulada «Libació a Hermes», escribe: «Lo més espiritual de les coses és tal vegada el seu pur contorn». (P. 170). Y en *Tres horas en el Museo del Prado*, Caro Raggio, Madrid 1922, al comentar el «Tránsito de la Virgen» de Mantegna, escribe: «Paralelamente, en la obra de un grabador elogiamos — elogiábamos, ayer, con el naturalismo, sobre todo — que, a fuerza de habilidad, reproduzca la morbidez de la pintura. Pero unas predilecciones más austeras llegarán a valorar, en una obra de pintura, la seca, precisa, áspera calidad de grabado. La pintura que se asemeja más abnegadamente a un grabado es el «Tránsito de la Virgen», del Mantegna. ... Sí, aquí ya no queda ni siquiera rastro de sensualidad, de halago, de brillo. Todo distribuido, estructurado, lógico. ... También recuerda a la geometría de Euclides, a la prosa de Tucídides, a la psicología de Stendhal ... La cima de la dignidad. Una apariencia fría, pero, en lo hondo del hondo, ¡qué pasión!» (Pp. 44-45).

condenar cuando sobrevenga efectivamente? ¿Es la inminencia de la revolución lo que justifica, desde un punto de vista externo a la obra, denominar a ésta tragedia? Esto último no es admisible. Las simpatías de d'Ors en 1920 están claramente con la causa sindicalista, aunque él da evidencia de los resquemores propios del intelectual ante la adjudicación de su conciencia a una dictadura, por proletaria que ésta sea. En la conferencia presentada en la Residencia de Estudiantes madrileña el 5 de junio de 1919 con el título de «Grandeza y Servidumbre de la Inteligencia» anunciaba que la libertad del proletariado no comportaría la libertad del intelectual, quien sólo podía prometerse un reducto de libertad interior:

Curvada la espalda por una secular fatiga, pero también ungida la frente con una luz inmortal, marchamos, viva en el alma la visión de nuestra grandeza, a ofrecer nuestros cuerpos a la más férrea servidumbre. Muden de esposas nuestras muñecas. Lenin, pon tu hierro joven aquí, donde aún bermeja la marca de las argollas de Creso; múdase el hierro; el bronce interior no se romperá²².

¿Era acaso la tragedia del intelectual la que consolidaba el triunfo de Prometeo? D'Ors reconocía la contingencia del daño. Sin embargo, todo parece indicar que por esta época su espíritu seguía galvanizado por la ilusión revolucionaria de los trabajadores, a condición, no obstante, de que se le reconocieran cargos magisteriales en la educación de los obreros²³. Queda el otro sentido arriba apuntado para explicar la denominación de tragedia aplicada a esta obra. Supondría esto que d'Ors concebía la rebelión como un fenómeno fénico, siempre renovado para la derrota; una representación mítica de un acontecimiento omnipresente en la colectividad, encauzado por los acontecimientos a instantes críticos, a subidas de nivel de la libertad seguidas

²² Cit. E. Jardí, *Eugenio d'Ors*, p. 190.

²³ El 6 de septiembre de 1919 pronuncia en Gijón una conferencia sobre «El paro de los trabajos». El 14 del mismo mes participa en Barcelona en el «Curset d'Humanitats i Cultura general per a obrers» organizado por la Asociación de alumnos y antiguos alumnos de la Escuela Elemental del Trabajo de la Mancomunitat. El 5 de diciembre, en Madrid, leyó en la Real Academia de Jurisprudencia y Legislación una conferencia titulada «Posibilidades de una civilización sindicalista», en la que anunciaba una nueva civilización de base profesional, y exhortaba a los intelectuales («los productores selectos») a unirse con los otros productores. E. Jardí, *Eugenio d'Ors*, p. 191.

por sus correspondientes resacas. Esta es la tesis que, según él mismo, pretendió demostrar en *Guillermo Tell*. La libertad

No es un estado, sino un proceso. No hay Bien sino en el enfrentamiento y victoria sobre el Mal, ni Virtud sino en el enfrentamiento y victoria sobre el Pecado. No hay Libertad si no es en la rebeldía contra la Opresión, y, desapareciendo uno de los elementos, desaparece fatalmente el otro²⁴.

Cierto que, así planteado, el pesimismo orsiano engarza con sus madrugadoras sospechas de la esclavitud del intelectual tras la revolución proletaria. Sería precisamente el triunfo de la causa obrera lo que garantizaría la existencia de la opresión y, por tanto, de la libertad entendida dialécticamente. Tiene razón parcial, a pesar de la extrema simplificación y alevosía del planteamiento, Dionisio Ridruejo cuando afirma de d'Ors que es el ajustador irónico del laicismo ilustrado de los arbitristas y educadores de inclinación costiana y del tradicionalismo hispánico²⁵. Hay de cierto en ello la dosis de ironía que d'Ors inculca en sus posiciones ideológicas, incapaces de absorberle completamente, de modo semejante a como — según su consejo a los paisajistas — el pintor no debe hallarse en el paisaje. A la ironía d'Ors la ha trasnombrado « creencia a medias »²⁶. La capacidad para retener el fondo del yo de la entrega incondicional que supone toda creencia absoluta es un imperativo de clasicismo, que en d'Ors toma la forma de aproximación y repulsa, esta última inminente tan pronto como la proximidad entre la conciencia y su objeto amenaza con disolver el aséptico juego de oposiciones entre ambos.

Tenemos ya suficientes elementos para suponer irónico el encomio de la revolución en *El Nou Prometeu Encadenat*. Nos incumbe ahora detectar la actitud irónica en la reserva final con que el ironizador se despega de la superficie de las ideas formuladas. Surge, en primer lugar, la pregunta: ¿quién es Prometeo? « El Trabajador », dice el cuadro de personajes. Ahora bien, son muchos los que han reconocido en este drama una recomposición de la destitución de Eugenio d'Ors de su cargo de Director de Instrucción Pública en la Mancomunitat. ¿No habrá que ver

²⁴ « Regateos, trucos, incomprensiones », *ABC*, 4-8-1926. Cit. Jardí, *Eugenio d'Ors*, p. 230.

²⁵ Dionisio Ridruejo. « Memoria de Eugenio d'Ors, intelectual y político ». En *Última Exposición Invierno 1955. Homenaje a Eugenio d'Ors*, Madrid 1955, p. 107.

²⁶ Josep Ferrater Mora, p. 92.

en la figura anónima del Trabajador un disfraz para el ya más relativo anonimato de la intelligentsia? ¿No será que, desde 1920, y en la obra que se considera « inequívoco alegato en favor de las reivindicaciones proletarias »²⁷, Eugenio d'Ors propone, como años más tarde, como siempre, la revolución desde las instituciones; esto es, el partenalismo como programa político? Lo que primero llama la atención en la figura de Prometeo es su carácter solitario. La suya es una hazaña individual, que le sitúa frente a los hombres en una posición de prestigio difícilmente plegable al compañerismo. Prometeo es un héroe; los hombres son hombres solamente. El fuego de la revolución que obtiene para ellos desde las sagradas alturas de la teoría es un don que los humildes no han sabido merecer:

Jo no m'he ajupit! Jo no m'he ajupit i ambicionava que accessin el front els altres. Els de dalt tenien el foc, el foc de la paraula, el foc de la idea, el foc del saber i de les arts. Jo el prenia d'ells, i el portava als humils i encenia en els abims de la humana abjecció l'incendi purificador de la revolta... El meu pit que ara destrossen les punxes del solitari turment, abans era també punxant [sic] en la humana companyia, per les punxes de l'amor a tots els meus germans²⁸. A ells vaig donar-me, ells em prengueren ànima i vida! Què importa que ara jo em vegi abandonat d'aquells mateixos als quals vaig donar tant²⁹.

Apenas importa que con estas palabras el autor aluda a los intelectuales que, como Jaume Bofill i Mates, otrora halagadores del Director de Instrucción Pública³⁰, habían contribuido a su destitución. *El Nou Prometeu Encadenat* no presenta una anécdota de celos intelectuales ni un conflicto de camarillas políticas. Las dimensiones prosopopéyicas de la obra traen al espacio imaginario del teatro la gigantomaquia de la lucha de clases. No queda, pues, más remedio que identificar a Prometeo con uno de los « productores selectos » de que hablaba d'Ors en su conferencia « Posibilidades de una civilización sindicalista » refiriéndose a los intelectuales. Prometeo pertenece a una élite laboral, la formada por aquéllos que tienen acceso a los bienes inte-

²⁷ E. Jardí, *Eugenio d'Ors*, p. 202.

²⁸ Para conservar el paralelismo deseado por d'Ors, es necesario sustituir el participio de presente por un participio pasado: *punxat*. Así lo sugiere el ablativo agente *per les punxes de l'amor*, etc.

²⁹ Eugeni d'Ors, *El Nou Prometeu Encadenat*, p. 20.

³⁰ E. Jardí, prólogo a *El Nou Prometeu Encadenat*, p. 11. *Eugenio d'Ors*, p. 199.

lectuales. No sorprende entonces verle designado como « sabio » por Okeanos, el Político, ni tampoco que reclame el mando en nombre de una creatividad fundada tanto en la eficacia como en la capacidad de ideación³¹. La pregunta de Okeanos (« ¿ Què vols, Prometeu? ») puede replantearse, como ha hecho sagazmente Díaz-Plaja, en la siguiente cuestión, mucho más cercana a las preocupaciones de Eugenio d'Ors: « ¿ qué lugar habremos de reservar en el plan social al Trabajador del pensamiento? »³². La respuesta es contundente. Prometeo desea el mando. La autoridad, dice, es patrimonio del Autor, del creador. Tal es la ley eterna, cuya restitución lleva hoy el nombre de Revolución. No es éste, sin embargo, su nombre verdadero. No es ruptura ni discontinuidad la prédica de Prometeo. El fuego sagrado que atiza hoy es el fuego de los orígenes de la humanidad. La ley con que justifica su rebeldía es la sagrada continuidad, y el nombre de la rebeldía es « restauración ». La palabra « revolución », empañada por los aditamentos románticos de apasionamiento y desmesura, es permutada por la palabra « autoridad », y utilizada para desfondar la supuesta legitimidad de la reacción:

Allà arreu on el foc tempera, cou, fon, evapora, allà s'estén la meva autoritat de Treballador... Aquí em tens encadenat. Però aquí em tens, més profundament encara, desposseït. Les coses són meves, i m'han pres les coses! M'han lligat els industriosos braços, per tal que les coses no tornessin, totes soles, fins a mi! Ah, revolta, revolta! Però, vistes les realitats profundes, ¿els revoltats no fóreu vosaltres, els violadors essencials de la Llei? ... Sí! El Tirà no és verament altra cosa que un revolucionari; un rebec a l'autoritat legítima, als ulls de l'Eternitat³³.

Por efecto de una dispersión de términos, la rebelión de Prometeo se reconoce en la apoteosis de la tradición³⁴ convirtiéndose de amenaza revolucionaria en instancia de continuidad. Son las credenciales que, en el verano de 1911,

³¹ *El Nou Prometeu Encadenat*, p. 29.

³² Guillermo Díaz-Plaja, p. 89.

³³ *El Nou Prometeu Encadenat*, p. 29.

³⁴ Señalemos, de paso, que, en una u otra medida, los autores mencionados al principio de este trabajo coinciden en su deseo de recuperar los valores de una tradición truncada por el acceso de una modernidad concebida como decadencia. Esto último habría de matizarse para el caso de Ortega, aunque también fue la suya una docencia de continuidad, a la par que una reacción a una modernidad que consideraba extinta.

presentaba Teresa, la Ben Plantada, en las páginas del *Glosari* (« Jo no he vingut a instaurar una nova llei, sinó a restaurar la llei antiga. No vull portar-vos revolució, més continuació ») cuando anunciaba el programa « noucentista »:

Prest la llum es farà i tornaran a reconèixer els homes que, més que en tota la bàrbara ciencia que haveu après, hi ha de saviesa i de veritat en un somriure de Sòcrates o en una metàfora voladora i cantadora de Plató el diví. El gust anirà fent cada dia la moderació més amada; i allí decaurà el culte impur del Vedell i els homes seran menys tirànicament moguts per l'apetit del guany; es donarà el seu preu a l'exquisit oci i al sagrat joc i a les formes acabades i a la ironia³⁵.

El « noucentisme » reaparece en las profecías revolucionarias de Prometeo, de las cuales ha desaparecido no sólo la reivindicación del poder, sino, más inopinadamente, la base misma de las reivindicaciones sindicalistas: la fuerza productiva, la industria. En el lugar ocupado por las fuerzas materiales entrona d'Ors una categoría espiritual: la belleza. Desplazando las aspiraciones de la clase obrera al poder y a la participación en la riqueza, propone la simplicidad y la justicia, es decir, la moderación, modelo de las virtudes clásicas en una ética meditada con la mirada. Prometeo se nos revela como un esteta. Al elusivo ideal positivista del progreso opone la bien delineada, tangible vislumbre de la perfección. Lejos de tratarse de una fantasmagoría idealista, la perfección constituye un proyecto exigente a la vez que redundante, como aquél que Eugenio d'Ors proponía irónicamente como salvación de Cataluña: descubrir el Mediterráneo³⁶.

Obra de serenación. Tarea de la conciencia. Aquietamiento de la agitación que impide a lo, la Inteligencia, realizar su tarea de discriminación lúcida. La Historia deja de ser escenario de la lucha por los medios de producción para descubrirnos un panorama de extravagancias intelectuales³⁷. Y la sociedad sin clases, vaticinada por Marx para

³⁵ Eugeni d'Ors, *La Ben Plantada*, Edicions 62, Barcelona 1980, p. 110.

³⁶ Cit. Díaz-Playa, p. 110.

³⁷ Io, la personificación de la inteligencia, hace la siguiente revelación: « Les meves fugides terribles, els meus tombs velocíssims per la persecució de la Vespa, s'anomenen la Historia! » *El Nou Prometeu Encadenat*, p. 35.

el despertar del largo sueño de la Historia, se transfigura en la doctrina orsiana de un mediodía de clarividencia, más empeñado con la escuela eleática que con las aspiraciones del proletariado industrial:

Una generació i mitja passaran, torbades encara de temptacions materialistes. ... Deprés de moltes nits consumides en això, un dia els intel·ligents es llevaran amb l'alba i sabran la delícia de l'aire viu del primer matí i de la claror, de la santa claror, que dóna individualitat concreta als objectes. Llavors la Raó t'amanyagarà amb mà serena, i et tornarà el seny, només que amb aquesta carícia³⁸.

El panorama, la promesa, proceden del apocalipsis « noucentista ». Es el anuncio de la vida sencilla que « donarà funció d'aristocràcia a la raça dels homes sobris, seculars menjadors de pa i d'olives, clàssics vestidors de les llises túniques de lli », según una de las *Lletres a Tina* (1914). La de Prometeo desencadenado no es una epifanía distinta de la de Teresa en la Villa d'Este, en Tívoli. La continuidad entre una y otra obra, y entre ambas y la fase madrileña del autor, está, más que en la difícil unidad temática — d'Ors fue un escritor de fragmentos, un multiplicador de sí mismo en su función de glosador de la cultura contemporánea — en la norma rectora de su pensamiento. Esta norma es la voluptuosidad de la forma, el afán de lo concreto, la voluntad de mirar y configurar las cosas para que puedan ser vistas. Sea averiguando las « constantes » de la historia para estructurar una Ciencia de la Cultura, sea definiendo la personalidad como la unión funcional de alma, cuerpo y ángel³⁹, sea como apreciador de « las formas que se apoyan » frente a « las formas que vuelan » en las obras de arte pictórica⁴⁰, d'Ors ha sido un apasionado del orden, una mente fundamentalmente lúcida, plasmadora de concreciones. Vale decir que su pensamiento se resuelve en una estética, y que en la estética de « las formas que se apoyan » el valor fundamental es el reposo. El reposo, para la Antigüedad sinónimo de perfección, es el umbral de la ética orsiana. Esta no se presenta nunca pasivamente, como un dejar ser a las cosas lo que son. El activismo orsiano, por él denominado arbitrarismo, consis-

³⁸ *Ibid.*, p. 36.

³⁹ Ramón Roquer. « Nota sobre los ' angeles custodios ' ». *Homenaje a Eugenio d'Ors*, Editora Nacional, Madrid 1968, p. 184.

⁴⁰ Eugenio d'Ors, *Tres Horas en el Museo del Prado*, p. 14.

te en la imposición de forma, en la voluntad de ordenación de la realidad, en la reducción de la Naturaleza a la esfera humana de la Cultura⁴¹, inconformismo vehemente que ha podido ser calificado de « misión de la serenidad »⁴², incompatible siempre con los desfallecimientos de la conciencia y con los arrastres de lo espontáneo.

Joan Ramon Resina

⁴¹ José Luis Aranguren. « Determinación estética y ética de la filosofía de Eugenio d'Ors ». *Ultima Exposición Invierno 1955*, p. 19.

⁴² Elisabeth Mulder. « Esquema de Eugenio d'Ors en la misión de la serenidad ». *Homenaje a Eugenio d'Ors*, pp. 139-43.

ENTRE MITO Y REALIDAD EN
CARTAS DE AMOR DE UN SEXAGENARIO VOLUPTUOSO
DE M. DELIBES *

« Por puro azar tropecé ayer con su mensaje en *La Correspondencia Sentimental* cuando aguardaba turno en la *antesala del doctor*. Yo solamente ojeaba la revista por encima pero, al transitar por la página que inserta su minuta, algo tiró de mí, se diría que aquellas líneas estaban imantadas, cobraron de repente relieve y movimiento, de modo que no pude sustraerme a su llamada. La leí. Leí su minuta varias veces como si aquellas sencillas palabras recataran una segunda, profunda, arcana intención. Y ahora, de regreso a casa, sin prisas, antes de encender el televisor, me he decidido a escribirle estas letras. ... Su nota ... que tengo aquí, ante mis ojos, dice así: 'Señora viuda, de Sevilla, 56 años, aire juvenil, buena salud. Cincuenta y tres kilos de peso y 1,60 de estatura. Aficionada a música y viajes. Discreta cocinera. Con caballeros de hasta 65 años, similares características'. » (pp. 9-10).

Si, como es sabido, en la obra narrativa de Delibes el personaje es el elemento en torno al cual se organiza el relato, observamos que, en esta novela, tanto el comienzo como el título *Cartas de amor de un sexagenario voluptuoso*¹ lo ponen de manifiesto una vez más. Más aún, notamos también unos indicios que revelan ya sea el aspecto irónico del relato, *sexagenario voluptuoso*² ya sea quizás la única analogía y las profundas diferencias entre el prota-

* Este trabajo se inserta en el ámbito de una investigación colectiva, interuniversitaria, iniciada por un grupo de profesores e investigadores, financiada parcialmente por el Ministerio della Pubblica Istruzione (40%), cuyo título es *Iberistica e Nuove Metodologie Critiche*.

¹ M. Delibes, *Cartas de Amor de un Sexagenario Voluptuoso*, Destino, Barcelona 1983.

² La cursiva, por descontento, no está en el texto.

El Autor se acerca a un tema que nunca ha profundizado bastante — el amor, el sexo, el erotismo — de manera irónica. Cabe señalar que, aunque en este contexto no tratamos el aspecto irónico de la obra puesto que, debido a su importancia, merece ser analizado por separado, nos ha llamado la atención el carácter isótopo del sintagma *sexagenario voluptuoso*. En efecto, si, de manera paradójica, descompusiéramos la palabra de derivación culta sexagenario (= sesentón),

gonista (Eugenio) y la emisora del mensaje (Rocío) como presuponen: *antesala del doctor, casa vs buena salud, viajes*³. Otro indicio de fundamental importancia, al parecer insignificante, es el sintagma *Cartas de amor*, que plantea el problema del género literario usado. La pregunta atañe a dos aspectos: por un lado, por qué Delibes ha utilizado ese peculiar recurso expresivo, el epistolar; por otro, por qué no lo ha hecho en la forma canónica que estructura este tipo de narración; es decir, en la forma de varias cartas que se entrecruzan. En efecto, estamos frente a una novela epistolar donde no hay un evidente intercambio de cartas. Se trata, pues, de una comunicación directa de una persona a otra (Eugenio que escribe a Rocío), donde leemos sólo lo que el emisor escribe y no leemos lo que escribe el destinatario⁴.

Según parece, hay que buscar una primera respuesta en el hecho de que Delibes, escritor contemporáneo, consciente de que no puede escribir, hoy, una obra que encierre

suponiendo que, en este contexto, esté caracterizada no sólo por los semas /numeral/ y /edad/, sino también por los semas /sexo/ y /ajeno/, aparecería posible un juego de palabras que pondría de manifiesto la contradicción del mensaje sexagenario voluptuoso \approx Eugenio. La ecuación es sexagenario \approx sexo ajeno que en la isotopía Eugenio \approx Delibes podríamos volver a escribir así:

Eugenio	Delibes	Narrador \approx Autor
\approx	\approx	vs
sexagenario	sexo-ajeno	voluptuoso

El signo utilizado \approx indica la correlación o la equivalencia, cf. A. J. Greimas, *Semántica estructural*, Gredos, Madrid 1976, p. 239.

³ Aunque las circunstancias que han estimulado a Rocío a publicar su mensaje (es viuda) y a Eugenio a contestar (es soltero) son distintas, al fin y al cabo, el término denominador que las condensa parece ser el miedo a la soledad. En cambio, las oposiciones, que encontramos apenas esbozadas:

Antesala del doctor	Eugenio	buena salud	Rocío
\approx	\approx	vs	\approx
casa	espacio cerrados	viajes	espacios abiertos,

son mucho más numerosas y parecen anunciar unos aspectos que merece la pena subrayar en el texto: el actancial y el espacial.

⁴ En lo que atañe a la relación entre narrador y personaje, podemos hablar de «visión con» puesto que esta visión se caracteriza por la elección de un solo personaje que es el centro de la narración y a partir del cual «vemos a los otros». En otros términos estamos frente a un narrador homodiegético que, como es sabido, está dentro de la historia y se identifica con el protagonista (Eugenio); cf. G. Genette, *Figure III*, Einaudi, Torino 1972, pp. 233-236 y 292-293; R. Bourneuf, R. Ouellet, *L'Universo del romanzo*, Einaudi, Torino 1976, pp. 77-82; T. Todorov, *Le categorie del racconto letterario* en AA.VV., *L'analisi del racconto*, Bompiani, Milano 1980; G. Prince, *Narratologia*, Pratiche editrice, Parma 1984, pp. 22-24.

en sí los aspectos tradicionales de la novela «psicológica» del siglo XIX, lo hace ocultándola bajo el género epistolar. En segundo lugar, el no haber adoptado la forma epistolar clásica sino el haber privilegiado el recurso de introducir un narrador homodiegético por medio del cual vamos conociendo, desde su punto de vista, a todos los personajes, está en relación con la estructura actancial de la obra y obedece al deseo de potencia del personaje-narrador en la medida en que le permite anular al mundo y a todos los demás. Para hacer explícita esta relación nos vemos llevados a considerar las varias estructuras actanciales que existen en la obra.

Una primera reflexión permite hallar una estructura articulada según el deseo, externa al texto, que identifica a Eugenio y a Rocío como los dos actantes constitutivos tanto de la categoría *destinador vs destinatario* como de la categoría *objeto vs sujeto* según la ecuación:

Eugenio	destinador + objeto
\approx	\approx
Rocío	destinatario + sujeto

puesto que Eugenio, antes de empezar a escribir, era, en abstracto, el virtual *objeto* de deseo perseguido por el *sujeto* Rocío. La función de aportar la ayuda, facilitando la comunicación y operando en el sentido del deseo, puede ser atribuida a la revista *La Correspondencia Sentimental*. Dicho de otro modo el *adyuvante* es un mass-media, lo cual no deja de ser curioso puesto que, como se sabe, los personajes de Delibes «rechazan la masificación». Eugenio fracasa, no supera la prueba que le impone Rocío (escribirle y describirse), en cuanto la función de sus manías, como veremos más adelante, consiste precisamente en crear obstáculos oponiéndose a la realización del deseo de Rocío. En otros términos, es el mismo Eugenio quien se encuentra sincretizado en la categoría actancial de *objeto* \approx *oponente*.

Considerando que las manías caracterizan a los personajes de Delibes que, como ya se ha dicho, no acepta al «hombre-masa», y que el protagonista de esta novela es un «hombre-individuo»⁵, bien definido exactamente por sus manías, en la isotopía Eugenio \approx Delibes la ecuación

Eugenio	hombre-individuo
\approx	\approx
mass-media	hombre-masa

⁵ «Me asfixian las muchedumbres. Tal vez ame al hombre pero, desde luego, aborrezco a las multitudes. ... Toda aglomeración se me hace hostil. La conciencia colectiva es homicida.» p. 71.

se puede volver a escribir así:

$$\frac{\text{Delibes}}{\text{mujer}} \approx \frac{\text{hombre-individuo}}{\text{hombre-masa}}$$

Lo que nos llama la atención es el hecho de que el fracaso de Eugenio, en realidad, según el punto de vista de Delibes, no es un fracaso sino una victoria del hombre-individuo que, oponiéndose a los mass-media, en este caso representados por *La Revista Sentimental*, y por lo tanto por Rocío, recupera su libertad y su individualidad que, quizás, iba a perder.

Si deseáramos preguntarnos a qué corresponde todo eso en el universo mítico⁶ y quisiéramos explicitarlo, deberíamos comenzar observando que la selección lexicológica es reveladora. En efecto, bastará con recordar una serie de semas contextuales: /casualidad/, atribuible tanto al lexema *azar* como al lexema *tropezar* que lleva al sema /destino/; /dueño/ atribuible a *decidir*⁷ y /crear/ atribuible a *escribir*, que llevan al sema /albedrío/, para darse cuenta de la isotopía implícita Eugenio \approx Dios. En efecto, si, considerando atentamente las últimas palabras de Eugenio:

« Su turno ha llegado, Señora; usted es la nueva víctima, la última posesa. ... y que sean ustedes felices. » (pp. 151-152)

sacamos tanto la oración asertiva *usted es la nueva víctima* como el enunciado con matiz imperativo *y que sean ustedes felices*, y volvemos a tener presente ese *me he decidido*, encontramos todavía más indicios que llevan a esta conclusión puesto que Dios *sabe, quiere, lo puede todo y*, en función del libre albedrío concedido al hombre, le deja elegir su destino. En otros términos, Eugenio elige este tipo de estructura epistolar porque, en realidad, le permite identificarse con Dios « Árbitro, dispensador del Bien »⁸. Dios \approx Eugenio, que decide concederse esta aventura amorosa y que, aunque no supera las pruebas y fracasa en lo que atañe al sexo (pues, en lo mundano), en fin, considerando su actividad en un universo mítico, queda inscrito como Dios destinador implícito de toda la historia.

⁶ Cf. A. J. Greimas, *ob. cit.*, pp. 262-279.

⁷ Aunque *decidirse*, forma pronominal de *decidir* « supone siempre una vacilación anterior o un examen previo de la cuestión », cf. M. Moliner, *Diccionario de uso del español* (2 tomos), Gredos, Madrid 1975, es evidente que, en todo caso, es implícito el sentido de « ser dueño de la situación ».

⁸ Cf. A. J. Greimas, *ob. cit.*, p. 272.

Una segunda estructura actancial, también externa al texto y articulada según el deseo, ha sido anulada por el narrador. Nos referimos a las cartas con las cuales Rocío, esta vez *objeto* de deseo, le contesta a Eugenio que ahora es el *sujeto*. Cabe subrayar que eliminando las cartas de Rocío, cuyo contenido nos llega a través de sus palabras, Eugenio no sólo inserta una estructura externa en su esquema interno, sino que también vuelve a ponerse en una posición de poder, la posición de Dios. Pasamos por alto el análisis de este modelo actancial en cuanto lo hemos señalado tan sólo para volver a subrayar que, en la isotopía Eugenio \approx Delibes, volvemos a encontrar ese deseo de potencia que nos lleva a Dios, destinador subyacente a la historia.

Antes de ver como progresa el modelo actancial que se refiere al desarrollo de la historia de amor de nuestros protagonistas, es conveniente empezar a poner de relieve los dos ejes espaciales que caracterizan la novela: espacios cerrados vs espacios abiertos.

En efecto, esa historia empieza, como hemos visto, en la « antesala de un doctor », lugar cerrado y de tránsito; se desarrolla en un lugar cerrado y privado, la casa, desde donde los dos actores se escriben recíprocamente; acaba en un restaurante madrileño, lugar cerrado y de tránsito, donde los dos se encuentran por primera y última vez⁹.

Una primera observación permite hallar e identificar en la coordenada espacial quizás el rasgo más significativo de Eugenio: su dificultad para disfrutar espacios abiertos. En efecto, siempre lo encontramos en espacios cerrados (su casa, su pueblo, su oficina etc.), como si sufriera de claustrofobia y no fuera capaz de superar tal situación, o no quisiera, como parece probar el hecho de haber adoptado una estructura epistolar que, como es sabido, si por un lado es una estructura que se desarrolla en espacios cerrados, por otro es un recurso para anular a los demás.

Ahora bien, volviendo a la historia de amor de Eugenio y Rocío, observamos que se trata de una estructura interna al texto, cuyo centro de gravedad pasa del personaje de Eugenio al de Rocío y al de Baldomero¹⁰. Ciertamente es que, ya

⁹ En realidad, aunque hemos considerado el encuentro como la etapa final, hay que añadir que Eugenio le escribe a Rocío dos cartas más que cierran definitivamente la historia. A este propósito cabe subrayar que, aunque cambia el lugar, no cambia el espacio cerrado de la conclusión de la historia.

¹⁰ Llegados a este punto, quizás merece la pena hacer un breve resumen de los acontecimientos que se refieren a la historia de amor de Eugenio y Rocío tal y como se desarrollan, sin detenernos,

desde muy pronto, el lector atento encuentra una serie de

por ahora, en lo que concierne a la vida pasada de Eugenio. En cuanto a la duración total del relato, el tiempo de la acción, que abarca un periodo de seis meses (desde el 25 de abril de 1979 hasta el 20 de octubre del mismo año), se configura como una línea continua en progresión cronológica que lleva al protagonista del nacimiento a la ruptura de la relación epistolar.

El protagonista de la novela (Eugenio) encuentra, en la antesala de un doctor, una revista, *La Correspondencia Sentimental*, donde una viuda, pidiendo que se le escriba, hace explícito su deseo de volver a casarse. Eugenio decide mantener una correspondencia sentimental con la señora y envía una primera carta donde narra, reiteradamente, los acontecimientos que le impulsaron a escribir. Luego empieza a hablar de su amigo Baldomero Cerviño y describe un cocido comido en su casa. En las cartas que siguen se presenta físicamente y empieza a hablar detallada y obsesivamente tanto de sus manías y enfermedades como de su metódico régimen desde la jubilación. Junto a una primera serie de reflexiones sobre varios temas (medicina social, subida de precios, mass-media, diferencia entre ciudad y campo) habla de su familia, especialmente de sus dos « difuntas hermanas » Eloína y Rafaela, cuya presencia empapa toda la novela, así como de su amigo Baldomero que describe física y moralmente, llamando la atención sobre sus cualidades y poniendo de relieve que le ha ayudado en el trabajo. Debido a la descripción de los sentimientos, incluso eróticos, que Rafaela, la más hermosa de las dos hermanas, le suscitaba, Rocío le considera « un sátiro incestuoso ». Para justificarse, empeora la situación en cuanto admite que, al menos con el pensamiento, ha pecado. Tanto al llegar la primera foto de Rocío como la segunda, en dos piezas, en la playa, se hacen más obsesivas las comparaciones entre las dos mujeres y las reflexiones sobre el efecto erótico que le despierta la belleza de la viuda. Mientras tanto, empiezan a tutearse. Eugenio propone que se encuentren, pero considera inoportuna la presencia de Federico, el hijo de Rocío, la cual, pocos días antes de la cita, envía un telegrama para comunicar que está enferma. El resultado es que hay que aplazar el viaje. Al saber que se trata de hepatitis, Eugenio, que sabe todo lo que atañe a esta enfermedad en cuanto la ha tenido su hermana Rafaela, le da consejos y le hace recomendaciones de manera obsesiva. Tras un sueño erótico, libidinoso, que lo ha turbado mucho, cuya protagonista era Rocío, le propone una cita telepática. En las cartas que siguen nos damos cuenta del alejamiento progresivo de la viuda que no está satisfecha de lo que Eugenio le ha contado a Baldomero de su relación; de como le habla, negativamente, de su hijo; del hecho de que él no se atreve a poner sobre la cómoda su fotografía en tanga. Cabe destacar que en el día de la cita telepática mientras Eugenio ha tenido un éxtasis total, Rocío se ha olvidado completamente de la « romántica cita ». De todas formas, aunque parece siempre más irritada, propone que se encuentren en Madrid. Aunque a Eugenio le parece una decisión demasiado precipitada, pues ella acaba de superar la hepatitis, acepta. El encuentro es un fracaso; Rocío casi no habla y el viejo solterón comprende que algo ha ocurrido. Le escribe y le propone reanudar el epistolario. La novela acaba con la última carta de Eugenio deseándole felicidad, ya que le ha escrito su amigo Baldomero que le explica que él y Rocío están muy enamorados y van a casarse.

indicios significativos, como, por ejemplo, la presencia obsesiva de las hermanas del protagonista:

« ¡Qué cocidos preparaba mi difunta hermana Eloína! » (p. 11); « Dispongo de una criada que me limpia el piso y me prepara las comidas ... No le oculto que el cambio de mi difunta hermana Eloína por esta mujer ha significado para mí un calvario... » (p. 42); « El palomino es un bocado de príncipes, ... Mi difunta hermana Eloína utilizaba una receta infalible. Anótela usted... » (p. 70); « Mi difunta hermana Rafaela, la menor, que era maestra de escuela y una mujer excepcionalmente bonita... » (p. 19); « Mi difunta hermana Rafaela continuaba atractiva a sus setenta años. A veces, ... la observaba complacido ... su frente recta, ... su nariz pequeña, de aletillas vibrátiles, sensuales; sus labios carnosos; sus pómulos prominentes y, ante todo, su piel, fresca y estirada ... De chiquito miraba a mi hermana como a una Diosa, su cuello altivo, sus pugnaces pechitos insolentes, su cintura flexible ... realizada por las curvas rotundas, ondulantes, de sus caderas... » (p. 48).

Indicios que van configurando los varios ejes existenciales alrededor de los cuales se irá verificando el fracaso de Eugenio que, en un primer momento, se encuentra sincretizado en la categoría de *sujeto + destinatario* que persigue a Rocío, sincretizada en la categoría *objeto + destinador*. Claro está que la obsesiva evocación tanto de Eloína, que simbólicamente representa a la figura materna¹¹, como de Rafaela que, con referente a la realidad, es el sexo, crea obstáculos a la realización del deseo. Más aún, como esta presencia, en un nivel más o menos consciente, le impide enamorarse de mujeres que no se les parezcan, sin lugar a dudas, el campo de actividad de las dos hermanas se funde completamente con el del *oponente*; el *adyuvante* será, evidentemente, el miedo a la soledad que le ha impulsado a escribir las cartas.

Se nos ofrecen otros indicios que permiten situar mejor el problema relativo tanto al fracaso de la relación como a la posición de Eugenio en lo que concierne al universo

¹¹ Con respecto a la biografía de Eugenio citamos sus mismas palabras: « Yo me crié con mis hermanas, concretamente con mi difunta hermana Eloína y, de chiquito, con mi difunto hermano Teodoro... cuando falleció nuestra madre apenas contaba tres años. No conservo recuerdo definido de ella... pero cuando me esfuerzo en apresarla se superpone ... mi hermana Eloína, de tal modo que ambas imágenes se confunden. Mi difunto padre falleció dos años más tarde ... Yo era eso que en los pueblos dicen un tardío pues nací después de que mi difunta madre cumpliera los 47... » (p. 25).

mítico. El discurso sobre la importancia que tiene el aspecto físico de la mujer:

«... exijo mucho del físico de una mujer, tal vez demasiado. Instintivamente lo antepongo a otros valores y cuando *prejuzgo* que una *fémica* 'vale poco' me estoy refiriendo exclusivamente a sus cualidades externas, a su físico, o sea que, antes que el ser pensante habla en nosotros el animal. ¿Qué quiere? De *barro* somos ... prefiero, ya se lo dije, una noble calidad de carne a una cara bonita ... Mas yo pienso que lo que hay que mirar en un *hombre* es lo que hay dentro de su cabeza, lo demás es secundario» (p. 72)

llama la atención en cuanto subraya que, según Eugenio, la mujer se encuentra en una condición jerárquica subordinada. Bastará con recordar los semas /animal/ atribuible a *fémica* y /humano/ atribuible a *hombre* para darse cuenta

fémica hombre
que en la ecuación — vs — la función de la
físico cabeza

mujer es tan sólo la de ser objeto de placer. El sema /juez/ atribuible a *prejuzgar* sugiere, una vez más, la posición divina de Eugenio y sólo la isotopía subyacente a sus reflexiones nos permite comprender el sentido del discurso. Eugenio ≈ Dios crea, juzga y exige; Eugenio ≈ Jesucristo, tal y como el hijo de Dios, es de *barro* y tiene por lo tanto las mismas debilidades de la carne que el hombre. Ahora bien, si seguimos analizando el texto, vemos que ha logrado superar estas debilidades

«Creo que ya es hora de decirte que, pese a mis 65 años, no he conocido mujer en sentido bíblico ... lo mejor de mi juventud lo pasé entre libros y papeles, sin tiempo para otra cosa. Quedaba el viejo recurso del comercio carnal, recurso del que, me creas o no, nunca eché mano y no por virtud sino porque esta infame trata lejos de excitarme me deprime.» (p. 83)

y que su posición está, una vez más, muy cercana a la de Dios.

Tanto los sentimientos eróticos que su hermosa hermana Rafaela le suscitaba:

«El atractivo de Rafaela era de tal naturaleza que ni a mí, que era su hermano, me dejaba indiferente ...» (p. 49). «Y, admito, incluso que, al abrazarla, me estremecía, como si estrechara entre mis brazos a una hermosa mujer ajena a la familia. Pero ¿cabe deducir que estuviera enamorado de ella? ... en mi relación con Rafaela no existió nada turbio, ninguna inclinación indigna... Ya sé que usted bromea en llamarme sátiro incestuoso pero tampoco me absuelve del todo ... en el fondo, usted está convencida de

que con Rafaela yo pequé, al menos de pensamiento. Y llegados a este punto, yo me pregunto: ¿cómo sujetar, controlar, dirigir, nuestro propio pensamiento?» (pp. 52-54),

como las reiteradas comparaciones entre ella y Rocío:

«Fue una curiosa coincidencia: mi difunta hermana Rafaela pesaba un kilo menos que usted, ... tenía su mismo aire juvenil» (p. 49); «... todo mi ser ha quedado paralizado ante tu belleza ... hay ese vientre terso, tirante, donde uno se resiste a admitir que hayas albergado tre hijos; hay esos muslos largos, torneados, potentes, acogedores ... hay en fin la gracia indescriptible de tus senos, mínimos y prietos como dos piñas, semejantes a los de mi difunta hermana Rafaela ... ¿Diste el pecho a tus hijos, amor? Sencillamente increíble.» (pp. 81-82); «Antes de cerrar esta carta debo confesarte una cosa: anoche tuve sueños eróticos ... te veía envuelta en velos vaporosos, tendida en la galería de la casa, en el rincón donde solía solearse mi difunta hermana Rafaela. A ratos era ella y a ratos eras tú.» (p. 100)

traen a la memoria el sema /incesto/ que seguramente se les puede atribuir y plantean el problema de ese tabú en un doble sentido: el de la estructura actancial y el de las coordenadas espaciales. Nos encontramos frente a un tabú que designa, sin lugar a dudas, el miedo a enfrentarse con los demás, el miedo al matrimonio, a los cambios; en otros términos, el deseo de quedarse en el mundo, conocido, de la familia. Un mundo que representa un espacio cerrado del cual no se quiere salir. Los semas /casa/ atribuible a *criada*, /inseguro/ atribuible a *cambio* y /padecimiento/ atribuible a *calvario*, no hacen sino confirmar la suposición de que a Eugenio, metódico y casero, le da miedo cambiar de vida. El espacio cerrado de la familia es sentido, por él, como espacio positivo vs el espacio abierto, de signo negativo, representado por todo lo que se encuentra fuera de su mundo, incluida Rocío, aunque parezca una contradicción. En efecto, Rocío tiene una visión del mundo mucho más abierta que Eugenio. Ya nos hemos dado cuenta de esto, desde muy pronto, a través de algunos indicios (es viuda, aficionada a la música y a los viajes) que ponen en evidencia como los cambios y la vida fuera de su familia no constituyen ningún problema para ella, aunque no le gusta vivir sola¹². Pero tampoco le gusta vivir en el campo¹³

¹² «En cualquier caso, el hecho de convivir con su hija, su yerno, dos nietecitas y un hijo soltero le facilita a usted unas posibilidades de comunicación de que yo carezco, lo que tal vez explique su desdén por el televisor. ¿Qué falta le hace a usted?» p. 50.

¹³ «Dice usted que el campo, por sí solo, no le procura felicidad...

que, con respecto a la ciudad, resulta ser un ambiente más cerrado, cuya mentalidad es más limitada. Dicho de otro modo, en la oposición *espacios abiertos vs espacios cerrados*, mientras Rocío se identifica con los primeros, con la ciudad, que considera de signo positivo, Eugenio representa los segundos. En resumidas cuentas, la identificación entre personajes y espacios permite afirmar que esta afición de Eugenio a los espacios cerrados, en realidad, anula el miedo a la soledad y le lleva a quedarse, solo del todo, en su mundo.

Nuestra impresión, en lo que atañe a la estructura actancial, es, por lo tanto, la de una estructura que va hacia el interior, que poco a poco se reduce, como si estuviéramos frente a una pirámide puesta al revés, en el extremo (en este caso al fondo) de la cual está el sujeto actancial que, según parece, ha intentado abrirse al mundo, pero no ha podido o, mejor dicho, no ha querido realizarlo.

Hemos tenido ocasión de insistir en algunos elementos que permiten determinar la oposición Eugenio vs Rocío y hemos formulado, por consiguiente, unas hipótesis para intentar descubrir la isotopía subyacente al texto. Pero no parece ser suficiente en cuanto hay que añadir una nueva posible oposición de lexemas: *verdad vs mentira*. En efecto, al terminar la lectura de la novela nos hemos dado cuenta, por una de las últimas cartas de Eugenio, que Rocío, objeto de deseo tanto de Eugenio como de su amigo Baldomero Cerviño, ha mentido. Pues, Eugenio, que se describe tal y como es:

« Soy bajo y rechoncho, no lo oculto, no soy ningún adonis ... en mi caso, además, las grasas están repartidas bajo una piel tersa, sin asomo de celulitis » (p. 72)

y habla meticulosamente de todas sus enfermedades, describe a Rocío tal y como *aparece*

« Todo mi ser ha quedado paralizado ante tu belleza. Pocas mujeres a tu edad afrontarían la prueba de fotografiarse en dos piezas ... ¡ Qué bien te ha tomado el sol ! La facilidad para captarlo es una prueba más de tu noble calidad de carne » (p. 82).

el campo no le parece un sitio para estar sino simplemente para pasar ... Lo que me resisto a admitir es que usted que ama la música, ... no comprenda al campo, no haya llegado nunca a una identificación con él » (p. 21).

Las cosas cambian cuando, al encontrarse los dos, Eugenio se da cuenta de cómo *es* la mujer en realidad¹⁴:

« Porque, sinceridad por sinceridad, señora, tampoco usted mide uno sesenta, ni, con todos los respetos, su aspecto es tan juvenil como proclamaba en *La Correspondencia Sentimental*. Más aún: su físico no guarda la menor relación con la deportiva señorita de la fotografía. Más claro todavía: usted *no es* la señorita de la fotografía ... ¿ qué tiene que ver ese cuerpo armonioso, elástico, vital, de la foto, con la mujer madura, de antebrazos flácidos, ojos enramados y cintura enteriza que se sentó frente a mí en la mesa del Milano ? » (pp. 147-148).

Más aún, esta no ha sido la única mentira. Lo ha engañado también cuando, para aplazar el encuentro, le ha escrito que se encontraba enferma, con hepatitis; y, sobre todo, lo ha engañado en cuanto no lo ha informado de su relación con Baldomero. Se plantea, a este propósito, el problema de resolver la isotopía subyacente a la equivalencia:

$$\frac{\text{Eugenio}}{\text{Rocío}} \approx \frac{\text{verdad}}{\text{mentira}}$$

Admitiendo que exista una cierta correlación entre $\frac{\text{verdad}}{\text{vida}} \approx \frac{\text{mentira}}{\text{muerte}}$ ¹⁵, si los semas /amor/ y /esperanza/

atribuibles a *vida* parecen revelar la ideología cristiana de Eugenio, no sucede lo mismo con /desprecio/ y /desesperación/ atribuibles a *muerte*. Ahora bien, es como si Eugenio, que representa la verdad y, por lo tanto, la vida, manifestando una evidente sobrestimación de sí mismo, castigara a los mentirosos con la muerte por segunda vez. Ya hemos tenido ocasión de subrayar cómo, mediante la recurrencia a esa peculiar estructura epistolar, los ha matado una primera vez. Pero, claro está, se trata de una muerte en sentido figurado en cuanto no hace sino alejar de sí a la culpable, Rocío, que ha dejado de ser objeto de

¹⁴ Tampoco Eugenio ha sido completamente sincero con Rocío: « Soy hipócrita y mendaz, ¿ puede calificármese con este rigor por el hecho de medir un metro cincuenta y ocho en lugar de uno sesenta o por la pueril estratagema de encaramarme a un ladrillo para retratarme y aparentar unos centímetros más de estatura ? » (p. 147), pero hay que observar que se trata de una mentira que no tiene importancia y que podríamos llamar secundaria, cf. A. J. Greimas, *ob. cit.*, pp. 359-360.

¹⁵ Cf. A. J. Greimas, *ob. cit.*, p. 386-389.

deseo, haciendo que se enamore de Baldomero, el otro hipócrita. Una vez más, la isotopía subyacente parece llevar a la equivalencia Eugenio \approx Dios¹⁶.

En lo que atañe a su amigo Baldomero, que en una primera fase, en cuanto fiel amigo, cumple la función de *adyuvante*, nos vamos enterando a lo largo del texto cómo, a través de una serie de descripciones y opiniones expresadas por el mismo Eugenio:

«El jueves pasado, en casa de mi fiel amigo Baldomero Cerviño, compañero del periódico, me obsequiaron con un cocido...» (p. 11); «Baldomero es una persona equilibrada. Brillante y bienhumorado, de todo saca partido. Y, luego, su físico, su noble testa patricia, de sedoso cabello blanco, que él sabe llevar airosamente sobre los hombros, con una altivez arrogante e inofensiva ... Mi intimidad con Baldomero Cerviño no me releva de *mi condición subordinada*. Entiéndame, esto es así a pesar suyo, ... quiero decir de su bondad innata, de su generosidad sin medida...» (p. 64); «Baldomero Cerviño está *enterado* de lo nuestro; yo no podía ocultárselo después de una amistad fraternal de más de cuarenta años. Baldomero, no te preocupes, es un hombre discreto y de buen sentido, la antítesis de un fantecho correveidile. *Únicamente* le he *ocultado* lo de *La Correspondencia Sentimental...*» (pp. 114-115); «Baldomero y yo intimamos antes que por nuestras afinidades, por nuestras desemejanzas. El antagonista, lejos de ser un enemigo, viene a darnos fe de que existimos.» (p. 123),

poco a poco y ocultamente pasa a ser el *oponente* a la realización de su deseo amoroso. Más aún, nos damos cuenta de que la relación entre los dos amigos empieza a debilitarse por unos indicios traicioneros. Los semas /depende de otro/ y /dirigido por otro/ atribuibles a *mi condición subordinada*, permiten presuponer la conclusión de la historia, puesto que los sometidos nunca pueden ganar en la vida. Y esa oposición entre *enterado* y *ocultado* que el narrador intenta neutralizar por medio del adverbio *únicamente*, nos sugiere que Eugenio, *amigo* y *vasallo* de Baldomero, no sólo no tiene completa confianza en él sino que además le tiene miedo. En efecto, sus palabras:

«A las prendas físicas de Baldomero hay que añadir una diabólica facultad... la de adueñarse de la mente ajena socavando previamente los resortes defensivos de su víctima.» (p. 51); «... hallará alusiones al especial carácter de mi amistad con Baldomero. ¿He dicho amistad? Admítala»

¹⁶ Puesto que Dios, al contrario de la humanidad, representada en este caso por Rocío, nunca miente.

moslo, amistad, pero él señor y yo villano, él arriba y yo abajo. Esta especie de derecho de pernada que acaba de ejercitar ahora, disipa la última duda que pudiera haber al respecto» (p. 152)

corroboran lo que ya habíamos supuesto y ponen de manifiesto que, en realidad, nunca ha existido una verdadera amistad entre ellos. Ciertamente es que, una vez averiguado el porqué Baldomero se encuentra sincretizado en la categoría *adyuvante vs oponente*, hay que observar que su importancia va aumentando a lo largo de la novela hasta llegar al tope, anulando casi a la figura de Eugenio, en la conclusión. Una cuestión que cabe plantearse a este propósito es la de saber el porqué Eugenio ha creado a un personaje que es justamente su contrario:

«... soy periodista jubilado, ... soltero, y mido... un metro sesenta, siquiera mi peso, 85 kilos, no esté proporcionado a mi estatura, denota una inequívoca propensión a la obesidad... refiriéndose a mi vientre voluminoso...» (p. 15); «yo soy un enfermo saludable o, si lo prefiere, un enfermo que nunca se muere ni acaba de sanar todo. En la tertulia me tienen por maniático...» (p. 17); «Siempre he sido corto e indeciso, especialmente con las mujeres. No tengo madera de protagonista. A mis 65 años aún no he aprendido a pasar el primero por una puerta. Nací con un sentido de la subordinación que todavía persiste...» (p. 77);

en otros términos lo atractivo *vs* lo feo; lo desenvuelto *vs* lo tímido; lo dominador *vs* lo sometido: dos personajes que representan una misma imagen, en positivo y en negativo. Sin lugar a dudas, Baldomero constituye la ensoñación de lo masculino, más aún, el *alter-ego* de Eugenio. Y en efecto, al leer:

«Yo soy a Baldomero lo que Sancho a Don Quijote... Los hombres apuestos, inteligentes o intrépidos precisan para brillar... de un segundón, de un contrapunto. Yo soy ese contrapunto, señora» (p. 64),

nos damos cuenta de que la alusión a Don Quijote, que trae a la memoria el proceso de transformación psicológica y moral del personaje cervantino, sugiere el sema /metamorfosis/ atribuible a las palabras de Eugenio. Sólo la isotopía subyacente a la reflexión puede darnos la clave de esa contraposición de personajes. En realidad, Eugenio, mimetizándose bajo un personaje tan insignificante y creando una proyección perfecta de sí mismo, no ha hecho sino desviar la atención del lector del sentido del mensaje. Quien necesita de un *segundón*, en realidad, no es Baldomero sino

él que, apoderándose de la esfera de actividad de Dios, análogamente a Él, ha creado a su *alter-ego* y a los demás personajes. Termine como termine la historia, no tiene importancia, ¡qué se casen los dos enamorados!, al fin y al cabo, él es Dios, destinador implícito que desde su « pedestal » no se plantea el problema del fracaso en este mundo:

« ¿Quién la exorcizará? Ante Baldomero en su podio, en su pedestal — ¡San Baldomero el *Estilita*! — usted habrá de vivir de rodillas, en perpetua adoración » (pp. 151-152).

Y es justamente ese *Estilita* quien le traiciona una vez más, puesto que los semas /aislamiento/ y /supremacía/, atribuíbles a *Estilita*, no sólo sugieren el deseo de llegar a la perfección cristiana, a Dios, sino también ponen de manifiesto la oposición *estima de sí mismo vs estima del prójimo*¹⁷. De ahí que se impone la necesidad de crear a un *alter-ego* que encierre en sí las calidades del « héroe » (según parecen sugerir las oposiciones: atractivo vs feo; desenvuelto vs tímido; dominador vs sometido; importante vs insignificante; señor vs villano; arriba vs abajo). Ahora bien, aunque el hecho de que Eugenio, creador de sus interlocutores, puede hacerse « ... héroe o traidor, pero preferentemente héroe, según le parece »¹⁸, pudiera presentarse como la solución del porqué del proceso de metamorfosis que hemos hipotizado, quisiéramos añadir que el lector atento vuelve a encontrar la clave de ese cambio de papeles en la isotopía Eugenio ≈ Dios, subyacente a la aparente contradicción que estructura el relato en un juego de oposiciones entre realidad y mito y que pone en evidencia la victoria de Baldomero en el plano del relato tradicional, puesto que conquista a la mujer del *otro*. En efecto, debemos considerar a Baldomero como la manifestación de una figura compleja, cuyos papeles son intercambiables según sugiere la articulación sémica /hipócrita/ vs /sincero/, visto que el sema /hipócrita/, a él atribuido, lo define negativa e inequívocamente. En cambio, en el plano de la manifestación mítica la isotopía Eugenio ≈ Dios indica, una vez más, que quien gana de veras es Eugenio.

Llegados a este punto, hay que añadir una última consideración a propósito de otra estructura actancial, interna al texto: la que se refiere a Eugenio que cuenta su vida¹⁹.

¹⁷ Cf. A. J. Greimas, *ob. cit.*, p. 364.

¹⁸ Cf. A. J. Greimas, *ob. cit.*, p. 329.

¹⁹ Para situar mejor el discurso parece conveniente resumir la vida pasada de Eugenio: En su infancia ya aparece la presencia obsesiva de sus hermanas.

En este caso hay que examinar dicha estructura con relación al espacio cerrado de la familia (casa) y al espacio cerrado del trabajo (redacción de *El Correo*).

En lo que atañe a la familia, las dos hermanas, solteras, constituyen, según parece, el *sujeto-destinatario* que persigue a Eugenio, *objeto-destinador* del deseo, puesto que, ocupándose del niño antes y del hombre después, van viendo realizado tanto su deseo, no expresado, de maternidad, como el sexual. Pero, si es verdad que sus hermanas le ayudan criándolo y amándolo, las dos, más o menos conscientemente, se oponen a que se forme su propia vida. Por un lado, Eloína, que le cuida como una madre²⁰, se opone a que se case con Petri: « ...una muchacha morena, vivaz, un poco dentona pero con un físico sumamente atractivo » (p. 103), haciéndole observar, entre otras cosas, durante el año del noviazgo: « ...que Petri era una jovencita que se dejaba servir y que una mujer que se deja servir por otra mujer, sin avergonzarse de ello, nunca haría una buena esposa » (p. 103). Por otro lado, la hermosura de Rafaela se convierte, inevitablemente, en piedra de toque en lo que atañe al sexo, así que, sin lugar a dudas, podemos afirmar

Se crió, en concreto, con su hermana Eloína y, por algún tiempo, también con su hermano Teodoro, que era el jefe de la familia. Pues, Eugenio es lo que se dice « un tardío » en cuanto su madre falleció a los 50 años, cuando él contaba apenas tre años, y su padre cuando tenía cinco. Al casarse Teodoro, Eugenio, que tenía quince años, tuvo que abandonar su pueblo (Cremanes), para ir a vivir en la capital con sus hermanas Eloína y Rafaela (maestra de escuela y « excepcionalmente hermosa »). Las dos hermanas no iban muy de acuerdo y Rafaela pasaba con ellos sólo los fines de semana. En su familia abundaban los solteros: su madre, por ejemplo, era la única casada de varios hermanos; Teodoro, el único entre ellos. Es verdad que Rafaela, a los cuarenta años, durante la Guerra Civil, tuvo una propuesta de matrimonio de un capitán de Regulares, pero éste murió la víspera del fin oficial de la guerra (el 31 de marzo de 1939). Eugenio estuvo a punto de casarse a los 24 años. Tuvo novia formal, Petri, pero su hermana Eloína, que la invitaba a casa con frecuencia, le evitó « hacer el error » de casarse con esa chica que se dejaba servir, y le evitó, también, el error de acostarse con otras mujeres. « Sin otros estudios que la primaria », Eugenio hace varios trabajos hasta que le conceden una plaza en el *Correo de Castilla*. Empieza trabajando de comodín y poco a poco progresa hasta que su amigo Baldomero le aconseja matricularse en un cursillo intensivo para profesionales y le recomienda a un amigo suyo para que « haga la vista gorda ». Así llega a ser periodista y redactor-jefe del periódico. Lo que le deja lleno de amargura es haberse jubilado sin haber realizado su sueño, lograr ascender a la dirección del periódico.

²⁰ « Pero, pese a las altas horas, mi difunta hermana Eloína me aguardaba levantada y, aunque ya no era yo ningún chiquito, me tomaba en brazos, me acunaba, y me hacía contarles con pelos y señales las novedades del día » (p. 38).

que las dos se encuentran sincretizadas también en la categoría *adyuvante vs oponente*.

Si quisiéramos saber quién es el destinador oculto, para resolver la incógnita, tendríamos que buscar la solución en la isotopía subyacente a la descripción que Eugenio hace de sus hermanas:

« Para entonces Rafaela, la maestra, tenía ya una escuela en propiedad en Alcollín, un pueblecito próximo, a media hora de autobús, y solía pasar con nosotros los fines de semana ... Mi difunta hermana Eloína ... se ocupaba de las faenas domésticas y, dentro de su gran corazón, era un ser elemental, y la reconcomía que su hermana se presentara cada sábado en casa como una señorita, a mesa puesta. Los roces ... menudeaban y a veces pienso que si mis hermanas no se distanciaron entonces fue por mi causa. Una y otra *aspiraban* a ganar mi *preferencia* no enalteciendo sus cualidades personales sino empujando las de su propia antagonista ... Por unas cartas que encontré un día en la cómoda de la sala, supe que mi difunto tío Baroque, el médico, la había pretendido ... a Eloína le hizo mella su postura y a pique anduvo de perder la cabeza y, si no lo hizo, ... fue porque le repugnaba la idea de darme un padre postizo... » (pp. 25-26).

Ahora bien, en lo que atañe a Eloína, no cabe duda de que su reino es la casa y su hermano Eugenio es el único súbdito que quiere dominar; el instinto materno, si así se puede llamar, supera al instinto sexual hasta el punto que *elige* su condición de soltera. A este propósito cabe destacar que si se hubiera casado lo habría hecho con uno de la familia volviendo a plantear el problema del incesto. Dicho de otro modo, también en la vida pasada de Eugenio se va configurando la relación entre una estructura actancial que va hacia el interior y los espacios cerrados. Rafaela, según parece, resulta más independiente; pues ha estudiado, trabaja y vive sola, ha tenido un novio « de fuera » y se ha quedado soltera no porque lo haya elegido sino porque el *destino quiso* que su enamorado muriera. Pero hay algo que une a las dos hermanas, y es ese objeto de deseo que se llama Eugenio. En efecto, Rafaela va a verlo todos los fines de semana y, una vez jubilada, acaba yendo a vivir con ellos; pues, desde siempre ha sido, quizás sin darse cuenta, el *objeto* de deseo de su hermano. Estos dos modelos de mujer, que se complementan mutuamente y que constituyen, sin lugar a dudas, un punto de referencia para Eugenio, aunque parece todo lo contrario, están en relación hipotáctica con él, puesto que las dos *aspiraban a ganar su preferencia*. En efecto, tanto el sema /desear/ atribuible a *aspirar* como /predilección/ atribuible a *preferencia*, llevan

a la solución de la incógnita. Puesto que, en general, se desea la predilección de quien manda, de quien está encima de todos, no es difícil intuir que hay que escribir Dios que, aquí también, parece ser el destinador subyacente a toda la historia.

En cuanto a la esfera del trabajo, el *objeto* de deseo de Eugenio es la Dirección del periódico. Ahora bien, a pesar de la tendencia izquierdista de *El Correo*, en los años 50 se le impuso un Director « por méritos de guerra... con la única misión de hundir el barco » (pp. 67-68), cuya tendencia política no necesita explicaciones. Eugenio, que « no compartía la ideología del diario pero tampoco la de su timonel », como aquí resulta explícitamente:

« Soy apolítico, desde la infancia lo he sido, y de siempre he considerado la política como un mal necesario. Quiere decir esto, señora, que tanto me da que la moneda caiga de un lado como del otro, que salga cara o que salga cruz. *Únicamente* desde esta posición *neutral* puede emitirse un *juicio objetivo* » (p. 67)

es nombrado redactor-jefe en esa década. Es evidente que alguien le ha ayudado desde su ingreso en el periódico. Su amigo Baldomero Cerviño ha sido el *adyuvante* que le ha permitido ascender hasta llegar a ser casi director en la década de los 60. En efecto, el reblandecimiento de la censura en estos años permitió al periódico desembarazarse de ese director filo-gubernativo para nombrar a otro más en sintonía con la ideología del diario. Eugenio se consideraba el único candidato idóneo. Pero se opusieron a su ascenso a la dirección, que, según sus mismas palabras, « parecía inevitable », tanto la política, o, mejor dicho, su falta de ideología, como su « relación superficial, meramente amistosa » con el director.

Una lectura superficial de los acontecimientos nos llevaría a constatar tan solo el fracaso de Eugenio si no fuera por unos indicios menores que, aquí también, le traicionan. Tanto los semas /imparcial/ atribuible a *neutral* y /justo/ atribuible a *objetivo* como ese adverbio *únicamente*, nos llevan a suponer que Eugenio se coloca en la posición de Dios²¹ — que es el juez imparcial por antonomasia — y que, en realidad, no quiere interesarse de política ni ser director. Lo mundano pertenece a los hombres, mientras él pertenece a la esfera divina.

²¹ Sin lugar a dudas, en este caso también, Dios es el destinador subyacente a la historia de la vida pasada de Eugenio.

Una consideración más, a propósito de la integración de la coordenada espacial con la estructura actancial, está en relación con la definición positiva de los espacios cerrados y negativa de los espacios abiertos que, inevitablemente, trae a la memoria la oposición libertad / prisión en el sentido de que, para Eugenio, la libertad se encuentra en los espacios cerrados²², mientras los espacios abiertos, que simbólicamente representarían al hombre-masa, pasarían a ser el equivalente de una prisión. En resumidas cuentas, estamos frente al triunfo del hombre-individuo.

A este propósito, quisiéramos llamar la atención del lector sobre un cuento de Delibes, *El Patio de Vecindad*²³, donde se nota claramente el germen de *Cartas de Amor...*²⁴. Aquí también estamos frente a un viejo solterón, don Hernando, que tiene una hermana y una sobrina y cuyo miedo a la soledad le lleva a convertirse en radioaficionado²⁵. Análogamente a Eugenio, don Hernando elige un medio de comunicación que le permite manipular los mandos cuando y como quiera. Lo que cambia es el hecho de que aquí no vamos conociendo a los personajes por la voz del protagonista sino por la del narrador, cuyas palabras:

«La pequeña emisora ponía el mundo en su mano. Además no le aforzaba a afrontar físicamente el diálogo. El viejo siempre rehuyó la compañía.»²⁶

²² Otro personaje de Delibes, Pacífico Pérez, hace explícito este concepto que consiste en considerarse libre dentro de una prisión: «P. P. — Pero, ¿Qué libertad, doctor? Dr. — ¡Qué libertad va a ser, hombre! la de las personas que veías por la calle, la de los seres normales. P. P. — ¿Y de veras se cree usted, oiga, que éstos tenían más libertad que yo?», M. Delibes, *Las Guerras de Nuestros Antepasados*, Destino, Barcelona 1975, p. 188.

²³ M. Delibes, *El Patio de Vecindad*, en M. Delibes, *La Mortaja*, Cátedra, Madrid 1984, pp. 131-136. Se trata de una serie de cuentos escritos entre 1948 y 1963.

²⁴ En ese relato un viejo y tímido profesor de Valladolid, jubilado, radioaficionado, se comunica por radio con una viuda española emigrada a Cuba. Entre los dos se establece, durante un año, una comunicación diaria que acaba de manera imprevista por la muerte de doña Jacobita. Así se llamaba la viuda.

Merece la pena señalar, a este propósito, que hay una serie de cuentos cada uno de los cuales anticipa algo de las posteriores novelas de Delibes, según ha puesto de manifiesto G. Sobejano en su bella introducción a: M. Delibes, *La Mortaja*, cit., pp. 11-64.

²⁵ Tal y como en *Cartas de Amor...*, la estructura actancial está articulada según el deseo. Don Hernando es el sujeto + destinatario que persigue a doña Jacobita, objeto + destinador. La radio constituye el adyuvante mientras la muerte es el oponente.

²⁶ Cf. M. Delibes, *El Patio de Vecindad*, cit., p. 132.

aparentemente en contradicción, en cuanto el hombre-individuo protagonista del cuento usa un mass-media para aliviar su soledad, revelan, debido precisamente al particular medio de comunicación adoptado, la manía de potencia de don Hernando. La comparación de las dos estructuras, aunque sólo sea superficial, muestra que estamos frente a una serie de analogías que no hacen sino confirmar que la ecuación Eugenio \approx Dios en la isotopía Eugenio \approx Delibes se debe volver a escribir así: Delibes \approx Dios²⁷.

Siguiendo nuestros esfuerzos por comprender el sentido de la novela y antes de llevar más lejos nuestras reflexiones, no será inútil detenernos un momento resumiendo los resultados obtenidos.

En primer lugar, según hemos visto, la cuestión del género literario y de la peculiar técnica epistolar utilizada ha planteado la existencia de dos posibles planos isotópicos: el primero, cuyo referente es la realidad, atañe al plano del relato tradicional; el segundo, cuyo referente es simbólico, está en relación con el universo mítico. Conviene señalar, a este propósito, que habría sido imposible explicitarlos si no hubiéramos tomado en consideración las estructuras actanciales de la novela que, al parecer, los han puesto en evidencia.

La comparación de las cuatro estructuras examinadas, aunque sólo sea superficial, muestra que todas, articuladas según el deseo, llevan a la isotopía Eugenio \approx Dios, y que las dos últimas constituyen el eje de la historia. Así pues, hemos pensado que no sería inútil recordar los puntos culminantes de estas dos. En la tercera, que atañe a la historia de amor de Eugenio y Rocío, junto a la presencia obsesiva de las hermanas del protagonista, hay una serie de indicios significativos — el tabú del incesto, la oposición verdad vs mentira, la creación de un alter-ego, la identificación de los personajes con la coordenada espacial — que lleva a concluir que Dios es el destinador subyacente a la historia. En la cuarta, que atañe a la vida pasada de Eugenio, asistimos a su fracaso tanto en el mundo de la familia — es un frustrado, dirigido por sus hermanas — como en el mundo del trabajo — no logra realizar su deseo de llegar a ser director del periódico. Pero el hecho de que sus hermanas estén en relación hipotáctica con él y el hecho de que se considere el único juez objetivo, son unos indicios más que llevan a la isotopía Eugenio \approx Dios.

²⁷ Dios es, una vez más, el destinador subyacente a la historia.

Llegados a esta etapa de reflexión, convendría hacer un alto e intentar un complemento de análisis con relación a aquellos rasgos que, como es sabido, hacen de cada personaje de Delibes un ser único: un nombre, una manía, un camino, para comprobar si la hipótesis según la cual el sentido de la novela está en la isotopía Eugenio = Dios es aceptable una vez más.

Ahora bien, empezamos por el nombre. Vemos que los semas /digno de admiración/, /estimable/ y /superior/ atribuibles a Eugenio: « Nombre griego... 'de buen origen, bien nacido' »²⁸, no hacen sino subrayar la validez de la manifestación isotópica que ya hemos tenido ocasión de postular, poniendo de relieve la contradicción entre realidad y mito.

Aunque sólo de manera superficial, el sema /aliviar/, atribuible a Rocío: « Nombre evocador del santuario de esta Virgen en Andalucía... 'cubierto de rocío, rociado' »²⁹, sugiere que pudiera ser justo la mujer capaz de aliviar la soledad de Eugenio — a este propósito, nos parece significativa la elección de un nombre que evoca a la Virgen —. El hecho de que empiece por hacerlo y acabe consolando a su alter-ego la coloca, de una vez, en el plano de la realidad definiéndola negativamente.

Un poco más complejo aparece el discurso acerca del nombre de Baldomero: « Nombre germánico: Baldmiru 'protector valiente', 'insigne audaz'... »³⁰, cuyos semas /defensor/, /padrino/, /invencible/, /eminente/, /atrevido/, no sólo subrayan su victoria en el plano del relato tradicional sino también revelan que es el único posible *alter-ego* de Eugenio visto que, añadiendo los semas a él atribuibles (/digno de admiración/, /estimable/, /superior/), se llega, una vez más, a la isotopía Eugenio = Dios.

En lo que atañe a Eloína: « 'Variante de Eloïsa'... 'Eloïsa. Femenino de Eloy...' 'Eloy ... nombre de un santo ministro del rey Dagoberto y patrón de los argenteros y metalúrgicos...' »³¹, el sema /secretario/ sugiere que su papel no puede ser sino el de ejercer la función de madre tanto ejecutando las órdenes de su hermano como influyendo en sus decisiones.

En cuanto a Rafaela, femenino de « Rafael - Nombre hebreo... portado por el arcángel de Tobías. Rapha o

²⁸ Cf. J. M. Albaiges Olivart, *Diccionario de nombres de personas*, Universitat de Barcelona, Barcelona 1984.

²⁹ *Ibidem*.

³⁰ *Ibidem*.

³¹ *Ibidem*.

Repha-el 'Dios ha curado'... »³², los semas /al servicio de Dios/ y /encanto/ ponen en evidencia tanto aquella mezcla de belleza, de gracia y simpatía que hacen atractiva a una persona, particularmente a una mujer, como el hecho de que, incluso ella, está al « servicio » de Eugenio.

Veamos ahora como las manías se insertan en el discurso general que estamos haciendo. Según hemos visto, Eugenio es « maniático » y, al parecer, podríamos considerar sus « manías » de dos clases: unas, que llamaríamos egoísticas, atañen a la cotidianidad — por ejemplo, leer el periódico virgen, hablar insistentemente de sí mismo, llevar « en el bolsillo del gabán un chal con que me arropaba los muslos cada vez que me sentaba » (p. 18) —, y perfilan el prototipo de una categoría de individuos: los viejos solterones. Otras, que diríamos lingüístico-ideológicas, atañen, por ejemplo, al uso obsesivo de la palabra *difunto* en fórmulas de tipo « mi difunta hermana... », como si se quisiera sugerir que la evocación reiterada de los semas /tránsito/ y /vida eterna/, atribuibles a ese lexema según la ideología cristiana, pudiera hacer explícita su manía de potencia recordando a los demás que lo mundano es efímero. La manía de Rocío se juega entre ser y aparecer puesto que su deseo, muy humano y muy femenino, es el de aparentar menos años de los que realmente tiene. Hablando de Baldomero, todo el juego de contradicciones que hemos ido hipotizando, a propósito de la articulación actancial que concierne a este personaje, parece llevar a la conclusión de que su ambigüedad, puesta en evidencia por el mismo narrador en la parte final del relato³³, constituye su manía. En cuanto a las dos hermanas, si la manía de Eloína es la de ocuparse de la casa, de cocinar, la de Rafaela parece ser la de cuidar de su persona y dejarse admirar.

Según parece, la idea de un camino a seguir se identifica, en esta novela, con el concepto de personalidad. En efecto, tomando como referente la realidad, si resulta imposible negar que Eugenio representa la imagen del hombre-individuo en oposición al hombre-masa, simbolizado en este caso por la pareja Rocío-Baldomero, menos aún se puede negar, en el universo mítico, la isotopía Eugenio = Dios

³² *Ibidem*.

³³ « ... recibo otra, inesperada, de Baldomero Cerviño, llena de circonloquios, medios términos y promesas de fidelidad, misiva que no podía tener otra procedencia. Su *ambigüedad*, la atildada caligrafía, la pulcra sinuosidad de sus argumentos llevan al sello inconfundible de Baldomero », p. 150.

puesto que, análogamente a Él, que está por encima de la humanidad, Eugenio está por encima de las masas. En cuanto a la vocación de sus hermanas, aunque aparentemente la de Eloína (es ama de casa) parece ser distinta de la de Rafaela (enseña), pensamos que, en realidad, el camino de las dos es el de ocuparse de su hermano; dicho de otro modo, el de no salir de la familia.

Ahora bien, en la medida en que el análisis que hemos llevado a cabo sea correcto en su conjunto, aunque el centro alrededor del cual se desarrolla todo el relato es la isotopía Eugenio \approx Dios, cierto es que, en definitiva, estamos frente a una trivial historia de amor, tópica básica de toda novela tradicional, ocultada, según hemos visto, tras el recurso a ese peculiar género epistolar, y cuyo protagonista... «viene a constituir uno de los contados antihéroes al estado puro»³⁴.

Sin embargo, esta clave de lectura biisotópica aún no nos persuade del todo. Con el fin de verificarla una vez más, parece oportuno añadir unas palabras que hagan todavía más explícito el grado de presencia del Autor en el texto. En efecto, bastaría con recordar que Delibes es «...el escritor que expresa su personalidad de la manera más inequívoca en todas sus obras»³⁵ para comprender que el recurso a la técnica epistolar no es casual, puesto que le ha permitido exponer su punto de vista, anulando a los demás, en lo que atañe a varios aspectos de la vida, como, por ejemplo, el de las relaciones sociales³⁶. Más aún, llamamos la atención del lector sobre el hecho de que, análogamente al protagonista de la novela, Delibes, en cuanto escritor, desarrolla su trabajo en un lugar cerrado y privado, la casa, y, en cuanto artista, crea y selecciona a sus personajes. Pasamos por alto otras indiscutibles analogías para señalar un in-

³⁴ M. Delibes, *La censura de prensa en los años 40 (y otros ensayos)*, Ámbito, Valladolid 1985, p. 72.

³⁵ R. Buckley, *Problemas formales en la novela española contemporánea*, Península, Barcelona 1973, pp. 82-83.

³⁶ Destacan, en este texto, el discurso social que, en realidad, es un antidiscurso que se estructura en torno a la organización sanitaria: «la cual organización de la medicina social en nuestro país es mala por varias razones pero fundamentalmente por una: al médico se le priva del derecho de curar.» (p. 16), a los mass-media, al hombre-masa; el discurso educativo, que se estructura en torno a la oposición entre dos generaciones, la de Eugenio vs la de hoy, y subraya la falta de pragmatismo de los jóvenes: «A los jóvenes les gusta ganar tiempo perdiéndolo; entiéndame, haciendo cosas inútiles, estudios que no sirven para nada.» (p. 74); el discurso político, que es tanto antisocialista como antifranquista.

dicio más que nos parece significativo: «...lo que la vida de Miguel Delibes tiene de unitariamente característico: una conducta de recogimiento atento»³⁷. Así pues, llegados a esta etapa del análisis, pensamos que, en conclusión, no resultaría atrevido suponer que todo el sentido de la novela se pueda resumir parafraseando al Autor: «Delibes el Estilita».

Maria Grazia Scelfo Micci

³⁷ «Recogimiento. Delibes ha vivido siempre y sigue viviendo allí donde nació. Rehúye la urbe; ama su ciudad natal y el campo... Al recogimiento físico corresponde el recogimiento espiritual: en la religión de sus mayores (pero abierta a la renovación posconciliar), en el liberalismo también heredado (pero favorable a la socialización económica), en la filosofía de la naturaleza, en la ética de los sencillos y los justos, en una política de servicio altruista y en una actividad literaria cuyos experimentos obedecen a necesidad íntima, no a dictados de la moda.» cf. G. Sobejano en M. Delibes, *La Mortaja*, cit., pp. 37-38.

IL LETTERARIO
NEL DISCORSO SOPRA IL VERO FINE
DELLE LETTERE E DELLE SCIENZE
DEL GENOVESI

Il *Discorso sopra il vero fine delle lettere e delle scienze* di Antonio Genovesi era già pronto nel dicembre del 1753, ma dovè aspettare l'inizio del '54 per avere la definitiva licenza. Nel darne notizia a Romualdo Sterlich, l'a. dice che quel ritardo gli torna comodo perché gli dà modo di scusarsi preventivamente dei difetti di quel suo scritto.

Quella « opericciuola », informa, « fu concepita nelle montagne di Massa Equana, ed è uscita alla luce nelle massime occupazioni della sua madre. Per lo che, oltre ad aver ella un'aria boscareccia contratta nel luogo del suo concepimento, che difficilmente potrebbe piacere ad un accademico della Crusca, ha un poco di sconcezza, anzi è non parto, ma sconciatura; sicché ad uno spirito penetrante e giudizioso farà più dispiacere che il suo selvatico ad un cruscante » (Cito dal V vol. degli *Illuministi italiani* curato da F. Venturi).

L'insistenza della metafora (*concepimento, uscita in luce, parto, sconciatura*) e l'arguzia delle scelte lessicali (*aria boscareccia, sconcezza, selvatico*) dicono chiaramente come l'a., per ovvia esigenza di pudicizia (parla di sé, di un suo scritto), volga il discorso allo scherzoso. Ma entro il velo delle figure retoriche, sotto la disincantata e sorridente simbologia, egli enuncia una dichiarazione precisa e risentita, che va ben oltre il garbo dell'occasione epistolare.

Senza scosse né impennate, in un continuo di scrittura piana e abilmente controllata, com'era nel suo stile, egli ha fatto scivolare sotto l'ironia, per cenni e simboli, una cospicua quantità di informazioni. Ma l'importante dell'annuncio allo Sterlich, la sua ragione, sta soprattutto nella prospettiva in cui l'a. si colloca rispetto alla propria opera compiuta, staccandola da sé e passando dalla parte della ricezione. Egli dava, sì, l'annuncio dell'imminente uscita del suo scritto, ma si preoccupava soprattutto di anticipare il giudizio del lettore medio, prevedendone e saggiandone lo sconcerto.

La serenità della conquista compiuta, della convinzione raggiunta non per folgorazione ma per lento processo meditativo, è scandita dal ritmo pacato del suo dire, fermo, senza tentennamenti di sorta; e può concedersi il diversivo del sorriso. Ma intanto quella sua prosa, non rivoluzionaria, certo, ma neppure in regola con la tradizione umanistica, quella sua lingua non eversiva, ma contaminata all'interno, nell'impianto stesso della sintassi, sembrerà ineducata al lettore pulito: boscareccia, appunto, come quella che è nata e cresciuta sulle montagne. Si badi che il G. non dice che la sua « opericciuola » fu concepita a Massa Equana, nel qual caso avrebbe sottolineato con compiacimento allusivo la derivazione dottrinale dell'opera dalle conversazioni con Bartolommeo Intieri. Egli invece dice che fu concepita « nelle montagne ». E si sa in quale considerazione siano tenuti gli abitanti delle montagne dai napoletani di città: gente rozza, per definizione e senza remissione di sorta.

Il G., conoscendo bene l'ambiente napoletano e non napoletano, fa presto a prevedere reazioni e stizze di letterati al primo apparire di quelle pagine così impertinenti per collocazione (a premessa nientemeno che di un trattato di agricoltura), così poco rispettose della tradizione: selvatica sarebbe stata giudicata la forma linguistica, grottesco l'assunto tematico, non tanto per l'insistenza con cui proponeva l'intensificazione e l'estensione delle attività commerciali, quanto per l'apertura dell'accademia a contadini, pastori, fabbri ed altri « artisti ». Francesco Antonio Zaccaria scriverà fra non molto, nel 1757, — cito sempre dal V degli *Illuministi italiani* — che « Rideran subito alcuni a sentire una cattedra di agricoltura, e coll'animo correndo a qualche screanzato villan briaco a loro noto — O bella cosa — diranno — che sarà mai vedere messer Ciapo sedente in cattedra... ». Il G. conosceva in anticipo queste reazioni; ma non che turbarsene o indispettersene, ne devia lo spirito in sorridente autocanzonatura, sicuro di sé. Di lì a poco, infatti, presso ad assumere la cattedra di Commercio e di meccanica, in una lettera ancora allo Sterlich, datata 23 febbraio 1754, avrebbe detto: « Ma che direte voi quando udirete che il vostro metafisico è vicino a divenire mercante? O le risa! Pur è così ».

Intorno all'immagine delle « montagne di Massa Equana » fluttua in cerchi salienti la canzonatura che fa il verso ai letterati, sempre disposti a barattare per finezza di gusto l'incapacità reale di comprendere le istanze delle nuove proposte di cultura, un po' come i pedanti della commedia cinquecentesca, chiusi nel loro mondo grammaticale per evi-

tare il contagio del quotidiano. Intorno all'immagine del « mercante » premono da presso le preclusioni, un po' cavalleresche e un po' religiose, di una civiltà in declino ma ancora spocchiosa. Nel dizionario degli illuministi *mercante* e *mercatura* sono parole ormai in disarmo, di fronte all'avanzata del nuovo vocabolo *commercio*, segnale di un sistema di società e di economia destinato a spiazzare vecchie consuetudini e concezioni di vita. Nel testo del *Discorso*, accanto allo straripare delle parole *commercio commercio* non compare la parola *mercante*, ma compare, una sola volta, la forma *mercatante*. Ad un certo punto il G. dissotterra questa forma antiquata, *mercatante*, per mimare isticamente lo smercio delle preziose vanità dei « grammatici », « interpreti dei sogni dei poeti e mercatanti dei propri » (XXIV). Col che si vuol dire che sotto le scelte linguistiche di G., apparentemente così disincantate o sornione, secondo i casi, sta sempre un duro strato di filosofia.

Nonostante questa ed altre operazioni di fine ingegneria linguistica, il tono è tenuto sempre entro le righe, mai spinto sopra: sorriso bonario, non ghigno irrisorio. Perché il compito che egli si attribuisce non è quello di agire sulla retorica, entro la retorica, ma di servirsi della retorica. Non per nulla nella lettera allo Sterlich che abbiamo citato per prima, l'a., riferendo a memoria, accenna alla sua opera con questo titolo: *Sul vero uso e fine delle lettere*: vero uso delle lettere = letteratura funzionale a, lingua in funzione di. I titoli dei libri non avevano, nel passato, il valore impegnativo che hanno oggi, non avevano significato anagrafico di nome proprio; erano piuttosto sommario dichiarativo del contenuto, o vere e proprie « imprese ». Ma quell'aggiunta del G., *vero uso*, non solo *vero fine*, appare spia dell'agitarsi e lievitare di un nuovo concetto di letteratura per entro il vecchio, dell'affiorare, per tracimazione critica, di un senso nuovo della cultura. E anche questo, sotto il velo scherzoso dei periodi ci avverte del duro spessore di serietà morale e culturale. Dirà poco dopo, nelle prime righe di questa stessa lettera, che l'uscita in luce del *Discorso* era avvenuta « nelle massime occupazioni della sua madre », cioè al culmine del travaglio che lo aveva portato dal campo delle astrattezze dei metafisici e dall'ozio dei dialettici al campo delle concretezze dottrinarie ed operative degli economisti.

In queste lettere, senza parere, in forma disincantata, il G. ha indicato i temi essenziali del *Discorso*, tra i più importanti e più ricchi di futuro, e ne ha saggiato l'effetto dirompente mettendosi dalla parte dei destinatari. Ne proponiamo due:

- 1) la fondazione di un nuovo concetto di letteratura;

2) la rottura con la tradizione linguistica di tipo umanistico; il problema della lingua inteso non più come fatto letterario ma come fatto sociale e nazionale.

Sono temi non teorizzati, non sistematizzati, ma fortemente avvertiti, vissuti, praticati. La teoria letteraria del tempo, fino a quel tempo, non si era mai cimentata, se non per vie indirette, in una definizione del concetto di letteratura come tale. Non poteva farlo perché mancava dei presupposti filosofici e degli strumenti critici per un'operazione del genere. Ma il fatto che conta è questo: che è proprio degli Illuministi l'allargamento della cultura oltre i confini, per altro segnati molto approssimativamente, delle cosiddette arti liberali, la frantumazione del concetto pseudo-umanistico per il quale letteratura = arti belle, belle in senso apollineo. Il G. non solo si fa promotore di questa nuova frontiera critica con notevole anticipo, nel 1753, ma lo fa convinto che da quella frontiera ci si debba muovere non tanto per conoscere quanto per operare e rinnovare:

Egli non può dirsi che la ragione sia in una nazione giunta alla sua maturità, dove ella risiede ancora più nell'astratto intelletto che nel cuore e nelle mani /.../ La ragione non è utile se non quando è divenuta pratica e realtà, né ella diviene tale se non quando tutta si è così diffusa nel costume e nelle arti /.../ Ma son giunte a questo segno tra noi le lettere? Noi amiamo ancora più disputare che operare.

Qui « lettere » vuol dire cultura, nel senso più largo del termine: il *Discorso* tende a fondare una *ratio studiorum*. Poco dopo, infatti, per fare un esempio di ciò che non dovrà più essere, il G. depreca che i filosofi delle età passate abbiano rivolto il loro studio più al mondo ideale che al mondo effettuale, più ai principi astratti che ai problemi di governo e di utilità sociale (XVI). Seguitando, G. osserva con disappunto che si è concesso finora assai poco spazio a « gentili » e « utili » scienze quali geometria, astronomia, aritmetica, fisica, storia della natura (XLIII). Ma la tensione del suo argomentare s'incentra nel tema della « comunicazione delle lettere / comunicazione della cultura ». « Comuniciamoci, egli esorta, un poco più agli ignoranti », perché « le scienze, quandoché lor piaccia di discendere dalla loro inaccessibile altezza e comunicarsi un poco a' contadini e agli artisti », possono « una maggiore e più soda ricchezza produrre » (XLIV-V).

Cultura, dunque, da riorganizzare in vista dei fini (il rinnovamento della società), condizionando a questi fini i mezzi (la riforma della didattica del sapere). In questo

programma la letteratura non è separata da filosofia e scienze, non ha più una sua privilegiata sfera di azione, un suo linguaggio. Lo specifico letterario non esiste, nel linguaggio critico del G., non poteva esistere. Esiste lo specifico della retorica, che nel mondo della prassi è chiamata a comunicare. Ma a volte è anche chiamata a compensare, a infrenare, a pausare l'acquisizione del reale.

Proprio nell'esercizio di questa tensione ideologica si coglie il letterario del problema e, implicitamente, l'ipotesi di un nuovo concetto di letteratura. Perché, per estendere la comunicazione del sapere e provocare una più ampia partecipazione, è necessario modificare il costume letterario, la prassi letteraria: non la fantasia della creazione d'arte, ovviamente, né la struttura dei generi letterari, ma la *ratio* degli studi di letteratura: quindi, sostanzialmente, della retorica. In tal senso si fa strada l'ipotesi di una retorica funzionale, e a ridosso, subito, l'ipotesi di una lingua strumentale, non letteraria. Il problema della lingua è avvertito come problema di società, non di letteratura. E tuttavia il letterario, come dominio, pausa o correttivo dell'acquisizione del reale, non avvertito sul piano delle idee, aleggia sulle pagine del G. e ad esse conferisce una sorta di fascino ambiguo.

Nel *Discorso sopra il vero fine*, in pagine fitte di riferimenti al patrimonio culturale del passato, un po' meno a quello del presente, almeno nella prima parte, si rinvencono pochissime citazioni da e di poeti e scrittori (Ariosto, qualche altro, più per venustà di retorica che a complemento concettuale di un tema). Sono invece moltitudine le citazioni di filosofi e di storici. Il motivo cardinale intorno a cui si svolge la forza argomentativa della sua prosa è sostanzialmente questo: respingere il vano e l'inutile di sottigliezze e ciarlerie (XLIII) per instaurare le ragioni del pratico e del reale: sottigliezze di filosofi e di letterati, ciarlerie di letterati e di eruditi perdigiorno « che si scannano — dirà più tardi, in una lettera del '65 — per un'Elena già crespa, e che non è più in grado di darci de' figli ».

Ed ecco un emblematico attacco di periodo (p. XLV): « Senofonte, il solo discepolo di Platone la cui filosofia fu tutta cose... ». Poco prima, p. XXI, aveva detto, parlando dei filosofi primitivi, padri legislatori e sacerdoti nello stesso tempo, che « la loro filosofia era tutta cose ». Di questa definizione si sarà probabilmente ricordato il De Sanctis al momento di valutare due scrittori italiani. Della prosa di uno, del Machiavelli, dirà che è « tutta pensiero e tutta cose » (p. 580, ed. Einaudi), e di quella dell'altro, di Galileo,

che è redatta in uno stile « tutto cosa (*sic*) e tutto pensiero » (p. 775).

Il De Sanctis dedica al G., nella sua Storia letteraria, solo un fuggevole e generico cenno. Ma conviene con lui nel far cominciare da Galileo la civiltà moderna. Perciò il richiamo alla concordanza frastica non è né causale né gratuito. Ma d'altra parte, indipendentemente dalla concordanza, quell'apprezzamento del G. per la prosa galileiana vale a sottolineare l'idea, presente in tutta la saggistica dell'illuminismo, che la riforma della cultura implica la modifica dei sistemi di informazione e di comunicazione. Il che non può avvenire, nel '700, che passando attraverso una revisione della letteratura o piuttosto del costume letterario.

Il G. sa bene che il suo progetto, se da intenzionale vuol farsi reale, deve poter contare su una lingua strumentale, distinta dalla cultura, interagente con essa ma non identificantesi in essa. È una verità che G. ha intuito (cfr. *La Logica per gli giovanetti*) e applica. Nella prosa del *Discorso sopra il vero fine* questo tema non è articolato in sistematica trattazione, ma il reticolo di confronti storici e filosofici in cui è calato ne esalta, insieme con la conflittualità, l'urgenza.

Tornando a Galileo, il G. dice che per opera di lui « si vide un'astronomia senza essere mentitrice astrologia, una geometria non oziosa, ma perfettrice delle meccaniche, una fisica promotrice de' nostri comodi senza essere magia. Ben presto un lume di riverbero si sparse dappertutto, e quei medesimi che prima udivano il nome di filosofia o con orrore come magico o con indifferenza /.../, si meravigliarono di esser divenuti filosofi » (XXXIV). Magia, magico, hanno qui il senso di misterioso, oscuro. Ma la parola « magia » ricorre in altri contesti del *Discorso*. Ricorre per es. a p. LXX, dove il G., toccando del problema pratico ed economico della conservazione dei grani, osserva « che erano forse duemila anni da che si ricercava lo scioglimento del problema », e aggiunge, con stringatezza conclusiva: « Che si era pensato fino a' nostri tempi? Niente di sicuro /.../ e molto di magico ». Magico: scritto in carattere corsivo, per dare rilievo semantico alla parola, caricarla di segni allusivi e nello stesso tempo isolarla nella sua posizione storica. L'uso del corsivo è un espediente grafico praticato dagli scrittori del Settecento con marcata intenzionalità espressiva e storicistica (cfr. Folena, *L'italiano in Europa*, p. 45 e 158). Non vogliamo sdilinguirci in sottigliezze, proprio parlando del maggior nemico delle sottigliezze. Vogliamo far notare come la collocazione delle parole e gli

stessi espedienti grafici siano qui indicativi di un processo culturale affatto taciuto a livello grammaticale di discorso. Qui la parola « magia », di cui è enfatizzata la rilevanza semantica, è veicolo di un tema di cultura connesso col problema della conoscenza, che il G. aveva già risolto, seppellendo definitivamente quel residuo di esoterismo (e di lullismo) che sopravviveva nel concetto di *anima sensitiva*. Ne aveva trattato Tommaso Campanella nel *De sensu rerum et magia*, a lui ben noto. Certo è che la cultura ermetico-magica, rappresentata a Napoli da G. B. della Porta, G. Bruno, T. Campanella, dunque in età non remota rispetto alla sua, non ha in lui nessuna eco di simpatia. Ma non fino al punto che non senta la necessità di evocarla per confermare a se stesso di averla superata. A quella scienza farcita di letteratura — si pensi alle pagine della *Magia naturalis* o dell'*Ars reminiscendi* di G. B. della Porta, dove brani di poeti vicini e lontani, noti e meno noti, sono ripetuti come formule di comunicazione esoterica o di rivelazione misterica — si oppone la cultura mondana di tipo galileiano, appunto: letteratura e filosofia tutta cose, che si comunica mediante una retorica funzionale, in una lingua strumentale, come appunto avveniva in Galilei. Il processo della cultura è indipendente dal processo della lingua. L'intuizione di questa verità non è ancora maturata in certezza critica. Ma retorica e lingua, demistificate, nel Settecento illuminista, sono praticate come strumenti di comunicazione e di persuasione, e pertanto sono incompatibili col concetto di letteratura elaborato e praticato dagli umanisti. Nasce in questo tramite il nuovo concetto di letteratura, teoricamente discutibile ma suggestivo, che mette in crisi il privilegio dell'arte, ma la reimmette nel circolo delle attività produttive. E muove di qui, in fatto di lingua, una problematica specifica che si prolunga nella linguistica contemporanea.

Sul piano della critica delle idee le cose stanno così. Ma il testo del *Discorso sopra il vero fine* è un testo letterario, non solo in senso strumentale. Il lessico, le strutture sintattiche, il dispositivo retorico, danno, sì, informazioni che confermano il programma delle idee, ma rivelano anche altro. Lo abbiamo visto a proposito di « magico » e « magia »: fascino ambiguo, dicevamo poc'anzi, di un fraseggio rattenuto e smalzato.

Anzitutto il letterario nella prima parte del *Discorso* si esplicita nella grandiosità dell'impianto evocativo, orchestrato come una sorta di preludio sinfonico. Quello che dovrebbe essere semplice filamento di polemica contro le aberrazioni del passato, diventa oggetto di appassionata ri-

visitazione. Dovrebbe essere materia di diatriba razionalistica ed è invece evocazione storica. Un mondo che egli aveva frequentato con amore crolla ora ai suoi piedi; e crolla anche per opera sua. Ma non ci si può disfare di quelle macerie con un semplice gesto di ripulsa. La letteratura sta in agguato: letteratura come fantasia, come regno del sublime e dell'incondizionato. Mentre si addipana il ragionamento e si approntano i materiali della ripulsa o della condanna, scatta fra quelle stesse trame un preziosismo linguistico, una immagine divagante, ed è subito letteratura.

Colpisce, per es. questa immagine di apertura, a p. XVI:

Supponghiamo per un momento una nazione nata di fresco dalla terra in vasta e deserta campagna.

Vasta e deserta campagna: largura di spazi, stupore di genti or ora nate: spuntate dalla terra, immagina lo scrittore, richiamando immediatamente alla mente i racconti mitici di Deucalione e Pirra, di Giasone. Solitudine del mondo, incanto della vita sorgente da sé. L'immagine si dispiega all'ingresso del *Discorso* per mimare in un paesaggio primitivo e incontaminato la favola umana, la filosofia del vivere e dell'operare praticata positivamente da un gruppo di uomini che si getta alle spalle il mistero dell'origine, come Deucalione e Pirra gettarono alle loro spalle le ossa della grande nutrice. Un lungo periodo, scandito dalla sequenza anaforica, descrive quegli uomini in azione (XVI):

altri portare a lor uso il fuoco
altri fabbricarsi delle conserve d'acqua
altri preparar l'erbe per vestirsi
altri addomesticare /.../ i selvaggi animali
altri guardare il cielo
altri spiare i moti dell'aria.

È un muoversi e un agitarsi fattivo, persuaso, un animarsi reciproco e in coro. Non è difficile dimostrare, sotto questa rappresentazione, la presenza di una griglia virgiliana:

pars ducere muros
molirique arcem et manibus subvolvere saxa,
pars optare locum tecto et concludere sulco.

(*Aen.*, I 423-25)

È una presenza che va segnalata perché conferma la cura letteraria della scrittura e, soprattutto, la mediazione lette-

riaria attraverso cui interpreta la realtà. Senza insistere in sottigliezze analitiche, va notato intanto come del calco virgiliano il G. abbia conservato la struttura sintattica, modificandone l'andatura ritmica. Il susseguirsi delle coordinate infinitive è come infrenato dall'espandersi di ciascuna in serie di complementi e/o di subordinate:

altri portare /.../ il fuoco, alimento e propagatore di tutto ciò che vive;
altri coltivar le terre perché più abbondantemente lor prevegano il vitto;
ecc.

E intanto si noti la finezza musicale nell'uso dell'apocope, di sinalefe e di dialefe:

portare al lor uso il fuoco
coltivar le terre /.../ perché loro proveggano
guardare il cielo e guidare le loro bisogne

Un lungo periodo lineare, non complesso, ad architettura paratattica, geometricamente perfetta. Il movimento c'è, e scorre per entro le nervature delle frasi, ma ne è smorzato il rumore, in sintonia con la matrice virgiliana del passo. Il G. non ama i toni forti, le battute ad effetto teatrale, le deflagrazioni trionfanti. Subito dopo, infatti, si ha una pausa distensiva, che su quegli uomini in moto, in quello spazio geografico ristretto, allunga l'ombra illimitata del tempo: «dopo pochi secoli degli infiniti»: la storia; «dopo tutti i secoli dell'eternità»: l'assoluto, fuori del tempo. L'azione umana, guidata dalla ragione inventrice e produttrice, si svolge fra il contingente e l'assoluto, fra condizione e incondizionato: quell'aria di sospensione religiosa e stupita della visione virgiliana estende la sua suggestione fin qui, ma in un frangersi di segmenti sintattici che volgono al positivo la sequenza delle azioni.

Della pausa l'a. si serve per innestare sulla descrizione la vera e propria argomentazione. In regola con l'ortodossia retorica, dalla descrizione introduttiva o *exordium* passa alla *propositio* e imposta l'*argomentatio*, preparando gli elementi di *probatio* e *refutatio*. Serena sicurezza di polemist, perizia di scrittore splendono in un passaggio da cui si dipartono serie di variazioni polemiche. I pensieri dei primitivi, egli dice, erano ovviamente «indiritti al sostegno della vita, perciocché era riserbato a' tempi felici il bell'ozio di occuparsi nella sola speculazione delle vane e chimeriche idee» (XVIII).

Questo accenno di sorriso inserisce nel contesto descrittivo la nota del tema maggiore, che sarà intonato a piena orchestra. La simpatia per il mondo primitivo, che si era estrinsecata in suggestive evocazioni, ora evolve in affermazioni valutative. Ma la carica ideologica che vi si insinua non dissolve la cortina fantastica, sostenuta dalle figurazioni che si inseguono: « Non avevano altri libri di filosofia che il cielo e la terra /.../ né altri di storia che l'uso e il costume » (XVIII), i più vecchi insegnavano ai giovani « nel vasto ginnasio della natura » (ivi).

Ad un certo momento quel mondo primitivo di solida saggezza è turbato da un evento meraviglioso e terribile: il dono delle lettere fatto agli uomini dal genio della stirpe. « Un gran genio, di quelli che Dio ci manda di rado /.../, dice il G. personalizzando, inventò le lettere ». Questo dono li innalzò alle soglie del divino e poi li precipitò nella corruzione dell'ozio. All'apporto positivo della civiltà delle lettere il G. accenna di corsa e alla brava, quasi a liberarsi di un dovere di cortesia. A lui, per il suo assunto, interessa soprattutto la fase della caduta, lunga, maligna, coperta di eleganza, subdola: « Le scuole, nelle quali dovevano insegnarsi i precetti della vita e le regole delle arti /.../ divennero le botteghe di un'empia poesia, di una seduttrice eloquenza ». Di qui muove il grandioso sinfonico, in due ondate sintattiche ad andamento pieno, vibranti:

- 1.a E come gli uomini nemici della fatica, i fuchi del genere umano (XX-XXI)
 2.a Conciossiaché /.../ i don Chisciotti della repubblica delle lettere, combattenti cogli indestruttibili giganti delle chimere ... (XXI)

Continua il dominio delle immagini, a significare la sollecitazione letteraria messa in moto dalla evocazione: « i fuchi del genere umano », « i don Chisciotti », « gli indestruttibili giganti », « le chimere », « lor Dulcinea del Toboso ». Altrettanto fiorita e immaginosa la conclusione, accompagnata in crescendo dai toni gravi che si addensano sul fondo: « le scuole della ragione /.../ furono piene di cotali scioperati alunni, e gli agricoltori, i pastori, i fabbri ed altrettali artefici /.../ ne furono, come volgo profano, esiliati (XX-XXI).

Metafisici, dialettici, grammatici gareggiano in tirate d'ingegno e in vocalizi. Il mondo della cultura classica, dei grandi modelli della letteratura e della filosofia, è procesato con rito sommario. Si salva solo un breve periodo della storia greca, non precisato nei suoi limiti e nella sua consistenza, ma indicato come quello in cui i greci « filoso-

favano in sull'aratro », e uno, brevissimo, della storia romana, impersonato da Lucio Quinzio nell'atto di legiferare e amministrare « molle ancora di villeresco sudore ». Tutto il resto è raffigurato con forte coloritura negativa e condannato. La sentenza di condanna è redatta in nome di principi dottrinali, ideologici e moralistici. La letteratura li include in unica cornice e li fissa su un fondale di rappresentazione suggestiva. Sugli snodi e sulle connessioni logiche o storiche si tendono ampie arcate di metafore e allusioni classicistiche. Un velo di impalpabile lontananza separa i referenti di quella dizione dalla mischia dell'oggi: i dialettici « come seppie gettano del negro per confondere vero e falso », « le Penelopi della filosofia » (XXXIV) si dedicano compunte alla redditizia fatica di tessere e stessere. Belenano di tanto in tanto ricordi favolosi: lo scudo di Achille, Ercole uccisore di mostri, l'ultima Esperia ecc. Si aprono fughe evocative e sfilano in rassegna, chiamati per cenni, eroi del mito e della storia, portinsegna della cultura del passato lontano e meno lontano: Platone, Diogene Laerzio, Anassagora; Cinici, Sofisti, Stoici; Abelardo, Occam, Spinoza ecc., tutti intenti a spiantare dalla terra il senso del reale e della ragione, simili ad Orlando furioso che attraversa valli e pianori sradicando alberi centenari e teneri arbusti. La prima parte del *Discorso*, o *pars destruens* si orna significativamente della più lunga citazione d'autore: otto versi dalle strofe 133 e 135 del canto XXIII dell'*Orlando*.

La conclusione della *pars destruens* ritorna sul motivo chiave: « Alle quali cose quante volte io penso, forte mi meraviglio come gli agricoltori, i pastori e tutti gli altri coltivatori delle arti /.../ abbiano potuto tollerare in pace una razza d'uomini i quali /.../ pare che si ridessero delle loro fatiche » (XXXII): un periodo a sviluppo orizzontale, pieno, continuo, senza spezzature o sinuosità, con proliferazioni laterali e interni accordi di perfette geometrie timbriche:

Alle quali cose
 quante volte io penso
 forte mi meraviglio
 come gli agricoltori, i pastori
 e tutti gli altri coltivatori
 delle arti per cui
 l'uman genere si sostiene
 abbian potuto tollerare in pace
 una razza d'uomini i quali
 lungi di dare loro il menomo
 rischiaramento ed aiuto,
 nel tempo medesimo
 che dei frutti della loro industria godevano

pare che ridessero
delle loro fatiche
o che gli riguardassero
come animali di altra specie,
fatti da Dio in forma umana
per servire a' lor piaceri.

Concordanze timbriche, *cursus*, la stessa intelaiatura parapipotattica, conferiscono al periodo un andamento piano e pausato, conveniente alla continuità serena e dominata del pensiero.

Di tutta questa prima parte del *Discorso* l'intento è di dimostrare e persuadere, interrogando il passato e adunando testimonianze, che il mondo, dopo il molto errare nel buio, ha finalmente ritrovato la luce della ragione, nell'età moderna. L'intento viene mimato, entro un'architettura retorica di lungo respiro, come protasi fastosa dell'avvento atteso, troppo a lungo protratto e deluso. Si noti l'attacco della seconda parte del *Discorso*, la *pars construens*: un periodo a larga voluta in cui approda e si placa il grandioso della protasi:

Finalmente
come dopo lunga tempesta il mare,
così gl'ingegni europei
par che si stancassero di combattere
con i mostri delle favole
e di seguire al buio
oggetti incomprensibili (XXXII-XXXIII).

Era necessario — retoricamente — dipingere il grande affresco del vestibolo, volto al passato, per introdurre la discussione sui temi del presente, in vista della realizzazione del vero fine.

Fra meno di trent'anni il Filangieri, nell'introduzione alla *Scienza della legislazione*, scriverà accigliato e teso:

È vero che non so per quale funesto destino l'uomo di lettere non è sempre ammesso a discutere i grandi interessi dello stato alla presenza de' principi. Egli non può penetrare in quella rispettabile assemblea, ove il sovrano presiede, per fissare la sorte de' cittadini. Il libero filosofo non può far altro che confidare la sua anima ad alcuni scritti, interpreti muti de' suoi sentimenti.

Altri tempi. Il G. non ha dubbio alcuno sul destino produttivo delle lettere e sull'incisività decisionale dei suoi cultori, ora che il lume della ragione è tornato a splendere sull'Europa. Questa fiducia si esprime — voglio dire: letterariamente si esprime — nel periodare piano e continuo, non nervoso e spezzato come quello del Filangieri, e nel ricorso costante all'esemplarità storica e letteraria, nella

conversazione ininterrotta con gli *auctores*, cioè coi rappresentanti degli istituti tradizionali della cultura. Assistiamo ad un processo di rettifica, spesso di ribaltamento, dell'interpretazione e della valutazione del patrimonio culturale, non alla cancellazione. Il periodare di tipo umanistico, il modo stesso di impostare e condurre il discorso è cambiato: la logica di linguaggio è stata sostituita, o è in via di esserlo, dalla logica galileiana; gli istituti della retorica e della lingua hanno perso quel significato ontologico con cui erano stati sempre considerati.

Gli *auctores* tuttavia rimangono. Cambia la cifra del loro significato storico, ma rimane la loro funzione di esemplarità, nel bene e nel male. Si può osservare, p. es., che la presenza del patrimonio di cultura classicistica è meno folta nella seconda parte del *Discorso*, dove prevale il riferimento a vicende e cose dell'età moderna. Le nuove pagine, infatti, si aprono nel nome di Bacone e di Galileo; ma ad animarle visivamente, per immagini e rinvii — ecco qui il letterario delle pagine del Genovesi — stanno lo *scudo di Achille*, *Ercole uccisore di mostri* (XXXIII), *l'ultima Esperia* (XXXIV). Non solo. Ma al punto in cui la trattazione si fa più incalzante, rivolgendosi al presente della storia generale e in particolare al presente geografico e politico del Regno di Napoli, il G. muove da Senofonte:

Senofonte, il solo discepolo di Platone la cui filosofia fu tutta cose, nel libro *Delle pubbliche rendite degli Ateniesi*, rapporta tutte le cause della ricchezza e grandezza di una nazione a cinque: *governo, natura del suolo, sito, numero degli abitanti e loro industria* (XLV)

È un espediente retorico, per dividere in cinque parti la trattazione, partendo da una autorizzazione accreditata. Ma è soprattutto una costante del comportamento letterario del G. Volendo sottilizzare, potremmo dire che la logica di linguaggio continua a sormontare sulla logica galileiana, per difetto di assimilazione o per difetto di coraggio nell'operatore. Siamo sul piano della sperimentazione. Una sperimentazione però che ha messo in crisi l'istituto della retorica, della lingua, della concezione umanistica. Diverso il modo di periodare, diverso, ovviamente, il modo di pensare, di concepire, di impostare i problemi. Il letterario delle pagine del G., poiché si estrinsecano in una lingua dissociata dal processo della cultura, non tocca l'acquisto della nuova cultura: è un letterario che appartiene alla comunicazione, non alla dottrina come forma di conoscenza. Ma estende alla dottrina la quiete della persuasione, la garanzia della continuità.

Che ciò sia un freno, rispetto al processo della volontà, un condizionamento delle parole sulle cose, è un dato che può intendersi acquisito; non però nel senso banale della frase, ma nel senso, diciamo così, filosofico suggerito da Blanchot: « Il linguaggio è legato al sapere in quanto gli assicura certi punti fissi, una permanenza, una determinazione attraverso il generale, cioè una pausa nella ricerca appassionata del risultato » (M. Blanchot, *Passi falsi*, Garzanti, 1976, p. 103).

Questa di Blanchot è una proposizione di filosofia del linguaggio, preso nella sua generalità, che però può assumersi utilmente a guida della filologia che pratichiamo *hic et nunc*.

Gli artifici retorici che troviamo diffusi a piene mani nelle pagine del G. sono pause di decantazione di un fatto o di un problema, momenti del processo mediativo della realtà. Il che si può dire di tutte le scritture che abbiano significato letterario. Per il G. la cosa va notata e connessa con molteplici sperimentazioni che nel suo tempo venivano compendosi, per es. con quella del Muratori o con quella del Galiani, diversamente concepite e attuate, ugualmente valide. Si tratta di misurare le intenzioni progettuali, l'ambiente e l'*iter studiorum*: tutto ciò, insomma, che di una pagina scritta consente di comprendere testo ed intertesto.

Una delle caratteristiche della scrittura del G. più comunemente, e spesso a sproposito, indicate è l'istituto delle inversioni. In realtà ce ne sono, e qualche volta sono condotte sul limite di spericolati iperbatismi. Ma a parte il residuo della tradizione retorica umanistica che indubbiamente ha il suo peso suggestivo, la ricerca dell'inversione procede di conserva con la tendenza alla *concinnitas*, alla geometria sintattica e timbrica, sempre, comunque, tenuta sul piano della *mediocritas* espressiva, senza strappi né impennate:

p. es. LVI

- a) Questa sola [l'industria degli abitanti] in un terreno picciolo ed infecondo ha potuto molti e oscuri popoli far ricchi ed illustri
- b) e per mancanza di lei popolatissime nazioni in fertilissimi terreni poste ed aventino tutti i comodi del cielo e della terra /.../ sono le più disprezzabili e le più miserabili della terra.

La complessità di questo periodo è più apparente che reale, costruito com'è in forma binaria su linee parallele (a e b), e le inversioni appartengono alla tipologia dell'aggettivazione (del tipo: *l'umano ingegno, le utili cognizioni, il preso corso, l'astratto intelletto, di grandi ingegni produttrice ecc.*). E questo vale per la maggior parte dei periodi a lunga git-

tata presenti nel *Discorso*: proposizione principale ad inizio o a metà del complesso, due secondarie, ciascuna diramata in altre dipendenti, per solito non più di due, sviluppo orizzontale per via aggiuntiva.

Periodi più faticosi, ma molto rari, sono quelli mutuati dal tipo latino che anticipa il relativo rispetto al dimostrativo reggente: *quod... id*:

- p. es. XCVII: Plutarco rimprovera a' grandi del suo tempo un costume che ha dell'umanità: conciossiaché fossero quelli soliti di tutti i loro servi, de' quali avevano greggi, quelli preporre all'educazione dei figli che...

dove la pesantezza è data non dalla costruzione preziosa ma dalla ripetizione *quelli ... quelli*. E d'altra parte la posizione enfatica del relativo rispetto al dimostrativo reggente si nota in molti costrutti ordinari:

- come quella il malore della quale... (XXXII)
La stampa, quella sola delle nuove scoperte della quale (XXXIII)

Il periodare più frequente è per serie consecutive di segmenti, con prevalenza della disposizione binaria:

1. Un francese ha detto...
2. La verità della prima proposizione...
3. Un cittadino della sola Francia...
4. Gli abitanti del Paradiso devono...

Quattro periodi brevissimi in sequenza lineare. Ancora più lunga la serie di p. LI:

1. Noi siamo un paese che ci invita...
2. Egli è tutto circondato dal mare
3. Noi abbiamo delle nazioni vicine bisognose
4. Non ci mancherà forse l'ingegno atto...?
5. Io credo...
6. Ma se qualcuno vi dee essere
7. Noi sappiamo che l'onore...
8. Questo solo basta a dimostrarci

Costrutti dettati da preziosismo sono certamente quelli chiasmici:

*Le nostre mani apportatrici di tutti i comodi
e di stupende meraviglie operatrici*

o quelli regolati dalla ricerca del *cursus*:

*Può darsi che la curiosità /.../
il dischiuda dal guscio*

e la gloria l'animi /.../
 l'emulazione l'aguzzi
 ma certamente il premio il sostiene e l'alimenta

dove la corsa delle prime quattro proposizioni cede al ritmo lento e liquido dell'ultima.

L'aggettivazione è di solito in posizione enfatica o determinata da ricerca di musicalità:

L'Ungheria d'uomini popolatissima
 e di terreno fecondo (LI)

oppure è guidata da scelte a sorpresa:

L'esca fatale che riempi [...] d'INDISCRETI sofisti
 la Grecia

I dielettici tendevano lacciuoli [...] per cui andavano FASTOSI.

La pagina è punteggiata da residui di antiquate morfologie, come per es. la coniugazione del participio presente: *aventino* (ripetuto XLIX e LVI) e i tipi *supponghiamo*, *indiritti*; da qualche scelta lessicale desueta: *le gran veti*; dai nessi congiuntivi *conciossiaché*, *imperciocché*, *perocché*, *quandoché*; dai tipi *padria*, alternato a *patria*, *spignere*, *sbucciare* (= *sbo-*), *diciferare* (= *decifra-*), *commerzio*, *dispoti* (= *de-*) accanto a *indestruttibili* ecc. Sarebbero queste le « cacherie e le smorfie di lingua » di cui parla il Baretti (*Frusta* II, 1). Ma in verità ci pare, tutto sommato, che lo spirito della battuta sia sproporzionato rispetto alla realtà effettuale.

Un'elencazione prolungata di fatti di lingua, fuori di un sistematico spoglio, non ha senso. Era però importante denunciare certe occorrenze, certe consuetudini sintattiche e lessicali. E ad ogni modo dobbiamo dire che coloro — pochi o molti che siano — i quali accusano la critica letteraria di indugio troppo prolungato su considerazioni e analisi formali, forse non dicono sciocchezze; ma denunciano impazienza e incomprensione.

Quanto al caso specifico del G., l'analisi del letterario nelle pagine del *Discorso*, forse più della cosiddetta critica delle idee, o almeno in pari misura, riesce a sistemare nel generale il contingente e l'occasionale di quell'intervento, e scopre nell'organizzazione retorica di quel dire l'essenza di un comportamento, le ragioni di un costume: una filosofia, o meglio, la filosofia del G.

Raffaele Sirri

VICO: TRADIZIONE E INTERPRETAZIONE NEL PRIMO NOVECENTO

Il tema del presente saggio consiste nella ricerca del pensiero vichiano nell'opera di un pensatore e critico letterario del primo Novecento - Stanisław Brzozowski. La ricerca, dedicata prevalentemente all'analisi dell'opera di Brzozowski nella misura in cui appare connessa con il pensiero del filosofo napoletano, include anche considerazioni sulla presenza del pensiero vichiano in alcuni scritti di Georges Sorel, Antonio Labriola e Benedetto Croce. Il periodo a cui la ricerca si riferisce si chiude tra gli ultimi anni del secolo scorso e il primo decennio del nostro secolo. Non vi si tratta dunque della monografia vichiana di Croce se non come punto di riferimento. La ricerca si conclude con alcune osservazioni sulla critica letteraria di Brzozowski, in quanto vi si possono scorgere ispirazioni vichiane.

Tra i personaggi di cui mi occupo, sembra che solo Brzozowski richieda un'introduzione. Nato nel 1878 in Polonia, morì a trentatré anni nel 1911 a Firenze. Visse in Italia quasi ininterrottamente dal gennaio del 1906, prima a Nervi Ligure, dove si spostò dalla Polonia per ragioni di cura, più tardi a Firenze. Filosofo, critico letterario, romanziere nonché autore di drammi, negli anni 1904-1905 ruppe decisamente con il darvinismo, con il metodo erudito della ricerca storica, con il naturalismo e il determinismo in tutte le sue forme, da quella biologica a quella storica. La svolta avvenne in seguito alla lettura dell'opera di Kant, con particolare riferimento alla scoperta copernicana intesa come scoperta dell'attività dell'individuo nel processo di cognizione, in seguito, inoltre, alla lettura del Dilthey, dei neokantiani della scuola di Baden: Windelband e Rickert, e dei neokantiani o neoidealisti russi, Bulgakov e Berdjajev. Brzozowski divenne un fervido esponente della filosofia della prassi, avversario del marxismo ortodosso con la sua materialistica e monistica concezione del mondo e della storia umana. Propugnatore della libertà del suo paese (dalla fine del Settecento sotto l'occupazione russa, austriaca e prus-

siana), libertà concepita unitamente al rinnovamento sociale ed etico della nazione, nemico intransigente di quei residui di mentalità « distorta e reazionaria » della vecchia classe della nobiltà rurale che aveva condotto la Polonia alla rovina e alla perdita dell'indipendenza, Brzozowski lasciò, al termine di una breve ma intensa vita di pensatore, scritti che non hanno finora perduto nulla della loro attualità e provocano una polemica sempre crescente. Uno dei primi esponenti della filosofia della prassi, dopo Labriola e prima di Gramsci, ne creò diverse e originali forme, tutte recanti l'impronta delle diverse fasi dello sviluppo della sua filosofia, dalla fase marxista fino a quella dominata dal pensiero di John Henry Newman. Avversario della filosofia « ufficiale », accademica, con il suo astrattismo e il suo scostarsi dai richiami più urgenti della realtà; studioso attento di Sorel, Nietzsche e Bergson, egli trovò nella religione di Newman l'ulteriore conferma della sua concezione dell'uomo creatore della propria personalità e della propria storia e cultura. Nella critica letteraria Brzozowski adoperò la sua filosofia della prassi creandone una versione del tutto originale.

Durante il suo soggiorno in Italia, Brzozowski si mostrò diligente osservatore, nonché partecipe — anche se non attraverso scritti in italiano — al dibattito dell'epoca. Lettore del « Leonardo », della « Voce », del « Marzocco », del « Regno » e della « Critica » crociana, dissertò sulla polemica carducciana tra Croce e il suo avversario Ettore Romagnoli, sulla discussione intorno all'opera di D'Annunzio, sulla nascente discussione sul Barocco, sulla polemica crociana contro Achille Loria, tanto per menzionare alcuni temi della vita intellettuale italiana, in quel periodo particolarmente intensa.

Nell'opera di Brzozowski sono rimasti solo dei riferimenti occasionali a Vico in generale o a qualche suo principio o tesi, da cui ho cercato di ricostruire l'itinerario delle idee vichiane nel pensiero dello scrittore polacco.

* * *

Vorrei limitarmi qui alla presentazione di alcune conclusioni a cui sono arrivata attraverso l'analisi dell'itinerario del pensiero vichiano, come traspare in alcune opere di Brzozowski, Sorel, Labriola e Croce. Le conclusioni per me più interessanti riguardano il meccanismo operativo delle idee nei quattro pensatori. Si tratta in particolare di osservazioni su come operano alcune tesi vichiane su alcune teorie di Sorel, di Labriola, di Brzozowski e di Croce. Nel

caso di questi ultimi due considero le loro teorie filosofiche come premesse delle rispettive teorie letterarie. Nella mia presentazione mi servirò di esempi tratti dalla analisi più completa che ho svolto nella mia tesi di dottorato.

Voglio cominciare con alcune osservazioni di carattere generale. Intraprendendo lo studio comparato nell'ambito delle idee e ponendosi la domanda sullo scopo di una tale ricerca, non si può andare avanti senza affrontare il problema delle fonti. Uno studio comparato di questo tipo non si esaurisce, anzi non consiste affatto nella ricerca delle fonti, intese come influssi determinanti le relazioni di subordinazione e supremazia tra due pensatori. Non si tratta in un tale studio di scoprire delle imitazioni, dei prestiti; né si tratta di agire con un bisturi od una lente per identificare, all'interno di un dato sistema, elementi particolari derivati da un altro pensatore, nella fattispecie dal Vico. L'analisi dell'opera di Brzozowski o di Croce, in quanto vi si manifestino tracce vichiane, è solo un mezzo per giungere allo scopo principale: l'identificazione e la descrizione della strada percorsa da alcune idee del Vico, la verifica del loro trasformarsi e del loro ruolo nel sistema filosofico di Brzozowski o di Croce. L'oggetto dello studio comparato e genetico (genetico in quanto si tratta della genesi di un'idea) è in fondo l'idea stessa, il suo itinerario, il suo trasformarsi entro diversi sistemi in cui si è trovata ripresa e riproposta.

Per chiarire la mia terminologia devo dunque sottolineare che uso il termine *fonti* nel senso di *influssi*. È proprio dalla fonte che scaturisce qualcosa di nuovo, è la fonte che inizia una nuova corrente, nel nostro caso, la corrente del pensiero.

Dal termine « fonte » distinguo il termine *affinità*, o *parentela*, del pensiero o delle idee. Trovare un'affinità nella idea altrui e rivolgersi attivamente ad essa può significare chiarire, rinforzare e sviluppare l'opinione propria attraverso le modifiche e le reinterpretazioni dell'idea affine — incorporata nel proprio sistema — secondo la propria indole; mentre per influenza intendo il considerare vera o significativa l'idea altrui, e non di rado il cambiare le proprie convinzioni sotto la pressione della forza persuasiva dell'idea altrui.

La distinzione dunque riguarda la forza della personalità dell'utente (cioè dell'interprete), la misura della sua originalità, la qualità della sua indole. In altre parole, la distinzione riguarda il problema della differenza tra la recezione *passiva* e quella *attiva* cioè *creativa*.

Nel caso di tutti e tre gli scrittori di cui mi occupo, ritengo che raramente si tratti di un problema di fonti, ovvero di influssi; si tratta invece della recezione creativa di idee affini riprese dal Vico e riproposte da ciascuno di loro. Si tratta in ciascun caso, dell'esperienza vichiana filtrata attraverso una personalissima e lucida coscienza critica, rielaborata in soluzioni ed in forme del tutto originali.

Si è parlato e si continua a parlare con una certa nota di «rimprovero indulgente» della recezione crociana del Vico, cioè di quel Croce che ha travestito il Vico, facendone un personaggio suo, «crociano» piuttosto che «vichiano». Sarà vero per quanto riguarda l'interpretazione *statica* della scienza del Vico. Per «interpretazione statica» intendo un'interpretazione relata all'epoca e all'ambiente intellettuale in cui l'autore della *Scienza nuova* visse e creò. L'interpretazione *dinamica* invece (entrambi i termini sono miei) è quella che riguarda le idee affini, prese dagli altri, attraverso la quale si trae dall'opera altrui il germe per sviluppare idee nuove. Il progresso nel campo delle idee, cioè nella cultura, e l'unità di quelle consistono proprio in una siffatta interpretazione, perché le idee non nascono nel vuoto ma si allacciano tra loro in relazioni di similitudine o di contrasto. E lo stesso autore, lo stesso Vico, è stato e sarà interpretato in diverse maniere dai diversi pensatori ed entro diverse correnti intellettuali. In questo si esprime la validità e l'importanza delle sue idee.

Isaiah Berlin, nel suo libro sul Vico, svela il «pericolo particolare» che corrono i pensatori ricchi e profondi, ma poco esatti e oscuri come Vico, essendo soggetti ad interpretazioni permeate dalle idee degli interpreti stessi. Nemmeno Croce riuscì a sfuggire a questa tentazione, scrive Berlin¹.

Voglio insistere qui di nuovo sulla distinzione tra un'interpretazione *statica* e un'interpretazione *dinamica*. Lo stesso Berlin, mentre sembra non notare questa distinzione, distingue però tra la presenza e la mancanza di originalità nell'interpretazione. Scrive dunque:

Vico's authentic features are at times concealed by the metamorphosis which Croce, like all original thinkers, inevitably produces.²

¹ I. Berlin, *Vico and Herder, Two Studies in the History of Ideas*, Vintage Books, New York 1976, pp. 4-5.

² *Ibid.*, p. 95.

e poco prima, parlando della monografia vichiana di un pensatore inglese dell'ultimo Ottocento, Robert Flint:

If Flint cannot be accused of imposing his own personality on Vico, that is only because he had no philosophical personality to impose...³

Ritorno alla mia osservazione iniziale sulle idee ed il loro itinerario come soggetto della mia ricerca. Mi sembra opportuno procedere riferendomi ad alcune caratteristiche dell'epoca stessa, fondamentali per spiegare la direzione in cui si muoverà la recezione dell'autore della *Scienza nuova* nonché per spiegare, connessa con questa, la nota e discussa asserzione di Croce secondo cui l'interesse per il Vico si ravvivò in Italia solo nel primo decennio di questo secolo⁴.

Chiamata oggi «l'epoca della generazione del 1890»⁵, questa epoca è considerata da molti un'epoca rivoluzionaria, nel senso di rivoluzione intellettuale, un'epoca di riorientamento del pensiero. È una rivoluzione questa che trascende i limiti di una generazione e di un'epoca, segnando un orientamento tutto nuovo. Rivoluzionaria è la visione dell'uomo in quanto rompe con il concetto sia positivisticamente che illuministico, e allo stesso tempo crea le basi per nuove idee, a noi contemporanee, sul ruolo dell'uomo nella storia. La rivoluzione sorge da diverse sponde, ma il suo denominatore comune è la rivolta contro le ferree leggi del determinismo.

Nel dibattito contro il positivismo, la generazione del 1890 contrappose alla posizione deterministica dei naturalisti quella della cognizione attiva, del ruolo creativo dell'individuo. Sul terreno delle scienze storiche la discussione si focalizzava sul problema della prassi, ovvero dell'azione umana nella storia. L'uomo, il suo fare, la sua libertà sono i temi verso i quali si sposta la discussione. Da qui parte l'attacco contro la tesi fondamentale del positivismo sul determinismo, ossia sul comprendere lo svolgersi della storia come processo sottoposto alle leggi della natura. Che senso ha dunque l'uomo, chiedeva la «generazione del 1890», e che possibilità ha l'azione, se tutto, come vogliono i po-

³ *Ibid.*

⁴ B. Croce, *La filosofia di Giambattista Vico*, Laterza, Bari 1962, p. 331.

⁵ H. Stuart Hughes, *Consciousness and Society; the Reorientation of European Social Thought, 1890-1930*, Vintage Books, New York 1977, pp. 33-55.

sitivisti, procede secondo un ritmo rigoroso determinato dalla « scienza », al di là delle manifestazioni individuali?⁶.

La conclusione che il denominatore dell'epoca nuova fu l'opposizione al determinismo rimane valida anche per quanto riguarda il clima intellettuale italiano, di alcuni anni più tardi.

All'inizio del secolo il positivismo italiano era già in uno stato avanzato di crisi, privo di robuste personalità (a parte quella di Roberto Ardigò) ed esaurite le sue forze generatrici. Croce sottolineava « il vuoto che vaneggiava nel pensiero degli italiani sotto l'azione del positivismo ». Ne indicava le conseguenze dirette nel diffondersi del pessimismo e dello sconforto⁷.

La reazione contro il positivismo in Italia, com'è noto, partì da diverse parti. La « critica della scienza » si mosse in più direzioni e, nella sua fase iniziale, significò prevalentemente superficiale liquidazione del sapere scientifico in nome di intuizioni, di forme conoscitive « sui generis ». Al determinismo si sfuggiva non attraverso la stessa scienza, ma attraverso la proclamazione della bancarotta della scienza. La filosofia di reazione al positivismo, sempre nella sua fase iniziale, si svolse in Italia tra l'altro nell'ambiente preparato dal D'Annunzio (scrive Croce) e dalla « invadente psicologia plutocratica che ricercava le cose vistose, luccicanti e in fondo grossolane »⁸. La « crisi della scienza » d'altra parte condusse all'indebolimento del senso critico. Tolti i freni logici, rimossa la responsabilità insita nell'affermazione razionale, si liberò l'irrazionalismo con una nuova retorica proveniente dall'estetismo dannunziano, con la sua affermazione della « pura bellezza ».

Scrive Croce che « il risveglio filosofico contro il positivismo sovrachiantante... si effettuò... primamente in Italia attraverso il marxismo e il suo materialismo storico »⁹. Fu « il materialismo storico con la sua dialettica che aveva assestato rudi colpi » alla dottrina positivista¹⁰.

Ma il « filo d'oro del sapere filosofico italiano » come lo chiama Eugenio Garin, « passò attraverso Spaventa, Labriola, Croce », il che non implica un'eredità di specifiche dottrine, dato che anzi, in alcuni casi, si può parlare di

⁶ E. Garin, *Storia della filosofia italiana*, Einaudi, Torino 1966, p. 1279.

⁷ *Ibid.*, p. 1274.

⁸ B. Croce, *Storia d'Italia dal 1871 al 1915*, Laterza, Bari 1947, p. 253.

⁹ *Ibid.*, pp. 161-162.

¹⁰ *Ibid.*, p. 250.

antitesi nette; implica però « un'elaborazione attiva di cultura originale e a livello europeo »¹¹.

Lo sforzo di Benedetto Croce consiste nel trarsi fuori dalla antinomia tra la polemica antipositivistica e la « crisi della scienza », senza sacrificare né scienza né ragione.

Nel dibattito dell'epoca la filosofia del Vico diventò un punto di riferimento sempre più attuale. I partecipanti a quel dibattito avevano ritrovato nella *Scienza nuova* valide risorse per sostenere la loro tesi. Il pensiero di Vico si faceva strada in quel dibattito, evidenziando il suo vero ricorso, attraverso il quale la sua « Scienza » diventava un'altra volta « nuova ». Il suo studio del genere umano è a ben guardare l'uomo stesso. Ai rappresentanti del riorientamento intellettuale del secolo ventesimo, in Italia in particolare, fu proprio il Vico che fornì argomenti per comprendere l'uomo nella società, cioè in quella struttura sociale in cui solo si poteva realizzare la sua realtà e la sua pienezza.

Per Vico la scienza è sapienza, cioè presenza come idea e come potenza. La presenza come idea non si può considerare astratta dalla presenza come potenza, cioè dalla volontà e dal controllo. Nella scienza come sapienza, gli elementi idealistici e praticistici (o attivistici) sono completamente fusi. Di qui deriva l'interpretazione antropologica dell'opera vichiana come unità di pensiero e di azione, di intelletto e di volontà. La scienza trova la sua completezza nella vita, nell'azione¹². Di qui derivano dunque le idee assunte a punto di riferimento nella polemica contro la scienza compresa al di là delle manifestazioni individuali.

Ma una tale interpretazione del Vico si faceva strada a fatica nel dibattito contro un'interpretazione diversa che trascurava tutto il peso di quell'argomentazione, ed anche contro un'interpretazione addirittura opposta secondo cui le leggi vichiane, intese in modo deterministico, diventavano la base di una deterministica concezione dell'uomo.

Al grande idealista della « Scienza nuova » — scrive Croce — fu riservato persino lo obbrobrio degli omaggi dei positivisti, i quali, nella loro meravigliosa ignoranza che è quasi innocenza, non dubitavano e non dubitano di allegare a conferma della loro professione di fede metodica il detto: « verum ipsum factum »¹³.

¹¹ E. Garin, *op. cit.*, p. 1278.

¹² A. Caponigri, *Tempo e idea; la teoria della storia in Giambattista Vico*, Trad. di G. Gava, R. Patron, Bologna 1969, pp. 89-91.

¹³ B. Croce, *La filosofia di Giambattista Vico*, cit., p. 331.

Il Vico scoperto all'inizio del secolo ventesimo, fornì dunque argomenti per i contendenti da entrambi i lati della barricata. La controversia sul Vico fu in fondo una controversia che derivava da premesse più profonde, da controversie sul metodo delle indagini storiche e sulla natura dell'uomo.

Sia Croce che Brzozowski scoprirono in quel primo decennio, ciascuno a suo modo, l'attualità e il significato del Vico per la nuova problematica della loro epoca; sia Croce che Brzozowski combatterono per una maggior comprensione di questa attualità vichiana da molti trascurata.

Presentando la *Bibliografia vichiana* all'Accademia Pontaniana nel 1903 Croce scriveva nel saggio che l'accompagnava:

... il Vico non ha preso ancora, nella storia del pensiero europeo, quel posto che gli compete: e, se pure viene menzionato, è confinato di solito tra gli scrittori di teoriche speciali, quasi trattatista o filosofo della storia¹⁴.

Né migliore era la situazione nella patria stessa dell'autore della *Scienza nuova*:

Anche presso di noi — scriveva Croce — a dir vero, del Vico non si suole ricordarsi se non per proporre, con zelo universitario, che si istituisca una nuova cattedra, una cattedra « di filosofia della storia ». E par che non sia penetrato ancora nelle menti il convincimento che la « storia eterna » del Vico, appunto perché « eterna », non è la storia ma la filosofia stessa¹⁵.

A conclusioni simili arriva il Brzozowski quando nel 1906 si dedica alla lettura della *Scienza nuova*. In una lettera del Novembre del 1907 da Firenze, scrive:

Mettere il Vico in secondo o terzo piano è una prova di quella che lui stesso chiama la « boria della nazione » ed io chiamo la « bestialità tedesca »¹⁶.

E nel saggio « Anti Engels » del 1910:

Vico oggi in Italia non è né apprezzato, né capito. Credo che molti pensatori italiani che sarebbero in grado di capire

¹⁴ B. Croce, *Bibliografia vichiana*, accresciuta e rielaborata da Fausto Nicolini, Ricciardi, Napoli 1947-48.

¹⁵ *Ibid.*

¹⁶ S. Brzozowski, *Listy*. Opracował M. Sroka. Wydawnictwo Literackie, Kraków 1970, vol. 1, p. 399.

che il grande solitario italiano sotto molti aspetti è il maestro più moderno e più attuale, lo guardano non senza un certo scetticismo derivato da una mancanza di fiducia verso i giudizi e la fraseologia proveniente dal periodo del Risorgimento. Ho l'impressione però che questa reazione sia andata in Italia troppo oltre e che in conclusione non soltanto Mazzini ma anche Gioberti o Tommaseo capivano meglio la tradizione ed il passato, che non D'Annunzio, Pascoli o Guglielmo Ferrero, per non parlare di Achille Loria, Ferri ed altri¹⁷.

Continua:

(Vico) ... intraprese una guerra, fino ad oggi non compresa, contro il naturalismo, contro il positivismo e l'empirismo ancora prima della loro nascita, contro quelle forme del pensiero che nel suo tempo non poteva ancora descrivere, ma le cui possibilità prevedeva attraverso una specie di telepatia storica in nome di un umanesimo storico¹⁸.

Una delle prime utilizzazioni del pensiero vichiano nel contesto del dibattito sull'uomo e sul suo ruolo nella storia di quell'epoca in Italia fu quella fatta dai marxisti, verso la fine del secolo scorso. Voglio riferirmi qui di nuovo all'asserzione del Croce, ripresa in seguito e ripetuta letteralmente da Eugenio Garin nella sua *Storia della filosofia italiana*, secondo cui la reazione al positivismo in Italia si manifestò dapprima attraverso il marxismo; e ritengo che Georges Sorel ed Antonio Labriola furono tra i primi che sul terreno intellettuale italiano fecero riferimento al Vico per trarne argomenti a loro favore nella polemica contro il determinismo positivista.

L'opera del francese Georges Sorel fu in questo senso significativa anche per il clima intellettuale italiano; i suoi scritti erano ben noti in Italia, se non altro, attraverso le traduzioni eseguite prima per iniziativa di Vittorio Racca e più tardi di Benedetto Croce.

Nel 1903 furono pubblicati i suoi *Saggi di critica del marxismo*, una raccolta di articoli apparsi per la maggior parte sul *Devenir Social*¹⁹. La sua fu una lettura diretta di Marx in chiave anti-ortodossa, che il Sorel stesso descrive nella introduzione ai *Saggi*:

¹⁷ S. Brzozowski, *Idee; wstęp do filozofii dojrzałości dziejowej*, Nakł. Księgarni Polskiej B. Połonieckiego, Lwów 1910, p. 288 n.

¹⁸ S. Brzozowski, *John Henry Newman*, in « Znak », XIII, n. 88 (10) (Kraków, Ottobre 1961), p. 1347.

¹⁹ G. Sorel, *Saggi di critica del marxismo*, a cura e con prefazione di Vittorio Racca, R. Sandron, Milano 1903.

Io mi servo della concezione marxista in un modo affatto diverso da quello di Lafargue e Kautsky²⁰.

Parlando del « ritorno a Marx » e della « crisi del marxismo », Sorel dichiara:

Io mi rivolgo agli uomini che sanno leggere ... e che non hanno l'intelletto oscurato dalle nubi di un « clericalismo socialista »²¹.

Nella prefazione all'edizione italiana degli *Insegnamenti sociali dell'economia contemporanea*, del 1906, lo stesso Sorel scrive:

Non è a tali politicanti estranei a tutte le idee filosofiche [e si riferisce qui agli esponenti dell'ortodossia marxista] che io penso presentare i miei studi. Io spero che nella patria di Vico troverò dei giudici più competenti²².

I saggi dedicati alla tematica marxista sono permeati del pensiero vichiano. Vico, come punto di riferimento, appare nel discorso soreliano là dove l'autore si schiera contro la visione deterministica dell'uomo, là dove parla del ruolo dell'uomo nella storia, del ruolo degli elementi irrazionali intesi come elementi psicologici, della contrapposizione tra il metodo della ricerca nelle scienze storiche e nelle scienze esatte, infine là dove parla del susseguirsi delle fasi dello sviluppo della storia affermando la priorità degli elementi spirituali su quelli razionali.

L'origine degli interessi vichiani del Sorel si può rintracciare fin dalla sua lettura di Marx. Un riferimento al Vico fatto da Marx nel primo volume del *Capitale* ispirò Sorel alla lettura dell'opera del filosofo italiano. Il contenuto del riferimento al Vico di Marx segna la direzione in cui in seguito si svilupperà la recezione del Vico da parte del Sorel:

Come dice il Vico, la storia dell'uomo si distingue dalla storia della natura in questo: che noi abbiamo fatto l'una e non l'altra²³.

²⁰ *Ibid.*, p. 16.

²¹ *Ibid.*

²² G. Sorel, *Insegnamenti sociali della economia contemporanea. Degenerazione capitalista e degenerazione socialista*. Ed. originale italiana per cura e con prefazione di Vittorio Racca. R. Sandron, Milano 1907, p. 6.

²³ B. Croce, *Bibliografia vichiana*, cit., vol. II, p. 715.

Il testo della *Scienza nuova* che servì a Sorel per la prima lettura fu la traduzione, o « parafrasi » (secondo Croce) di Michelet: *Principes de la Philosophie de l'histoire*, tanto criticata da Croce, che la chiama « dubbia scienza della filosofia della storia » che non permette di riconoscere nel Vico il creatore dello storicismo assoluto, della teoria del diritto e della religione, che trascura il significato della gnoseologia, etica ed estetica vichiana, creando un « grosso equivoco » ed essendo anche una delle ragioni per cui il Vico « è stato considerato a lungo nient'altro che un filosofo della storia nel senso vulgato e deteriore dell'espressione »²⁴.

Un Vico sostenitore della legge dello sviluppo della storia umana, della teoria « verum factum », fu quello offerto a Sorel dal Michelet. Michelet però non dava della scienza del Vico l'interpretazione che Sorel in seguito assunse a premessa per la sua teoria della lotta di classe. Sia Marx che Sorel scoprirono nel Vico « l'idea della lotta di classe e dei ringiovanimenti delle società per mezzo dei ritorni e stati d'animo primitivi e a ricorsi di barbarie »; fu inoltre il Sorel stesso a tentare di applicare alla storia del Cristianesimo primitivo la dottrina dei ricorsi²⁵.

Prima ancora che fossero pubblicati i *Saggi* di Sorel, Antonio Labriola aveva pubblicato nel 1895-96 i suoi articoli di tematica marxista.

Max Harold Fisch, riferendosi agli scritti labriolani scrive:

Il marxista italiano Antonio Labriola ... nei suoi saggi sulla concezione materialistica della storia riconosce nel Vico uno dei precursori di codesta concezione²⁶.

Croce nella sua *Bibliografia vichiana* si oppose a questa asserzione del Fisch, chiamandola inesatta, e negando che « nei saggi a stampa Labriola facesse del Nostro un antenato del materialismo storico »²⁷. « Per contrario — aggiunse Croce — nel primo e nel terzo saggio il Vico non è nominato neppure e nelle due sole volte che lo si ricorda incidentalmente nel secondo saggio, non si dice altro se non 1) che le idee di necessità storica e di necessità sociale, accennate appena dai filosofi antichi, ebbero nel secolo decimottavo soli rappresentanti: Vico, Montesquieu

²⁴ *Ibid.*, vol. II, p. 529.

²⁵ B. Croce, *La filosofia di Giambattista Vico*, cit., pp. 258, 331-332.

²⁶ B. Croce, *Bibliografia vichiana*, cit., vol. II, p. 704.

²⁷ *Ibid.*

e in parte Quesnay, 2) che l'epoca borghese è l'epoca delle 'menti spiegate' del Vico».

Croce, nella sua monografia vichiana del 1911, dove tratta tra l'altro della fortuna del Vico, non menziona affatto Antonio Labriola.

Basandomi sull'analisi degli scritti di Labriola, ritengo che il Vico occupò nella speculazione del marxista italiano un posto del tutto particolare e che Labriola riconobbe nel Vico uno dei precursori del materialismo storico. Ritengo che il suo modo di concepire il materialismo storico reca senz'altro chiare impronte vichiane per cui il detto « verum ipsum factum » viene interpretato in netta opposizione alla concezione deterministica della storia.

Nel saggio di Labriola: *In memoria del manifesto dei comunisti* si trova un brano dedicato al Vico, rilevante per l'interpretazione della storiografia dell'autore della *Scienza nuova*. Labriola scrive:

Già molto prima che Feuerbach desse il colpo di grazia alla spiegazione teologica della storia ... il vecchio Balzac l'aveva volta in satira facendo degli uomini le marionette di Dio. E non aveva già Vico ritrovato che la Provvidenza non opera « ab extra » nella storia, ma anzi, opera come quella persuasione che gli uomini hanno della esistenza sua. E lo stesso Vico, già un secolo avanti al Morgan, non aveva ridotto la storia tutta ad un processo, che l'uomo compie da sé come per una successiva sperimentazione, che è ritrovamento della lingua, delle religioni dei costumi e del diritto?²⁸

Il carteggio Labriola - Croce porta interessanti informazioni sul Vico inteso come precursore del materialismo storico. Nella lettera dell'8 Dicembre 1894, indirizzata a Croce da Roma, il Labriola parlando delle sue lezioni sulla concezione materialistica della storia fa chiaro riferimento al Vico come precursore di tale concezione²⁹.

Negli scritti di Labriola si possono ritrovare vari altri riferimenti all'opera del Vico sempre nello stesso contesto della sua discussione sul materialismo storico.

²⁸ A. Labriola, *La concezione materialistica della storia*, a cura e con un'introduzione di Eugenio Garin, Laterza, Bari 1965, p. 46.

²⁹ Leggiamo infatti in questa lettera: « Vorrei che tu fossi quest'anno a Roma per udire le mie lezioni della filosofia della storia, nelle quali raccolgo finalmente sotto il titolo *La concezione materialistica della storia* tutti i miei corsi degli anni precedenti, e cioè i corsi: 1887 - Vico precursore... », in A. Labriola, *Lettere a Benedetto Croce, 1885-1904*, Istituto Italiano per gli Studi Storici, Napoli 1975, p. 60.

Riguardo all'interpretazione del Vico da parte del Labriola bisogna dire che fu proprio Brzozowski che, pur muovendosi apparentemente nel periodo 1906-08 nell'atmosfera intellettuale creata in maggior parte dal Croce, notò già in quegli anni l'affinità del pensiero Labriola - Vico. Il suo giudizio nei riguardi di questo problema doveva dunque derivare dalla propria originale lettura di Labriola. A simili conclusioni arrivano oggi, oltre al già menzionato Fisch, Eugenio Garin e Luigi Dal Pane.

Eugenio Garin nella sua prefazione all'edizione degli scritti di Antonio Labriola sostiene che lo storicismo di Labriola e la sua filosofia della prassi « si richiamano esplicitamente al Vico ». È proprio con « accenti vichiani » che Labriola sottolinea la comprensione della realtà come creazione continua, intende il lavoro come « progresso dello spirito » e l'esperimentare come « un crescere di sé a sé »³⁰.

Ad ogni modo, il posto del Vico negli scritti del marxista Antonio Labriola ha un indubbio valore nel dibattito contro il positivismo, se è indubbio che in quell'attacco proprio al marxismo spetta uno dei primi posti.

Mentre Antonio Labriola scopriva il Vico e ne utilizzava il pensiero nella sua interpretazione del materialismo storico, l'autore della *Scienza nuova* — a mio parere — fu rivisto dal Croce principalmente (anche se non esclusivamente) come appoggio alle sue considerazioni sull'estetica e sull'arte.

Come risultato della sua ricerca di un metodo storico e in seguito alla sua lettura della *Scienza nuova*, appare nel 1893 il saggio crociano: *La storia sotto il concetto generale d'arte*. La fondamentale premessa del saggio consiste nel porre in relazione la storia non con la filosofia, come avverrà più tardi nei *Lineamenti di logica* (1905) e più esplicitamente nella *Logica* (1909), bensì con l'arte. Caratteristica di questa posizione è anche la constatazione che si trova nella *Estetica* crociana: « La vera scienza nuova del Vico è l'estetica ».

Uno dei saggi più significativi sulla *Scienza nuova* pubblicati da Croce prima della sua monografia vichiana è quello apparso sulla rivista napoletana « Flegrea » del 1901 ed in seguito incluso nella *Estetica*: « Giambattista Vico primo scopritore della scienza estetica »³¹, nel quale l'autore

³⁰ E. Garin, *Introduzione a: Antonio Labriola, La concezione materialistica della storia*, cit., pp. LII, LIII.

³¹ B. Croce, *Giambattista Vico primo scopritore della scienza estetica*. In « Flegrea », Napoli, Aprile 1901.

della *Scienza nuova* viene considerato predecessore del Baumgarten, e le sue considerazioni sulla «logica poetica» più precise e più profonde di quelle dell'esteta tedesco sul concetto da lui elaborato della «gnoseologia inferior», chiamata anche dal Baumgarten stesso «aesthetica».

Trovo significativa, per quanto riguarda il meccanismo operativo delle idee, la poco entusiastica reazione di Antonio Labriola a questo saggio crociano. Richiestagli dal Croce la sua opinione, Labriola gli rispose:

Ho letto il tuo scritto sul Vico, e nell'insieme mi pare che vada. Se questa sia la scoperta dell'estetica, non so, ma è certo la scoperta del fatto psichico che era sfuggito a tutti gli intellettualisti, formalisti, parolisti, ecc. Che da Vico cominci una certa nuova filosofia dello spirito è cosa indubbia³².

Per il Croce, come per il Vico, l'individuo costituisce il problema centrale e l'oggetto della storiografia. Egli cerca dunque di liberarlo dal pericolo di essere considerato marionetta o semplice apparenza. Ma partendo il Croce dall'empirico e dal singolo, l'individuo gli appare innanzitutto in una dimensione estetica, in qualunque campo della vita si affermi³³.

Brzozowski, nell'interpretazione crociana del Vico, ritrova affine alla propria indole filosofica non il concetto del Vico scopritore dell'estetica, bensì quello del Vico precursore del dibattito contro il determinismo. Negli scritti crociani di quel tempo, il pensatore polacco trova così forse un appoggio al suo vedere Vico come l'unico filosofo che «veramente abbia superato l'intellettualismo e il razionalismo astorico», e il creatore di quella «filosofia fino ad oggi non nata»³⁴.

Brzozowski indubbiamente vive e sperimenta l'atmosfera intellettuale permeata dall'attività filosofica e critica del Croce; è attento lettore dei libri e dei periodici del tempo nel campo della filosofia, economia, critica letteraria e belle lettere, i suoi scritti si richiamano ai nomi e alle opere più discussi. Il nome del Vico vi appare più volte sempre rievocato con ardore nel contesto dei problemi fondamentali relativi al ruolo dell'uomo nella storia e nella cultura.

³² A. Labriola, *Lettere a Benedetto Croce*, cit., p. 355.

³³ E. Troeltsch, *La posizione del Croce rispetto alla metafisica positivista e neoromantica in Italia e in Francia*, in *L'opera filosofica, storica e letteraria di Benedetto Croce*, Laterza, Bari 1942, pp. 164-165.

³⁴ S. Brzozowski, *Idee*, cit., p. 289.

Brzozowski, come altri interpreti del Vico, suoi contemporanei, si trovò in una situazione in cui non solo il testo del Vico ma anche la letteratura che crebbe intorno ad esso richiedeva di essere presa in considerazione, valutata e giudicata. A partire dal 1906, quando iniziò la lettura diretta della *Scienza nuova* Brzozowski venne scoprendo in modo originale l'attualità del Vico per la propria epoca. La sua chiave interpretativa rimase però legata ad interpretazioni fornite da altri e da lui considerate conformi alla propria indole.

Nel periodo della sua massima identificazione con il marxismo anti-ortodosso, concepito come critica del marxismo materialistico, Brzozowski è attento lettore di Georges Sorel e di Antonio Labriola. Il pensatore polacco trova congeniale il modo dei due marxisti europei di interpretare il pensiero di Marx, dedica loro dei saggi in cui analizza i punti di convergenza e sviluppa idee proprie, nutrite dal loro pensiero. In una tale atmosfera, i richiami al Vico ritrovati negli scritti di Sorel e di Labriola gli suggeriscono un'interpretazione del pensiero vichiano in chiave marxista.

In questa fase il Vico viene visto da Brzozowski come «il nostro antenato in Marx». Questa è la fase in cui Brzozowski scopre lo storicismo nell'opera del Vico, elemento di grande valore nell'ulteriore sviluppo della sua filosofia.

La lettura soreliana rese Brzozowski attento, tra l'altro, agli elementi dell'irrazionale nella scienza vichiana. Al Sorel Brzozowski deve, a mio avviso, il primo impulso a ricercare nella opera vichiana i momenti psicologici ed irrazionali ed il loro operare nella storia umana.

È opportuno tuttavia precisare che tale lettura del testo vichiano da parte del Sorel era a sua volta permeata dagli echi della lettura bergsoniana. «La lettura soreliana della *Scienza nuova*... va a costituire alcuni nuclei della sua teorica che nei vent'anni successivi (a partire, cioè, dal 1897) saranno via via riproposti in un amalgama sempre più nutrito di suggestioni bergsoniane, proudhoniane, di Renan o di Nietzsche», scrive l'autrice del saggio *Sorel e Vico*, G. Pagliano Ungari³⁵. Lungo questo itinerario ideologico si incontrano tra l'altro i soreliani *Saggi di critica del marxismo*, in cui l'autore parla delle condizioni esterne che «agiscono sullo spirito in modo subordinato a quella logica dell'immaginazione e del pensiero riflesso che già Vico conobbe». I suggerimenti bergsoniani e nietzschiani nella

³⁵ G. Pagliano Ungari, *Sorel e Vico*, in «Bollettino del Centro di Studi Vichiani», IV (1974), p. 116.

interpretazione del Sorel del testo vichiano si rivelano tra l'altro attraverso l'enfasi che Sorel pone sulla psiche e sugli elementi dell'istinto e della passione nella fase primitiva dello sviluppo della storia umana. Sorel dirà che « questa parte psicologica è stata assai negletta dai marxisti, che in generale si sono mantenuti estranei al movimento filosofico contemporaneo »³⁶.

Dopo il 1908 non si riscontrano più legami ideologici tra Brzozowski e l'opera del Labriola e la sua interpretazione marxista del Vico, venendo a mancare nel Brzozowski l'interesse per il socialismo e la lettura marxista. Osserviamo peraltro negli scritti del Brzozowski l'interessante fenomeno costituito dall'incrociarsi delle letture vichiane con quelle bergsoniane e nietzschiane.

In questo periodo è l'idea dell'« homo faber » che attira in modo particolare l'attenzione del Brzozowski nel corso della sua lettura di Bergson. L'istinto consiste nelle creazioni di strumenti organici per adattarsi all'ambiente, mentre l'intelligenza è la capacità di creare e usare gli strumenti non-organici, scrive Brzozowski riferendosi a *L'évolution créatrice*. Se avessimo il coraggio di liberarci dalla superbia forse non diremmo « homo sapiens » ma « homo faber ». Le considerazioni di Brzozowski su questo concetto vengono riferite al vichiano « verum ipsum factum » concepito come la verità secondo cui l'uomo è creatore del proprio ambiente: « il mondo sociale fu creato dagli uomini »³⁷.

La rilettura di Bergson, segnata a questo punto dall'ulteriore evoluzione del pensiero di un Brzozowski impegnato sempre più nella polemica contro il razionalismo e contro la cognizione passiva, lo conduce ora a fermare l'attenzione su quegli aspetti dell'opera del filosofo francese che confortano il suo punto di vista.

Il razionalismo contro cui si schiera il pensatore polacco non consiste in una posizione basata su « ragione e pensiero » nel senso kantiano, né sulla ragione analitica, bensì contro il razionalismo dogmatico. Il razionalismo, cioè, in quanto presa di posizione caratteristica della filosofia pre-critica, cartesiana, che creò modelli di ragionamento semplificati e astratti. In seguito, da qui scaturì il concetto di mentalità razionalistica da una parte e quello di mentalità storica dall'altra.

³⁶ G. Sorel, *Saggi di critica del marxismo*, cit., p. 89.

³⁷ S. Brzozowski, *Idee*, cit., pp. 170-171.

Proprio lo storicismo del Vico fu in quel tempo per i rappresentanti del « riorientamento del pensiero » un'arma più valida nella loro polemica contro la filosofia dogmatica, contro il concetto di un mondo compiuto, in cui il ruolo dell'uomo si limitasse a una semplice apparizione. Dunque nella rilettura del Bergson, Brzozowski ferma la sua attenzione soprattutto sul problema della verità e quello della cognizione attiva, contrapposta alla cognizione passiva dei positivisti. Questi furono i temi fondamentali della polemica portata avanti dalla generazione del « riorientamento del pensiero » in territorio italiano, in particolare da Croce e dal suo compagno di battaglia, a lui sconosciuto, Brzozowski. La gnoseologia vichiana interpretata antropologicamente, il concetto del vero e del certo, il detto « verum ipsum factum » furono ripresi per sostenere l'argomentazione. La tesi fondamentale di chiaro stampo vichiano si riallacciava al principio: « veri criterium est id ipsum fecisse », che significava che per conoscere una cosa bisogna farla, poiché il vero è il fatto stesso, e la cognizione e l'operazione debbono identificarsi.

La lettura di Nietzsche, nella sua fase iniziale, condusse Brzozowski a ritrovare gli stessi elementi scoperti in precedenza nell'interpretazione soreliana del Vico — gli elementi cioè dell'irrazionale, nonché il loro ruolo nella storia umana. Nietzsche fu inteso da Brzozowski come apologeta della libertà umana. La vita, secondo l'interpretazione del Brzozowski del concetto nietzschiano, « imprevedibile » e « irrazionale » è come quella concepita dal Vico. Alle vichiane « voci del caos », ai vichiani « sussurri dell'animo e della brama di vita », ai vichiani « diritti della passione, dei bisogni dell'uomo vivo, della viva umanità » corrisponde in Nietzsche: « tutto ciò che è danzante, stellato, tutto ciò che comprende le oscure profondità marine e il brusio dei boschi, tutto ciò suona, si ribella e si sincronizza nell'accordo nuovo: la libertà umana, il regno umano, l'autocreazione umana ».

Quell'indubbio fascino dell'irrazionale ritrovato nel Vico e nel Nietzsche fu adoperato come arma contro la filosofia dogmatica, con le sue tesi sul mondo compiuto, regolato da leggi ferree, indipendenti dalla volontà dell'uomo.

Il fascino dell'irrazionale tuttavia durò poco. L'ulteriore studio di Vico portò Brzozowski ad una più precisa ricerca di elementi destinati a controllare l'irrazionalismo ed a sottoporlo alla ragione umana. Il Vico verrà infatti reinterpretato dal pensatore polacco proprio in questa direzione. La lettura del Croce e soprattutto del Cardinale John Henry Newman, come anche il ritorno di Brzozowski alla fede

cattolica, sia pure con tinte modernistiche, furono in questo senso particolarmente significativi.

Nella *Filosofia della pratica* (nota a Brzozowski come risulta dalla sua corrispondenza) Croce fa riferimento all'affermazione del Vico secondo cui non bisogna « convelere (cioè strappare) all'uomo la propria natura né abbandonarlo nella sua corruzione » ma « moderare le umane passioni e farne umane virtù »³⁸. Uno degli ultimi scritti di Brzozowski dedicato al Newman contiene le sue considerazioni sul razionale e sull'etico come elementi di controllo e di moderazione dell'irrazionale nonché sul ruolo dell'irrazionale nell'attività creatrice dell'umanità. Newman viene paragonato in questo saggio a Vico e considerato suo sostenitore e seguace « inconscio », non avendo egli mai letto il Vico. Per la prima volta dai tempi del Vico, scrive Brzozowski, il punto di vista umanistico si manifesta negli scritti di Newman come principio e regola e non in maniera polemica e critica. Solo Newman e Vico andrebbero quindi trattati come « creatori di principi ».

Nel campo letterario Croce e Brzozowski si servono del pensiero del Vico in maniera diversa. Croce trae dal Vico argomenti per sostenere la sua estetica, la sua teoria della letteratura. Brzozowski invece si riferisce al Vico nei suoi ragionamenti sulla letteratura intesa come manifestazione culturale. La critica letteraria di Brzozowski, nella misura in cui considera la letteratura come fenomeno culturale, è allo stesso tempo il metodo della sua filosofia. Nella sua critica letteraria si pone alla base delle costruzioni teoriche il principio filosofico dell'uomo inteso come creatore della propria cultura.

La ricerca dell'affinità della critica letteraria del pensatore polacco con il pensiero di Vico ci porta a delle considerazioni sul concetto di legge come viene proposto da Brzozowski: legge non nel senso giuridico bensì nelle sue dimensioni filosofico-storiche, operante nell'ambito dei fenomeni culturali, in particolare nella letteratura. Brzozowski ricerca nel Vico le premesse teoriche del suo concetto di legge e nella letteratura italiana, in particolare nel Carducci e nel De Sanctis, le testimonianze della presenza dell'operare della legge così concepita.

La legge — scrive Brzozowski — è un atteggiamento fondamentale del pensiero umano, il suo tipo più profondo.

³⁸ Riferito da M. H. Fisch, *Croce e Vico*, « Rivista di Studi Crociani », V, n. 1, Napoli, Gennaio-Marzo 1968, p. 24.

La vita spirituale dell'uomo non è che un momento nel divenire, nella costruzione della legge. Credo che questa idea non sia stata compresa fino ad oggi ed in questo senso dobbiamo ancora ritornare alla scuola del Vico³⁹.

Bisogna sottolineare (e qui mi riferisco alla letteratura critica sul Vico) che nel Vico la problematica della storia sorge inizialmente nel contesto giuridico e con riferimento al suo problema centrale, quello del diritto naturale. Per Vico il diritto naturale è cronologicamente la prima forma in cui gli si è presentato il problema filosofico della storia. La storia è intesa come realizzazione dell'aspetto spirituale della vita umana, come attuazione dei movimenti ideali ed interni dello spirito⁴⁰. È proprio lo studio del diritto a condurre il Vico ad una comprensione della storia come esemplificazione dei problemi filosofici fondamentali dell'uomo. Similmente il Brzozowski, a mio avviso, concepisce la legge come aspetto della problematica filosofica dell'uomo manifestantesi sia sul terreno storico che su quello letterario.

Il suo « senso della legge » corrisponde, a mio parere, a ciò che il Vico chiama « il vero del diritto naturale », cioè il diritto nelle sue dimensioni universali ed eterne, in altre parole: l'idealità del diritto.

Brzozowski scrive che la tradizione dell'educazione giuridica in Italia, derivante dai tempi dell'antica Roma e resa illustre dai nomi dei grandi giuristi del Settecento come Vico e Giannone, sopravvisse nella forma di « senso della legge » e lasciò impronte anche nell'ambito di attività spirituali e culturali apparentemente non legate alle questioni di legge, cioè nell'arte e nella letteratura. I capolavori della letteratura italiana testimoniano la presenza dell'idea della legge nella cultura del paese. « Nello stile dei grandi scrittori vibrano echi secolari » scrive Brzozowski. E riferendosi agli scritti del Carducci:

Sotto il pathos e la teatralità del gesto e dell'eloquenza carducciani si ritrova ancora molto di quell'antico bronzo, e nel respiro stesso, nell'intimo spirito di quella prosa si discerne il pensare, il volere, il sentire del legislatore del genere umano⁴¹.

³⁹ S. Brzozowski, *Legenda Młodej Polski Studio o strukturze duszy kulturalnej*. 2ª edizione, Nakl. Księgarni Polskiej B. Połonieckiego, Lwów 1910, p. 403.

⁴⁰ A. Caponigri, *op. cit.*, p. 18.

⁴¹ S. Brzozowski, *Legenda Młodej Polski*, cit., p. 406.

Riferendosi al pensiero di Francesco De Sanctis, Brzozowski afferma che il pensiero italiano quando fu « auto-sapiente », si considerò organo di legge attraverso la creazione di capolavori in cui « moriva un'epoca e nasceva un'altra ». I critici come Carducci e De Sanctis scoprirono l'elemento vichiano della legge, sotto forma di « senso della legge » operante nella letteratura. Voglio qui riferirmi al pensiero ritrovato nel saggio di Francesco De Sanctis su Giuseppe Parini:

Lo diresti un romano in toga, che non predica la virtù, ma bandisce la legge, sicuro che sarà da ciascuno riconosciuta giusta ed ubbidita⁴².

Il compito dello scrittore — secondo Brzozowski — consiste nel creare la legge. Creare la legge significa — tra l'altro — creare la coscienza, la coscienza nazionale in particolare. Il compito dello scrittore è creare un'opera d'arte con la lucida coscienza della responsabilità del suo mandato inteso in prospettiva storica. Il problema consiste nella relazione tra la coscienza dello scrittore e la realtà. La mancanza di legge in un'opera d'arte è il risultato di un conflitto tra questi due elementi, coscienza e realtà. Tale conflitto si manifesta per esempio nell'opera dei decadentisti, in D'Annunzio o in Pascoli, in Oscar Wilde o Maeterlinck.

Questo approccio di Brzozowski alla letteratura può essere paragonato a quello di Croce solo nella misura in cui il filosofo italiano considera la letteratura come fenomeno appartenente all'ambito della cultura. Gli interventi di Croce nella polemica carducciana, per esempio, potettero fornire al pensatore polacco argomenti a suo favore nel dibattito sul ruolo dello scrittore. Basterà qui un esempio ripreso dalla polemica tra Croce e Romagnoli nella quale l'autore dell'*Estetica* definisce la tendenza ad un ritorno al Carducci « puro », unicamente sostenitore della buona forma, come tendenza « reazionaria contro il nuovo pensiero e la cultura in marcia ».

Croce con amarezza descrive quelle tendenze come un « verseggiare e suonare la chitarra » in tempi che richiedevano dalla letteratura valori diversi:

Verseggiare e suonare la chitarra: ecco l'ideale dell'Italia al tempo della sua decadenza... la vita che è, sì, contempla-

⁴² F. De Sanctis, *Scelta di scritti critici*. A cura di G. Contini, UTET, Torino 1969, vol. II, p. 270.

zione e malinconia, ma è anche e soprattutto, pensiero e azione; la vita che domanda non solo l'« humanitas », ma altresì la « virilitas »⁴³.

Però non è in questo atteggiamento che si manifesta l'affinità del pensiero crociano con quello del Vico, bensì nel valore che Croce attribuisce all'elemento della fantasia nella propria teoria della poesia. Interessante è la strada che il concetto della fantasia percorre nell'evoluzione della recezione del Croce.

Apparentemente tale concetto corrisponde all'idea discussa originariamente dal Vico e considerata dal Croce la base dell'estetica vichiana. Ad essa Croce dedicò il suo saggio del 1901 apparso su « Flegrea » di cui ho fatto cenno sopra: *Giambattista Vico, primo scopritore della scienza estetica*:

Vico scoprì la scienza estetica — scrive Croce — e scoprire la scienza estetica vuol dire scoprire il principio fondamentale che è il vero fatto estetico. E il vero fatto estetico consiste nella scoperta vichiana della autonomia della fantasia⁴⁴.

Si dà il caso, tuttavia, che Croce abbia identificato l'elemento fantasia in funzione estetica per la prima volta non nell'opera del Vico, ma negli scritti di Francesco De Sanctis. Nell'apertura del secondo capitolo del *Contributo alla critica di me stesso*, con la prospettiva ormai del tempo, Croce scrisse che aveva tratto dal De Sanctis il concetto secondo cui « l'arte non è lavoro di riflessione e di logica, né prodotto di artificio, ma è spontanea e pura forma fantastica ». Croce aveva certamente letto il De Sanctis anni prima di leggere il Vico, come lui stesso afferma: « sin da quando studiavo al liceo lessi le opere del De Sanctis »⁴⁵.

Nella lettura del De Sanctis Croce trovò dunque affine al suo pensiero tra gli elementi estetici, l'elemento fantasia.

Dobbiamo chiederci se il De Sanctis avesse fatto suo, ancor prima del Croce, questo concetto vichiano e poi crociano della fantasia come matrice della creazione artistica, o fu piuttosto la sensibilità particolare del Croce a leggere in questa chiave gli scritti del critico irpino.

⁴³ B. Croce, *Pagine sparse*. Vol. I: *Letteratura e cultura*, R. Ricciardi, Napoli 1961, pp. 236, 241.

⁴⁴ B. Croce, *Giambattista Vico*, cit.

⁴⁵ B. Croce, *Contributo alla critica di me stesso*, Laterza, Bari 1945, p. 36.

Gli ultimi scritti di Brzozowski riflettono in maniera sempre più evidente le sue preoccupazioni riguardanti l'antropocentrismo della sua filosofia. L'autocreazione alludeva da una parte ad illimitate possibilità umane, dall'altra imponeva limiti alla umana cognizione e significava imprigionare l'uomo nel suo mondo, staccandolo dalle verità trascendentali.

In questo periodo Brzozowski intese il cattolicesimo non solo come componente decisiva della cultura, ma anche come forma di comunicazione con il trascendente.

Nonostante ciò Brzozowski non arrivò a superare la premessa antropologica della sua filosofia. Affermava che l'esistenza del trascendente può essere accettata solo come postulato umano.

All'elaborazione di questo suo nuovo atteggiamento di ricerca di una compatibilità tra l'immanente e il trascendente contribuì non poco la lettura degli scritti del Cardinale John Henry Newman, di cui abbiamo già fatto cenno parlando dell'irrazionale negli scritti di Brzozowski. Vico qui di nuovo ebbe un ruolo molto importante. Brzozowski lo considerava grande pensatore cattolico più vicino alla propria indole che non il Newman stesso. L'ammirazione di Brzozowski per la chiesa cattolica — evidente in quell'ultimo periodo della sua attività — per la chiesa come l'istituzione più duratura di ogni altra istituzione umana, fu possibile, a quanto pare, grazie al riorientamento neovichiano, cioè storico della sua filosofia. L'ulteriore studio del Vico contribuì ad una sua comprensione sempre più profonda della dimensione storica e sociale della esistenza umana e con essa ad una rivalutazione e rivendicazione dei temi religiosi. Discutendo delle verità trascendentali Brzozowski si riferiva alla vichiana distinzione tra il certo e il vero.

Per concludere vorrei osservare che dopo un lungo periodo di indebolimento dei legami tra il pensiero polacco e quello italiano, particolarmente stretti nel Quattro e Cinquecento, fu proprio il Brzozowski per primo a rifarsi con tanto ardore e impegno al pensiero italiano, in cui trovò un alimento particolarmente felice e fruttuoso per lo sviluppo della propria filosofia.

Rena A. Syska-Lamparska

Giuseppe Bellini, *Historia de la literatura hispanoamericana*, Castalia, Madrid 1985, pp. 814.

È in libreria dal maggio scorso la nuova redazione, fortemente riveduta ed ampliata (praticamente un nuovo testo) della storia letteraria ispanoamericana di Giuseppe Bellini, pubblicata primitivamente nella collana «Le letterature del mondo» degli editori Sansoni-Accademia (1970) per un pubblico di lettori italiani e ora destinata invece all'intero mondo degli ispanoparlanti.

Si tratta di un tomo dalle dimensioni cospicue ripartito in diciannove capitoli che sviluppano una rigorosa analisi della civiltà letteraria ispanoamericana partendo dalle espressioni delle culture precolumbiane náhuatl, azteca, maya e incaica. Attraversa le fasi determinanti dell'incontro e del coagularsi razziale degli ispanici con le popolazioni amerindie individuando nella prima parte precisi termini strutturali e problematici di un capitolo che finora era stato trattato aleatoriamente col titolo di «historiadores de Indias» e che è ora decisamente proposto come «literatura de la conquista» e «voz de los nativos». Rassegna quindi le successive fasi (coloniale, indipendentista, romantica, modernista) come elaborazione dei prodotti artistici nati dell'innesto della civiltà occidentale latino-cristiana sui valori autoctoni del sostrato culturale americano. Contesta, in questo senso, il luogo comune del processo alla conquista intesa *tout court* come evento che interrompe d'un colpo, violentemente, lo sviluppo delle civiltà indigene per sostituirle con la cultura dei vincitori. A prescindere da quelli che possano essere stati gli aspetti ineluttabilmente negativi dell'impatto («también parece inevitable e irreversible en el ámbito cultural la superposición de una cultura diferente de la que eran portadores los conquistadores, los religiosos y los colonizadores. La iglesia tuvo un papel determinante y los frutos, buenos y malos, son todavía visibles. Por otra parte, ¿qué cultura iban a llevar a América los españoles sino aquella en la que habían crecido? ¿Qué estructuras culturales, sino las que estaban vigentes en la península?»), i vincoli dell'innesto, anche o soprattutto per merito dell'intelligente ed intenso lavoro di conservazione e recupero dell'immenso patrimonio culturale indigeno ad opere di meritori ordini religiosi, si manifestarono lungo tutto il corso della storia letteraria ispanoamericana, a partire dall'Inca Garcilaso, a sor Juana Inés de la Cruz, a Clavijero, al padre Landívar, agli scrittori romantici, ai

poeti modernisti e ai grandi contemporanei quali Asturias e Neruda, Roa Bastos e Octavio Paz.

Particolare attenzione critica — essendo del resto questo il settore della sua maggiore competenza specialistica — dedica il Bellini alla poesia e alla narrativa del secolo ventesimo, per il quale il volume riserva — a mio avviso giustamente — metà delle sue pagine. Dalle avanguardie poetiche (Huidobro, Borges, Neruda, Andrade) alle originali e profondamente precipue espressioni del realismo magico di Asturias e di Carpentier, dalla narrativa del grande *boom* (Cortázar, Arguedas, Vargas Llosa, García Márquez, Fuentes, Lezama Lima, Cabrera Infante) alle sezioni dedicate al teatro e al saggio contemporanei, la trattazione percorre le ragioni e le fasi minute e circostanziate dell'ultimo definirsi della letteratura americana di lingua spagnola e della sua grande affermazione in campo internazionale. All'interno di questa produzione, a noi contemporanea, la più esaltante, Giuseppe Bellini individua come l'identità dell'America latina si riconosca nella coscienza di una compiuta sintesi dell'originario sincretismo di razze, di culture e di religioni scopertesesi per caso, scontratesi e poi incontratesi. Sí che oggi l'esaltazione del passato indigeno coniugatosi alla sostanza dell'identità ispanica non può significare altra cosa se non « la afirmación consciente de cuanto debe a ésta y a la indígena la identidad americana. Las remotas raíces, que no cesan de actuar, se hunden en ambas culturas, de una a otra parte del océano, y si, por un lado, el descubrimiento del *Popol-Vuh* será fundamental para Asturias, por otro, no lo será menos el de Quevedo y Valle Inclán ».

La coerente e lucida lettura della struttura unificante della letteratura ispanoamericana proposta dal Bellini supera o vince — a mio avviso — ogni dubbio sulla validità — o quanto meno sull'attualità — della descrizione analitica con cui la storia letteraria colloca opera ed autore nel contesto della storia umana che ne è alla base. E se nella realizzazione di un compendio letterario nazionale il modello può offrirsi come ancora pragmaticamente più valido della ricerca del puro discorso letterario propugnata dai formalisti russi e da Barthes — come nel prologo rileva Luis Sainz de Medrano —, esso appare forse come l'unico in grado di assolvere al compito estremamente arduo di rappresentare in sintesi unitaria le esperienze letterarie, variegata e complesse, prodotte in un arco di cinquecento anni da una ventina di paesi diversi che però hanno in comune, oltre alla lingua, molti altri elementi parimenti sostanziali e storicamente vivi.

Giovanni Battista De Cesare

Alberto Boscolo-Francesco Giunta, *Saggi sull'età colombiana*, Cisalpino-Goliardica, Milano 1982.

I sette saggi raccolti in questo volume sono frutto dell'attenzione critica verso l'epoca e le imprese colombiane da parte degli storici Alberto Boscolo e Francesco Giunta, entrambi specialisti del periodo tardo-medievale e rinascimentale. I contributi qui presentati non toccano direttamente il nucleo problematico della scoperta dell'America, tendendo piuttosto a ricostruire il reticolo di connessioni culturali e materiali che la resero concepibile e realizzabile, nonché l'effetto di retroazione da essa prodotto in questo tessuto connettivo, soprattutto sul versante dell'Italia meridionale.

I primi due interventi, ad opera di Boscolo, rendono un quadro preciso delle relazioni fitte ed intricate che in campo commerciale e diplomatico esistettero nel corso di vari secoli tra la repubblica di Genova e la penisola iberica (corona catalano-aragonese, regno di Castiglia, regno di Granada). Si trattò di rapporti perennemente giocati sul filo di un precario equilibrio, particolarmente difficile soprattutto nei confronti del regno aragonese, con il quale Genova visse epoche di felice accordo diplomatico bruscamente interrotto, da ambo le parti, da episodi di feroce guerra di corsa e ritorsioni vessatorie. Come emerge dai contributi di Boscolo, i genovesi mostrarono una precoce vocazione a privilegiare gli scambi commerciali e diplomatici con il regno di Castiglia, costituendo così quell'asse di relazioni che sarà determinante per la scoperta colombiana e che all'indomani di essa costituirà un canale di straordinaria importanza per lo sfruttamento dei nuovi domini. Su questo particolare aspetto Boscolo ricorda il sostanziale apporto finanziario al primo viaggio di Colombo da parte della comunità genovese di Siviglia. Sempre su questa linea, nel saggio che chiude il volume, attraverso una serie di documenti riferentisi alla famiglia Colombo recentemente reperiti dall'autore nell'« Archivo de Protocolos » di Siviglia, vediamo come la *ricaduta* dei traffici con l'America venisse ad inserirsi organicamente nel sistema economico savigliano a monopolio genovese. A queste trame commerciali si riferisce anche l'attività dell'ultimo periodo della vita dell'umanista e storiografo Pietro Martire d'Anghiera, che nel 1524, già settantenne, era stato nominato membro del Consiglio delle Indie e, nello stesso anno, Abate di Giamaica, isola in cui non si sarebbe però mai recato. Nel saggio che è il penultimo della raccolta Boscolo getta luce su quest'ultima fase dell'attività di Pietro Martire (che morì nell'ottobre 1526) evidenziando tra l'altro come le cariche da lui assunte non fossero semplicemente onorifiche e portando a conoscenza documenti che attestano la sua partecipazione alle attività economiche riguardanti l'America.

I tre saggi di Francesco Giunta affrontano il tema delle elaborazioni culturali europee in rapporto all'America. Il primo di essi è rivolto a sgretolare ulteriormente la teoria storiografica di scuola an-

glosassone che ipotizza collegamenti più o meno diretti tra le esplorazioni oceaniche dei vikinghi e la scoperta colombiana. L'autore attacca direttamente il preteso caposaldo della teoria, la cosiddetta « Mappa di Vinlandia », ritrovata e pubblicata nel 1965 da una équipe della « Yale University », apportando nuovi elementi per l'identificazione di essa come un clamoroso falso. Egli sottolinea inoltre come la supposta scoperta vikinga, attestata solo nelle saghe nordiche, non avesse in ogni caso trovato sostegno in una compiuta coscienza storica, e meno che mai in una cognizione geografica e cartografica, il che l'avrebbe comunque posta al di fuori della portata non solo di Colombo ma dell'Europa intera. Nel saggio successivo viene presa in esame la *risposta* culturale che l'umanesimo meridionale seppe dare alla scoperta del Nuovo Continente. Fatte salve alcune eccezioni il Mezzogiorno d'Italia recepì con estrema lentezza la dimensione rivoluzionaria della scoperta, restando sostanzialmente fedele alla propria mediterraneità e privilegiando tra gli eventi politici spagnoli quelli che meglio s'inserivano nel quadro tradizionale dei conflitti europei, come ad esempio la presa di Granada, che trovò immediata attenzione nella pubblicistica meridionale contemporanea. Una parte della cultura italiana del Meridione partecipò però attivamente all'era delle grandi scoperte, manifestando in senso attivo e militante la propria adesione al programma politico ed ideologico dell'Impero spagnolo, rinunciando cioè alla dimensione regionalistica (implicita nella nozione di « umanesimo meridionale » così come nella sua prassi) per una scelta di appartenenza sovranazionale. E in questo terreno che s'innesta l'opera del messinese (ma spagnolo d'elezione e naturalizzato lombardo) Nicola Scillacio, che nel suo *De insulis meridiani atque indici maris nuper inventis*, del 1494, dà all'umanesimo un apporto estremamente precoce e di grande peso culturale. E a questo clima culturale appartenne senz'altro anche il massimo storiografo d'America d'età umanistica, Pietro Martire d'Anghiera, di cui si occupa l'altro intervento di Giunta. Al centro dell'attenzione è l'*Opus epistolarum*, il trattato in cui vengono analizzate le vicende politiche europee. Opera spesso sacrificata dal confronto con testi considerati « maggiori » (quelli di Machiavelli, Guicciardini, Pulgar, Mejia, Lebrija, Commines, tra gli altri), recentemente ha meritato un'ampia rivalutazione critica, che tra l'altro evidenzerebbe anche possibile debiti nei suoi confronti da parte della storiografia più titolata.

Si tratta dunque di una raccolta di rilevante interesse, resa omogenea anche dal rigore storiografico comune ai due autori nell'affrontare problematiche spesso ammantate dalla leggenda o dal luogo comune, scegliendo di rendere presente al massimo il contesto a cui gli eventi appartengono, senza peraltro sacrificarne la specificità in nome di un determinismo storico-culturale.

Augusto Guarino

Jacinto de Carvajal, *El descubrimiento del río Apure*, Historia 16, Madrid 1985.

L'avvenimento che dà vita all'esile trama di questa relazione è l'esplorazione condotta nel 1647 dal capitano Miguel de Ochogavia sul Río Apure, seguendone il corso fino alla confluenza nell'Orinoco, per poi proseguire su quest'ultimo ed arrivare ad insediamenti spagnoli fino a quel momento inaccessibili seguendo quella rotta. Il frate domenicano Jacinto de Carvajal, che partecipò alla spedizione come cappellano nonostante la sua veneranda età (« pasan mis años de más de ochenta », dichiara a p. 199), ne fu anche lo storiografo, in questa sorta di diario di bordo che prende l'avvio presso la città di Barinas per concludersi nell'insediamento di Nuova Caledonia, sull'Orinoco, dove Carvajal si ferma per un certo tempo in qualità di sacerdote.

Si tratta di un testo che, se messo in rapporto agli scarsi avvenimenti di cui dà relazione, si presenta per molti versi ipertrofico. Ed ipertrofico è anzitutto il modello stilistico grevemente barocco adottato dall'autore, una prosa talvolta insopportabilmente logorroica, con il ricorso a metafore di pretesa *agudezza* che non di rado si irrigidiscono in autentici *cliché*. Così i raggi solari vengono ad esempio programmaticamente condannati ad essere « febeos rayos » e puntualmente il gruppo di esploratori viene destato dal « reír del alba ». In questi termini, e siamo certi che l'immagine non sarebbe spiaciuta a Fray Jacinto, è lo stesso testo che si tramuta in una foresta tropicale di metafore in cui il lettore riesce a fatica a farsi strada.

Nondimeno questa relazione presenta molteplici elementi di estremo interesse, a partire proprio dalle ingombranti dimensioni barocche della sua prosa, che non possono essere facilmente liquidate rimandando alle vicende del barocco europeo e che invece richiedono una riflessione più approfondita sull'ambito culturale a cui il testo direttamente e specificamente va attribuito. Carvajal e la sua opera appartengono a un'epoca che si è lasciata alle spalle gli eventi eroici della conquista, che sopravvivono però come memoria storica ed ideologica di una società coloniale destinata alla « quotidianità » se non alla « normalità ». E in rapporto a questa società periferica, nutrita di ambizioni frustrate, che si spiegano le infinite iperboli del testo, come Ochogavia definito « primero Colón de Apure » (p. 48), oppure « sus veinte y seis soldados, reducidos a otros tantos cides en lo intrépido y valiente, come a unos alejandros en lo liberal y franco suyo » (107), il tutto per un'impresa relativamente mediocre. E ovvio che siamo di fronte a una trasfigurazione, la stessa che permette alle selve e ai llanos venezuelani di presentarsi come « jardines de Chipre » (p. 99), « elíseos campos, en la tierra de promisión » (p. 99), « los elíseos de Virgilio » (p. 111), « el Retiro célebre de nuestro gran monarca » (p. 112). Gli esploratori si trovano così ad attraversare una vasta Arcadia tropicale animata da principi elementari benevoli o maligni, di cui sono parte organica gli indigeni (« los naturales », appunto). Quanto

poi questo modello idillico fosse lontano dalla realtà quotidiana lo rivela lo stesso Carvajal all'inizio quasi della relazione quando accenna alle « facciones serviles » destinate agli indios nella città di Barinas (p. 73). E tuttavia nella costituzione di questo paradigma arcadico si fa lentamente strada una forma d'espressione che comincia ad essere autonoma rispetto ai modelli europei. Lo si nota, ad esempio, nella disinvoltura con cui Carvajal impiega termini indigeni ormai entrati nell'uso corrente dello spagnolo coloniale. Il che aiuta a situare ulteriormente quest'opera nell'ambito di un barocco *criollo*, certamente periferico e provinciale ma destinato a ben altri sviluppi (fino al recente dibattito sulla narrativa neobarocca latinoamericana). D'altronde tra iperboli roboanti, visioni pastorali e trattazioni teologico-dottrinarie ambientate nel bel mezzo della giungla (con tanto di citazioni di Aristotele e S. Tommaso) Fra Giacinto dispensa qualche pagina di felice scrittura, come quella in cui riferisce, con autentico stupore, dei pirañas (« los peces caribes », pp. 168-171). Spiccano altresì gli interessi naturalistici e geografici del frate, e sono poi di sorprendente precisione etnografica i brani dedicati ai riti funerari e di cannibalismo iniziatico degli indios del bacino dell'Orinoco.

Augusto Guarino

R. de la Cruz, *Marta abandonada y Carnaval de París*, edición y notas de F. Martín Larrauri. Prefación de E. Caldera, Bulzoni, Roma 1984, pp. 224.

J. López de Sedano, *Marta aparente*, edición, prefación y notas de A. Calderone, Bulzoni, Roma 1984, pp. 204 + apéndice.

Meritano di essere segnalate le accurate edizioni di queste due opere del teatro settecentesco che aprono la serie « Tramoya » della collana di studi e testi « Letterature Iberiche e Iberoamericane » diretta da Giuseppe Bellini, dedicata al « teatro inédito de magia y ' gran espectáculo ' ».

I due testi sono imperniati intorno a Marthe Brossier, personaggio storico vissuto fra il 1500 ed il 1600 — ricordato anche dal Padre Feijoo —, portato per la prima volta sulle scene spagnole da José de Cañizares con un tale successo che nel corso del secolo seguirono molti rifacimenti.

Dopo una tesi dottorale (inedita), discussa anni fa all'Università di Parigi e incentrata sulla presenza di Marta « la Romarantina » nel teatro spagnolo del '700, è questa la prima volta che si pubblica *Marta abandonada...*, opera che Ramón de la Cruz non aveva ricordato nell'elencare i propri lavori a Sampere y Guarinos e che pertanto è rimasta così a lungo sconosciuta.

L'elenco delle spese effettuate dalla Compagnia che la rappresentò dal 9 al 21 febbraio 1762, ritrovato nell'Archivio Municipale di Madrid, in cui si indica il titolo della commedia e l'autore, ha confermato che anche il noto « sainetero » si dedicò al teatro di magia, se pure con apporti personali.

La presente edizione, con grafia modernizzata, è accompagnata da una breve presentazione del manoscritto (conservato nella Biblioteca Nazionale di Madrid) e da note testuali a cura di Felisa Martín Larrauri che si riferiscono prevalentemente a correzioni ed annotazioni presenti nel manoscritto stesso, ma anche a interessanti chiarimenti di tipo storico (p. 50, 89), linguistico (p. 47, 51, 66, 87, 89, ...) e metrico (p. 103, 172).

Ermanno Caldera, nella introduzione al volume, presenta una biografia della giovane di Romorantín (da cui Marta « la Romarantina » o, più spesso, « la Romarantina ») che, su consiglio del padre, sfruttando innati doti di attrice, si fingeva posseduta dal demonio per ingannare il pubblico e vivere agiatamente; e mette in risalto le innovazioni apportate sul piano letterario dagli autori settecenteschi, preoccupati di introdurre « una pizca de realidad en un género tradicionalmente fantasioso hasta el disparate » (p. 7). La tendenza realistica è particolarmente evidente in Ramón de la Cruz che, nel ristabilire la vera origine sociale della giovane (figlia di un « cordonero » contro l'ufficiale inventato da Cañizares) e nell'ambientazione prevalentemente borghese, sembra preludere al teatro romantico.

Il protagonista, personaggio complesso e ben riuscito nelle sue incertezze sentimentali ed esistenziali, è per il critico « una figura lograda, bastante excepcional para su época » (p. 24). Garzón, che impersona il diavolo, pur conservando le caratteristiche della commedia di Cañizares, ha tratti umani che gli assicurano la simpatia del pubblico, non ultimo il fatto che sia presentato come un « arrogante caballero español » in netta contrapposizione con il Barone de Seing, il marito infedele di Marta.

La magia perde importanza man mano che si procede nell'azione: i dieci episodi « magici » della I « jornada » si riducono a quattro nella II e a due nella III; e si tratta quasi sempre di interventi destinati non solo a confermare il potere di Garzón, ma soprattutto a divertire il pubblico (apparizione-sparizione improvvisa di oggetti e/o persone).

La conversione finale di Marta ad opera del « Auxilio », la sua partenza per Roma — dove curerà le donne ammalate — ed il pentimento del marito avvicinano questa commedia « de magia » a quelle « de santos »: a parte il debito nei confronti di Calderón¹, ciò non

¹ R. Andioc, *El Teatro en el siglo XVIII* in *Historia de la literatura española* (coord. por J. M. Díez Borque), vol. III (siglos XVIII-XIX), Taurus, Madrid 1980, p. 204.

fa che confermare la validità del credo illuminista di « deleitar aprovechando ».

Nella bella introduzione al II volume Antonietta Calderone si occupa della successione cronologica delle versioni su Marta: l'indicazione di I, II, ... VIII parte apposta sui manoscritti non chiariva affatto la data di composizione e la relativa rappresentazione. Dopo avere analizzato i vari testi la studiosa è arrivata alla conclusione che tale indicazione risale all'introduzione dei manoscritti nella Biblioteca Nazionale di Madrid, e propone la cronologia che va dal primo testo di Cañizares, *Marta la Romarantina* (1716) — da cui procedono tre filoni diversi — fino a *Marta aparente* (1779) di J. López de Sedano (pp. 9-12).

Brevi riferimenti alle singole commedie consentono di seguire l'evoluzione del personaggio. Partendo dal finale edificante di Ramón de la Cruz, prima José Concha (*Marta imaginaria*), poi López de Sedano (*Marta aparente*) immaginano che Marta, morta santamente, venga sostituita da spiriti infernali per turbare il mondo: anche in questo caso la magia si avvicina al teatro religioso, e Antonietta Calderone mette infatti in risalto che *Marta aparente* « se conecta con dos géneros teatrales muy populares a lo largo del siglo XVIII: el de la comedia de magia (...) y el de los autos sacramentales » (p. 9)

Un altro problema affrontato in questo lavoro è stato quello di identificare Juan López de Sedano, distinguendolo dal quasi omonimo Juan José, noto autore neoclassico che, fedele alla *Poética* di Luzán, nella prefazione alla propria *Jahel* e nel « Belianís literario », si oppone fermamente alla rappresentazione degli « autos sacramentales » e di altre opere di tema religioso, considerate immorali, inverosimili, falsamente allegoriche, confuse e prive di « buen gusto ».

Non si può non apprezzare la serietà dell'introduzione che prosegue con il raffronto tra *Marta imaginaria* (mai rappresentata) e *Marta aparente*, in cui Juan López de Sedano tenta un rifacimento seguendo i canoni estetici e morali del neoclassicismo per dare « credibilidad, cuando no verosimilitud, a su enredo mágico » (p. 69). Benché lo scrittore abbia eliminato passi irriverenti o sacrileghi ed effettuato correzioni stilistiche per ottenere una maggiore chiarezza, non riesce a salvarsi dalle critiche dei « veri » neoclassici che non ammettono che si possano mettere in scena opere che offendono « las costumbres y la religión » (p. 57).

Al di là di tali disavventure, comunque, non mancano in *Marta aparente* accenti di critica sociale e riflessioni didattico-morali, mentre la magia, condannata apertamente, è utilizzata dal commediografo « para satisfacer el gusto del público por el espectáculo » (p. 73); altrettanto interessante la sostituzione di Marta con un personaggio allegorico (« Lascivia » in Concha, « Culpa » in López de Sedano) ed il continuo alternarsi di realtà /apparenza, verità/ finzione.

L'ampia e documentata introduzione si conclude con interessanti osservazioni sulla commedia di magia e l'auto sacramentale: sembra di poter concordare con Antonietta Calderone nel ritenere che Juan López de Sedano abbia portato avanti « su personal reforma de las costumbres españolas tanto en lo moral como en lo social y en lo literario » (p. 88), servendosi di un genere particolarmente apprezzato dal pubblico.

Una breve descrizione del manoscritto e note esplicative accompagnano l'edizione del testo, cui fa seguito l'appendice con il confronto di alcuni passi di *Marta imaginaria* e di *Marta aparente* e la riproduzione di tre fogli del fascicolo dell'Archivio Municipale di Madrid con la lista delle spese sostenute dalla Compagnia del Teatro del Príncipe per la prima di *Marta aparente*, tenutasi il 25 dicembre 1779.

Filomena Liberatori

Ivan Fónagy, *La ripetizione creativa. Ridondanze espressive nell'opera poetica*, Dedalo, Bari 1982.

Ut musica poesis potrebbe essere il motto con cui riassume questo denso saggio del fonologo e psicoanalista ungherese Ivan Fónagy. Lo studioso, partendo da una serie di testimonianze di artisti raccolte nella loro officina creativa, enuclea per l'opera letteraria due principi, che pone alla base così dei testi letterari come anche di ogni composizione musicale: ripetizione e tensione / distensione. L'Autore quindi, attraverso frammenti retorici, mette in luce come la pertinenza di figure centrali della scrittura letteraria quali il chiasmo e il *climax* sia costituita dall'immanenza di tensione e distensione. Sulle tracce di strutture logiche già proprie del pensiero classico, si propone un duplice approccio al testo: deduttivo, ossia dall'insieme alle parti, e induttivo, ossia dalla frase alle unità parafrazistiche. Nel primo caso Fónagy fa sua la tripartizione aristotelica (*Poetica* 1450 b) in *arché*, *mésón* e *teleuté*, parallela a quella in *protasi*, *epitasi* e *catastrofe*, culminante nella *kátharsis* finale e fondata sul principio di tensione/distensione. Nel secondo caso l'Autore parte dal tropo della ripetizione (schema *per adiectionem*) per giungere fino alle *figurae sententiarum* della retorica classica.

Fónagy approfondisce poi la sua analisi retorico-strutturale in parallelo con concetti musicologici che peraltro utilizza piuttosto metaforicamente: variazione sul tema, antitesi e contrappunto. D'altra parte gli innegabili rapporti che per l'Autore l'esperienza musicale intrattiene con la letteratura potrebbero ben estendersi ad altre arti: la musica verrebbe quasi ad essere l'arte allo stato puro, in cui è il significante — suggestivo e connotativo — a predominare di gran lunga sul significato — denotativo o simbolico che sia. Penso,

per mio conto, ad un dipinto come lo *Sposalizio mistico di Santa Caterina* di Michelino da Besozzo: come non vedere, in quel quadro, la musicalità triste e gentile di un Gianni Alfani? Qui davvero la musica diventa il *tertium comparationis*. Penso, ancora, a quelle eisensteiniane cine-opere, a quelle epopee filmiche il cui motivo conduttore è una sorta di ritmo musicale in cui è l'uomo stesso a palpitare: *America America* di Elia Kazan o *Little big man* di Arthur Penn. Si può allora parlare di una sorta di 'pan-musicalità' dell'arte, o meglio di 'pan-armonia'.

Interessanti risultano pure le possibili applicazioni della teoria di Fónagy alla metricologia: di musicalità di un testo si sente fin troppo spesso parlare a livello puramente impressionistico, senza alcuna adeguata attendibilità di analisi. Ugualmente foriera di fascinosi sviluppi potrebbe essere un'estensione alla metrica degli strumenti psicoanalitici usati da Fónagy nella parte finale del libro.

Ricordiamo anzitutto ciò che scrive Aldo Rossi: «Il ritmo, in senso generale, è movimento, ovvero tutto ciò che si succede nel tempo con un certo ordine. Il moto ordinato dei suoni, ossia la successione regolare dei suoni nel tempo, costituisce il *ritmo musicale*.» (*Appunti di teoria musicale*, in P. Bona, *Metodo completo per la divisione*, Ricordi, Milano 1975, p. 3). D'altra parte Rubina Giorgi rileva: «Quando ha scoperto la pulsione di morte o il principio di un 'al di là del piacere', Freud ha postulato una regressività della pulsione verso primordi dell'inorganico o verso una fattura androginica dell'animale uomo [tensione/distensione?], piuttosto che risolversi ad accettare il legame della psiche col tempo» (*Prefazione a G. Pulli, Il mondo della caducità. Il desiderio come linguaggio del tempo in Freud*, Liguori, Napoli 1982, p. 6). Ed ecco Fónagy: «La ripetizione è l'immobilità nel movimento. Le strutture ripetitive, a tutti i livelli dell'opera letteraria, sono forme derivate della pulsione di morte postulata da Freud.» Dunque, se il ritmo è alterità dal silenzio e ritorno sistematico di un *quid*, esso è a mio avviso frutto della pulsione di morte, tentativo supremo di dominio sul tempo e di ritorno «allo stato di perfetto equilibrio che caratterizza la materia inerte.» Il piacere del verso (metro) è infatti determinato anche dal fatto che la ripetizione (costanza) ritmica consente il minimo dispendio di energia fisica (fonazione) e psichica (previsione, in quanto anche le connesse variazioni sono pur sempre nell'ambito dello schema).

Siamo con questo nel pieno della parte finale del saggio di Fónagy e alla domanda di prammatica sull'applicazione della psicoanalisi all'arte: fino a che punto è legittima l'analisi che lo studioso ungherese conduce sui piani strutturali di un'opera e su figure come il chiasmo e l'iperbato? Sono a questo punto necessarie due considerazioni: da un lato, la retoricità anche della più vieta *Umgangssprache*; dall'altro, la «nevrosi del genio»: «Se il fenomeno della sublimazione costituisce, già di per sé, una fuga preventiva da una

eventuale nevrosi, una fuga verso valori, che solo alcuni uomini possono felicemente compiere, come possiamo spiegare quegli aspetti nevrotici che compaiono, senz'ombra di dubbio, nel comportamento d'un 'genio'?

Le nevrosi del genio, cioè le aliquote di nevrosi che vi troviamo onnipresenti, sarebbero, secondo quanto abbiamo detto, direttamente collegate al residuo di tendenza parziale che questi non è riuscito a sublimare (come soddisfazioni sostitutive di compromesso realizzate attraverso la sintomatologia morbosa); ed appunto, a loro volta, le idiosincrasie, che spesso troviamo riguardare il suo lavoro, al riassorbimento di un'altra porzione di tendenza parziale nel meccanismo delle formazioni reattive» (F. Manieri, *Psicoanalisi e arte*, Introduzione a S. Freud, *Psicoanalisi del genio*, Newton Compton editori, Roma 1977, p. 23). Fondamentali sono anche le parole di Luigi Pareyson in quella che potremmo chiamare 'estetica dell'equilibrio': «fra la spiritualità dell'artista e il suo modo di formare c'è addirittura identità, e così la stessa materia formata è di per sé contenuto espresso. [...] Spiritualità e modo di formare, cioè *umanità* e *stile* s'identificano: nell'attività artistica esprimere e fare, dire e produrre sono la stessa cosa.» E più avanti lo stesso estetologo aggiunge: «E se nell'operare artistico la persona dell'artista è diventata essa stessa il suo proprio e insostituibile modo di formare, e se l'arte non ha altro contenuto che la persona stessa che ne è energia formante, si può ben dire che l'opera cui mette capo il processo artistico è la stessa persona dell'artista incarnatasi completamente in un oggetto fisico e reale, qual è, appunto, l'opera formata.» (*I problemi attuali dell'estetica*, in AA. VV., *Momenti e problemi di storia dell'estetica*, IV, Marzorati, Milano 1961, pp. 1845 e 1874). Già Hugo diceva, nel 1834: «Jusqu'à quel point le chant appartient à la voix, et la poésie au poète?». In una parola, una psicoanalisi dell'arte è senz'altro possibile, purché non si cada nell'ingenuità di considerare l'opera d'arte come le risposte del paziente sul lettino dello psicoanalista: non bisogna mai dimenticare — e ciò vale specialmente per l'arte classica greco-latina — quali e quanto grandi siano le convenzioni e le tecniche letterarie con cui l'artista è in un modo o nell'altro costretto a fare i conti, insomma la letterarietà dell'opera d'arte. Il principio di tensione/distensione, ad esempio, viene felicemente a inquadarsi nel contrasto di *Eros* e *Thanatos* e nel conseguente 'disagio della civiltà'. Si può stabilire questo triplice parallelo, che qui avanzo come pura ipotesi: *Super-Io* → convenzioni e tecniche letterarie; *Io* → opera in quanto identificantesi pareysonianamente con l'artista; *Es* → pulsioni istintuali dell'artista.

Fónagy individua nella «situazione edipica il focolaio primitivo e naturale» del chiasmo e della struttura ternaria che è alla base di molte *pièces*: ciò potrebbe indurre a rilevare la classica tripartizione contrastiva dei movimenti di molte composizioni musicali (allegro-largo-allegro è il *typos fondamentale*). Del resto, il 3 è come

il 7 un numero magico in tutto il Mediterraneo antico (si pensi anche alla configurazione ternaria di molte divinità). Il complesso di Edipo, una delle scoperte più fertili e sconvolgenti di Freud, potrebbe rappresentare secondo me la chiave di volta per spiegare molte situazioni altrimenti oscure, come la teogonia greca: Crono, il Terribile figlio di Gea, che geloso della madre scatena la sua pulsione di morte contro la virilità di Urano, il Cielo stellato... (cfr. K. Kerényi, *Gli Dei e gli Eroi della Grecia*, vol. I, Garzanti, Milano 1981³, pp. 25-28).

Dunque, si vede bene come complesso edipico e pulsione di morte stiano alla base anche di *formae mentis* ancestrali, come i foschi miti che tanto facevano arrabbiare Platone (cfr. *Platonis Opera*, recognovit brevique adnotatione critica instruxit Ioannes Burnet, tomus IV, Oxford University Press, Oxford 1978²¹; sorprendenti sul piano della psicologia del profondo specialmente le pp. 376e-417b della *Politeia*). Non c'è dubbio, d'altra parte, che il libro di Fónagy si ponga sotto il segno dell'ipoteticità, come a più riprese dichiara l'Autore stesso: aperto soprattutto in direzione di sviluppi futuri, stimolanti seppur nebulosi.

Fónagy conclude il suo saggio — *dulcis in fundo!* — con una considerazione ottimistica sulla « mente umana, che si dimostra capace di porre al servizio dell'evoluzione ciò che deriva dalla pulsione di morte », vero nume tutelare di tutta l'esperienza umana, che sotto il suo segno s'inscrive.

Roberto Pasanisi

Alvar Núñez Cabeza de Vaca, *Naufragios*, a cura di Pier Luigi Crovetto, note al testo di Daniela Carpani, Cisalpino-Goliardica, Milano 1984.

Da ormai alcuni anni *Naufragios* di Alvar Núñez Cabeza de Vaca è in Italia oggetto di costante interesse nell'ambito degli studi ispanistici. Del 1980 è l'ultima traduzione italiana (La rosa, Torino), curata da Luisa Pranzetti e corredata da un intervento critico di Cesare Acutis, a cui hanno fatto riscontro i contributi della Pranzetti (in « Letterature d'America », n. 1, Roma 1980) e di Vito Galeota (in « Annali dell'Istituto Universitario Orientale Sez. Rom. », XXV, 2, Napoli 1983, e in « Medioevo. Saggi e rassegne », n. 8, Pisa 1983). Il presente volume, che propone il testo di *Naufragios* curato da Enrique de Vedia (tomo primo degli *Historiadores primitivos de Indias*, Madrid 1852, rist. 1946) opportunamente integrato dall'edizione di Serrano y Sanz (tomo V della *Colección de libros y documentos referentes a la historia de América*, Madrid 1906), preceduto da un ampio studio di Pier Luigi Crovetto e accompagnato dalle note di Da-

niela Carpani, costituisce un ulteriore sforzo di riflessione su quest'opera.

È anzitutto opportuno riportare il modello costitutivo di *Naufragios* alla produzione contemporanea di *crónicas* e *relaciones*, di cui Crovetto traccia a grandi linee uno schema tipologico. La cronica, in sintesi, è un testo ipotecato dal suo *pre-testo*, gli accadimenti narrati, con cui l'autore-testimone intrattiene una presunta relazione di verità; è poi un testo decisamente *orientato*, una narrazione il cui narratario ideale è *in primis* l'autorità costituita. Essa è un discorso rivolto a ratificare la testimonianza, a trasformare la memoria in fatti: « Fino a che di esse non sia approdata notizia nella penisola, le gesta novomondistiche *non sono*. Soltanto la parola che connette l'uno all'altro lato dell'Atlantico rende *reali* gli eventi americani ». (Citiamo dall'Introduzione, p. 5). E ciò è vero a maggior ragione per un testo che rende testimonianza non di una vittoriosa conquista, per cui potrebbe comunque parlare l'eloquenza dei bottini, ma che, come *Naufragios*, ricostruisce una serie di eventi posti sotto il segno della sconfitta e della distruzione, dei quali l'unica testimonianza rimane nella memoria dei superstiti. È questa inversione di segno (conquista *versus* fallimento) che cambia il senso del rapporto con l'istituzione, « alla retrospettività della 'storia della conquista', qui si oppone una propedeutica proiettiva 'para los que en su nombre se fueran a conquistar aquellas tierras...' » (Introduzione, p. 19).

Probabilmente il fatto che Núñez potesse sottrarsi ad un confronto con testimonianze materiali e di poter quindi giocare completamente sulla memoria il compito di una ricostruzione della realtà permette ciò che Crovetto definisce « una perentoria retrodatazione dell'orologio storiografico ed ideologico » (p. 17). Il discorso narrativo della sconfitta, in *Naufragios* come in altri testi analoghi, spiazza i criteri epistemologici introdotti dai resoconti della conquista. Se in Cortés « l'idea del caso ha sostituito quella del destino » (Tzvetan Todorov, *La conquista dell'America*, Einaudi, Torino 1984), Alvar Núñez per spiegare la clamorosa sconfitta e il suo viaggio di transculturazione ricorre a nessi causali trascendenti, non ultimo quel concetto di « fortuna » arbitraria e cieca che attraversa e pregna di sé la tradizione letteraria del Quattrocento castigliano. Lo stesso meccanismo che permette a Núñez di fare ritorno al mondo « civile », ossia la sua pratica di *curandero*, è di natura magico-religiosa. Al Núñez produttore del testo basterà riconvertire la *magia* in *miracolo*, stando ben attento a attribuire a se stesso la dimensione religiosa e assegnare quella magica al punto di vista degli indigeni. E tuttavia questa « regressione » risponde a precise esigenze storiche. Il paradigma narrativo di *Naufragios*, con al centro un eroe-taumaturgo ideologizzato in senso cristiano, che opera una conversione degli indigeni attraverso « miracoli » piuttosto che con le armi, propone implicitamente un'alternativa alla conquista concepita in senso militare. Non è dunque difficile mettere in relazione il testo con il di-

battito politico e dottrinario contemporaneo circa la legittimità e la stessa produttività della scelta militarista. In questa chiave il discorso narrativo di *Naufragios* diventa organico alle preoccupazioni indigeniste espresse soprattutto da una parte del clero. Lo stesso Núñez sarà in seguito, nell'esperienza rioplatense di cui si dà relazione nei *Comentarios*, il protagonista di un tentativo di rendere operativo e vittorioso il modello adombrato in *Naufragios*.

Tuttavia il testo, al di là della sua tensione programmatica, deve anche assumersi il compito di rendere conto in maniera plausibile del fallimento dell'impresa, in termini che vadano oltre l'azione avversa del fato e che coinvolgano la gestione della spedizione. Come ha fatto notare Giulia Lanciani (in *Os relatos de naufrágios na literatura portuguesa dos séc. XVI e XVII*, Biblioteca Breve, Lisboa 1979) a proposito dei naufrágios portoghesi, i disastri non vengono mai spiegati mettendo in causa l'aspetto istituzionale dell'impresa. Nel caso di *Naufragios* la legittimità della spedizione è completamente fuori discussione, così come il suo obiettivo, quell'Eldorado della cui inesistenza Núñez si sarebbe dovuto convincere nei suoi dieci anni di peregrinazione. A fronte della volontà trascendente avversa deve dunque intervenire un altro elemento ad assolvere l'istituzione, quello della responsabilità *individuale*. È in questo aspetto che si esplica forse al meglio ciò che Crovetto chiama il « conciliatorismo » della relazione, una « intenzione armonizzatrice » che in questo caso scarica sull'individuo le colpe dell'insuccesso. È una dinamica che in ambito testuale dà l'avvio ad un'intensificazione in senso letterario dei protagonisti delle vicende. L'Alvar Núñez personaggio, in coppia oppositiva rispetto al pavido ed inetto Pánfilo de Narváez, può così candidarsi fin dall'inizio quale eroe della vicenda, in un processo che direttamente sublima e riconverte in senso letterario le tensioni operanti nel sistema culturale contemporaneo.

Augusto Guarino

Francisco de la Torre, *Poesía completa*. Edición de M.a Luisa Cerrón Puga, Cátedra, Madrid 1984, pp. 321.

Appare quanto mai preziosa la recente edizione della poesia completa di Francisco de la Torre curata da María Luisa Cerrón Puga. Non solo per la rigorosa puntualità della ricerca delle fonti letterarie del grande poeta del circolo neo-petrarchista salmantino della metà del Cinquecento, ma anche perché lo studio introduttivo — che ripercorre gli esiti della precedente ricerca della stessa autrice *El poeta perdido: aproximación a Francisco de la Torre* (Giardini ed., Pisa 1984) — riesce a fare quasi piena luce sulla sua figura un po' smarrita, un po' dimenticata, un po' negletta dalla critica e un po'

alienata in quelle di Quevedo, di Almeida, di Termón e di altri che l'avrebbero inventata quale proprio pseudonimo.

Francisco de la Torre appartenne al circolo petrarchista di Francisco Sánchez de las Brozas (Brocense), uno dei pochi traduttori diretti di Petrarca in Spagna. Diversamente dal petrarchismo italiano, che si afferma in ambiente di palazzo e che, esaltando emulazione ed armonia, sembra di fatto voler occultare un desiderio di conservazione delle classi nobiliari e clericali, il petrarchismo spagnolo si sviluppa in ambiente universitario, dove la discussione teorica (specialmente sulla *imitatio*: le poesie di Francisco de la Torre, per esempio, « rehacen de manera tal el modelo, que [éste] acaba encontrando un camino suyo, personalísimo, marcado por un tema obsesivo: la pérdida y el lamento por esa pérdida ») e quella intellettuale infrangeranno rapidamente l'equilibrio garcilasiano approdando più tardi agli esiti rivoluzionari del barocco gongorino.

Buona parte della produzione poetica di Francisco de la Torre (sonetti, canzoni ed *endechas*) è di ispirazione petrarchista; il poeta è anche autore di odi di tono oraziano e di otto egloghe di ascendenza ovidiana. L'influenza di Virgilio s'avverte in tutte le poesie ed è dominata dai toni malinconici della storia di Didone contenuta nel libro IV dell'*Eneide*: il poeta, sempre pronto ad identificarsi « con cualquier personaje, animal o elemento de la naturaleza que tradicionalmente haya sido abandonado sin remedio y deseé la muerte, supo captar con especial sensibilidad el caso de la reina suicida ».

Quevedo pubblicò l'opera di Francisco de la Torre insieme a quella di Fray Luis de León nel 1631, rammaricandosi nella presentazione del fatto che il manoscritto del primo gli era stato venduto con disprezzo da un libraio, ed annotando che le *Obras* rinvenute « estauan aprouadas con D. Alonso de Ercilla, y rubricadas del Consejo para la imprenta, y en cinco partes borrado el nombre del autor, con tanto cuidado, que se añadió humo a la tinta. Mas los propios borroneos (entonces piadosos) con las señas parlaron el nombre de Francisco de la Torre, autor tan antiguo, que me advirtió el Conde de Añovar (...), que hacía del mención Boscán ». In pratica Quevedo dà paradossalmente ad intendere di trattarsi del poeta canzonierista Alfonso de la Torre, morto nel 1460, effettivamente menzionato da Boscán. « Cualquier lector atento — annota Cerrón a tal proposito — se pondría en guardia ante tal disparidad porque parece demasiada casualidad el haber encontrado, por vías tan diferentes, dos manuscritos de poetas por tantos conceptos afines (...), pero la duda no pasaría de ser eso, si no fuera porque es demasiado sospechoso que Quevedo se equivocara tan clamorosamente confundiendo la lírica de dos siglos, y más cuando estaba lanzado con un ataque contra los culteranos para el que tendría que haber afilado bien sus lanzas; y porque resulta verdaderamente inaudito que no se dignara a contestar a las críticas — e insultos — que el portugués Faria y Sousa le brindó en su edición de *Os Lusíadas* por haber cometido tamaño error ».

Cerrón studia e chiarisce la provenienza dei due manoscritti pubblicati da Quevedo nel 1631 e poi scomparsi — glieli avrebbe consegnati a Siviglia nel 1624 il canonico don Manuel Sarmiento, affidatario della biblioteca confiscata al Brocense dal Santo Offizio, ma rimasto fedele alle amicizie giovanili con la intellettualità di Salamanca — e invoca a testimonianza certa della esistenza di Francisco de la Torre il manoscritto della Biblioteca Nazionale di Madrid 12936-9 che, anteriore a quello utilizzato da Quevedo, contiene una parte della sua opera (6 folii in 4° scritti su due colonne) con la espressa attribuzione sulla copertina: Torre (Francisco de la) / *Endechas*. Dall'analisi linguistica del testo si evince agevolmente che l'autore è castigliano e che appartenne al circolo letterario di Salamanca. Proprio ciò, continua la curatrice dell'edizione, consente di affrontare un importante problema tralasciato dalla critica e concernente il debito di Fernando de Herrera verso Francisco de la Torre, se si vuol tenere in debito conto l'affermazione di Quevedo quando, parlando di Herrera nel prologo alla sua edizione del 1631, dice che, « como se leera en estas obras, tuvo por maestro y exemplo a Francisco de la Torre, imitando su dicción y tomando sus frasis tan frequente, que puedo escusar el señalarlas, pues quien los leyere, vera que no son semejantes sino uno ». La riflessione di Cerrón porta a concludere che « lo que proponía Quevedo y más: palabras, giros, versos, poesías enteras... » deve Herrera (i cui primi componimenti non sono anteriori al 1577) a Francisco de la Torre, che già prima del 1572 aveva consegnato il proprio manoscritto ad Almeida che ne preparava l'edizione.

Ma va poi oltre, mettendo in relazione il duro attacco di Quevedo a Herrera con l'aspra polemica intercorsa tra gli esponenti delle scuole poetiche di Salamanca e di Siviglia, come si legge agevolmente attraverso la comparazione dei prologhi e dei commenti che accompagnano le edizioni delle poesie dell'epoca: « En efecto, entre estos textos va hilándose un paño de querellas cultas, de respuestas acres, de desprecios y omisiones, que sólo entreteniéndose en tirar del hilo puede empezar a entenderse parte del misterio que rodea a Francisco de la Torre, y por qué Quevedo empleó tanto celo en confundirle con un poeta de cancioneros ».

Le notazioni teoriche sulla lirica esposte da Herrera nelle sue *Anotaciones* a Garcilaso (1580) sono ben più estese di quelle di altri autori coevi. Di fatto, continua la curatrice dell'edizione, egli si vanta di essere il più autorevole dei letterati e passa offensivamente sotto silenzio l'attività di Francisco Sánchez de las Brozas, i cui commenti garcilasiani erano del 1574. Herrera in pratica non fa mai espresso cenno del circolo salmantino, e quando proprio intende alludere ai poeti castigliani lo fa solo attraverso vie tortuose, come l'attaccare il Ruscelli, tenuto a modello dal Brocense, o l'insultare i *gramáticos* che si atteggiano a poeti; ciò, ovviamente, perché disprezza gli imitatori della poesia toscana: « Lo que Herrera quería es conocido de todos, y vino a cumplirse años después, con el triunfo de la poesía

barroca española: la imitación en el sentido más clásico y estricto del término, el de la reelaboración personal. Pero aunque tuviera razón en *encenderse en justa ira* — son palabras suyas — ante los fieles traductores del toscano, estando como estaba dentro del bosque, la arboleda no le dejaba ver la paja en el ojo propio, y así resulta que sus tan denostados italianos le sirven, también a él, para elevarse líricamente en unas composiciones que no necesariamente son más *inspiradas* o *libres* que las de los salmantinos (compárense con las del propio Francisco de La Torre), y, como al Brocense, le sirven para hacer teoría: la famosísima anotación sobre el soneto con que abre su edición garcilasiana no es otra cosa que transposición del capítulo XII *Del soneto, del Modo de comporre in versi nella lingua italiana*, de Girolamo Ruscelli; y del mismo Ruscelli adopta el modo de organizar su edición, hecha a imagen y semejanza de *I Fiori* (...) y aprende a querellarse con la lengua nacional dominante (Ruscelli era veneciano, y no veía con buenos ojos el dominio del toscano). Ruscelli significaba para Herrera el dominio de la cultura italiana, y por eso se vuelve contra él defendiendo la lengua española; pero también significa sus seguidores salmantinos y aquí es, precisamente, donde Quevedo mete las manos *acusándole* también a él de imitador (de un salmantino, para mayor escarnio) y, además de *hipócrita de estudios* ».

Giovanni Battista De Cesare

Anna Unali, *La «Carta do Achamento» di Pero Vaz de Caminha*, Istituto Editoriale Cisalpino - La Goliardica, Milano 1984, pp. 133+14 tav.

Silvio Castro, *La lettera di Pero Vaz de Caminha sulla scoperta del Brasile*, Università di Padova 1984, pp. 125; *A Carta de Pero Vaz de Caminha - O descobrimento do Brasil*, L&PM edit., Porto Alegre 1985, pp. 132.

Scoperta nel 1773, la *Carta do Achamento* è stata oggetto di analisi e di studio fin dalla sua pubblicazione, avvenuta nel 1817. In Italia, in anni recenti, si sono in vario modo interessati al testo studiosi come Valeria Bertolucci Pizzorusso, Carmen Radulet, Silvano Peloso, Luciana Stegagno Picchio, Erilde Melillo Reali¹ e, ultimamente, Anna Unali e Silvio Castro.

¹ V. Bertolucci Pizzorusso, *Uno spettacolo per il Re: l'infanzia di Adamo nella 'Carta' di Pero Vaz de Caminha*, in «Quaderni Portoghesi» 4, 1978, pp. 49-81; C. M. Radulet, *Paesi nuovamente ritrovati*:

Alcune delle analisi finora condotte hanno indagato principalmente sui valori e sui significati letterari contenuti nel testo della *Carta* « nel rispetto della 'totalità' testuale (...), della loro dimensione pragmatica, dei sistemi di genere ad essi pertinenti »²; in qualcuno di questi studi, come in quello di Eriilde Melillo Reali, è stata sondata l'ipotesi di una rilettura in chiave di 'modello' autorevole, vista in un'ottica di recupero e di manipolazione.

Il lavoro di Anna Unali si presenta come un apporto essenzialmente storico. Pubblicata nella collana « Letterature e Culture dell'America Latina », l'opera è preceduta da un'ampia introduzione che offre al lettore, in uno stile essenziale e agevole, una esauriente informazione sul testo di Pero Vaz de Caminha, scrivano di bordo al seguito della flotta di Pedro Álvares Cabral che toccò le coste del Brasile nell'aprile del 1500.

Ci troviamo di fronte ad una scrupolosa e attenta riflessione che in un certo senso rivede e reinterpreta anche i fatti storici ed economici che stanno a monte e che sono alla base dello scritto di cui la Unali si occupa. L'opera, proprio per il rigore con cui l'autrice ha trattato e analizzato la ricca trama di rapporti, di scontri, di commistioni e di reciproche influenze tra il Portogallo e i paesi mediterranei, nonché per l'accurata analisi delle varie fasi che crearono le premesse per la conquista del nuovo mondo, appare efficace e stimolante configurandosi come un importante *excursus* sugli avvenimenti umani più rilevanti dei secoli XIV, XV e XVI.

Così studiata, la *Carta* viene inserita in un ambito generale e posta anche in raffronto con altre relazioni di viaggio, secondo un'ottica che vede nella scoperta dell'America, e specificamente dell'ampia regione cui sarà dato il nome di Brasile, una realtà che nel tempo avrebbe dato un apporto determinante allo sviluppo della civiltà occidentale.

Alla ricca introduzione, la Unali fa seguire la riproduzione facsimilare della *Carta*, le cui tavole risultano chiare e di agevole lettura, la trascrizione diplomatica del testo e la sua trascrizione in lingua portoghese modernizzata.

La trascrizione della *Carta*, che appare in Italia subito prima di quella proposta nell'edizione curata da Silvio Castro, riproduce

le prime notizie sul Brasile, in « Quaderni Portoghesi » cit., pp. 83-99; L. Stegagno Picchio, *Introduzione alla letteratura brasiliana*, in *Actas de las jornadas de estudio suizo-italianas de Lugano (1980)*, Milano 1981, pp. 65-79; S. Peloso, *Sistemi modellizzanti e opposizioni culturali nella 'Carta' di Pero Vaz de Caminha*, in « Letterature d'America-Brasiliana » II, 8, 1981, pp. 45-59; E. Melillo Reali, *Dalla « Lettera della Scoperta » del Brasile: compressione e dilatazione del testo in due 'pastiche' paralleli*, in *Le lettere rubate - Studi sul 'Pastiche' letterario*, « Quaderno del Seminario di studi dell'Occidente medievale e moderno », Istituto Universitario Orientale, Napoli 1983, pp. 119-138.

² V. Bertolucci Pizzorusso, *Uno spettacolo per il Re...*, cit., p. 49.

quasi integralmente la trascrizione divenuta ormai classica di Jaime Cortesão, noto storiografo portoghese³.

In alcuni casi Unali apporta ritocchi alla versione di quest'ultimo. Si tratta per lo più di varianti grafiche minime tendenti a proporre emendamenti migliorativi alla lettura del Cortesão; in altri casi, affidandosi fedelmente a quella trascrizione, tralascia refusi tipografici palesi o lievi errori interpretativi della grafia del Caminha. Nel complesso, comunque, Unali appare più interessata ad un'analisi storiografica della *Carta* del Caminha che ad una lettura rigorosamente filologica del testo.

Val forse la pena di riportare qualche esempio delle due differenti versioni, indicando con le iniziali C e U i rispettivi autori e facendo seguire la pagina e il rigo cui si riferiscono le variazioni riportate in corsivo:

C, fol. 2: « e tomou em huã almaadia dous daqueles homees da trra mançebos e de boos *corpor* »;
U, p. 63, 6^or: *corpos*

In nota, Unali attribuisce la trascrizione di Cortesão ad una errata lezione: nel ms. la parola risulta chiara, per cui sembra trattarsi piuttosto di un refuso tipografico.

Un esempio di concordanza col testo trascritto dal Cortesão lo troviamo alla p. 74, 25^or (fol. IIv della trascrizione diplomatica del Cortesão): « e com jsto andam taaes e tam rrios e tã nedeos. queo nã *somosnos* tamto com quanto trigo (*trjgo* nell'originale) e legumes comemos »; le due letture, solo in questo caso, hanno restituito la terminazione -s al verbo, preferendo lasciare altrove la forma agglutinata, comune nel '500, in aderenza al testo del Caminha che, peraltro, non usa altre forme. Ancora, alla p. 68, 13^o-14^or. e al fol. 6 del testo curato dal Cortesão leggiamo: « e que mjlhor e mujto *mylhor enformaçom* da trra dariam dous homees destes degradados que aquy leixassem. doque eles dariam », lì dove nel ms. leggiamo *mjlhor enformaçom*. Un ultimo esempio: a fol. 9v di C e a p. 72, 10^or di U, leggiamo: « e depois acodiram mujtos que seriam bem *jiç* todos sem arcos ». In questo caso ci sembra chiaro il refuso tipografico nel testo riportato da C., non rilevato da Unali.

Altrove, una opportuna correzione apportata da Unali a un evidente refuso contenuto nell'edizione del Cortesão, che anticipa un intero rigo, restituisce con pienezza il senso al testo:

C, fol. 13: « e pera jssso se alguem vjer nã leixe logo de vjçr clerjgo peraos bautizar *nossa fe pelos dous degradados que aquy ã por que ja emtã teerã mais conhecimẽto de treles ficam os quaes ambos oje tam bem comungaram* »,

³ J. Cortesão, *A carta de Pero Vaz de Caminha*, Portugália editora, Lisboa 1967.

ma U, p. 76, 17^o-20^or: *por que ja emtã teerã mais conheci-
mêto de nossa fe pelos dous degradados que aquy
ãtreles ficam* ».

Il testo modernizzato nella grafia trascritto dalla Unali sta nelle linee di quello proposto dal Cortesão. In tal modo, esso obbedisce all'esigenza di conservare le espressioni tipiche dell'epoca in cui fu scritto. Questo è corredato di note che in parte rispecchiano le scelte fatte dal Cortesão, sebbene queste ultime siano più ampie e più ricche; l'operazione di Unali è comunque di largo respiro, illustra i vocaboli e le espressioni significative dal punto di vista storico, geografico, filologico e culturale, ma è destinata prevalentemente ad un lettore pensato evidentemente come italiano.

* * *

L'incontro tra l'equipaggio europeo e la popolazione indigena stupita ma disponibile verso la nuova civiltà che si manifestava ai suoi occhi, costituisce l'oggetto dell'introduzione all'edizione critica curata da Silvio Castro.

Di ciascun personaggio di maggior rilievo appartenente alla flotta o alla popolazione indigena — tutti protagonisti e, nel contempo, deuteragonisti — Castro traccia brevi ma essenziali linee, non dimenticando di rilevare le diverse motivazioni psicologiche che rivestono di altri e più pregnanti significati le azioni promosse dai vari personaggi.

Ai contenuti non solo informativi della *Carta* il Castro dà il giusto valore: essa, fin dal momento in cui è stilata, perde la sua precipua connotazione di missiva per diventare cronaca, cioè testimonianza scritta della rapida e profonda integrazione che viene ad operarsi tra la politica delle scoperte e delle colonizzazioni e l'impegno della corona portoghese a propagandare e diffondere la fede cattolica.

La trascrizione diplomatica e quella modernizzata proposte da Silvio Castro sono il risultato della *summa* delle lezioni di J. Ribeiro, C. Michaëlis de Vasconcelos, J. Cortesão e S. Batista Pereira. Nella lettura paleografica Castro ha tentato, con esito nel complesso positivo, una versione esemplificata, ove possibile, di termini di difficile comprensione, pur nel rispetto, comunque, della grafia medievale.

Nel testo modernizzato, la lettura — in alcuni casi riscrittura — della *Carta* propone una lingua più scorrevole e colloquiale. In alcuni punti Castro opta per una lezione con significati decisamente differenti da quelli proposti dagli studiosi che lo hanno preceduto. È il caso della descrizione del litorale che « de pomta a pomta he toda praya parma mujto chaã e mujto fremosa » (p. 62). La parola è stata oggetto di varie interpretazioni: Luciana Stegagno Picchio la

traduce *spiaggia-palmeto*⁴, intendendo, quindi, una spiaggia occupata da palme — paesaggio, cioè, tipico di un clima tropicale —; Cortesão, e con lui gli studiosi più recenti, trascrivono *palma*, in evidente correlazione con *chaã*, ritenendo che il Caminha abbia voluto rafforzare l'idea della piattezza della spiaggia; Cortesão, a tale proposito, rammenta che si sarebbe pertanto avuta una deformazione della *-l* in *-r*, di influenza popolare, piuttosto comune negli anni a cavallo dei secoli XV e XVI⁵; per Castro, che altrove ritiene la parola di difficile derivazione e definizione⁶, essa diventa oggetto di rilettura: l'autore, nella trascrizione in portoghese attuale, opta per il termine *redonda*, affidandosi, forse, ad una interpretazione dovuta più alla personale conoscenza dei luoghi che all'indagine filologica in senso stretto.

La novità di questa edizione consiste nella traduzione italiana integrale della *Carta*: l'operazione sembra quanto mai opportuna, visto l'interesse con cui la letteratura dei viaggi è oggi riletta, sia da un pubblico amatoriale che professionale.

Della *Carta do Achamento* fu fatto un largo uso durante il movimento modernista proprio per i significati di cui fu permeata, che la trasformarono — nelle intenzioni dell'avanguardia brasiliana — da documento di scoperta del Brasile, in « dichiarazione ufficiale della presa del potere da parte dell'antica colonia »⁷. In alcune delle note analitiche che corredano il lavoro, Castro, con una disinvolta operazione culturale, crede di ravvisare quelle zone della lettera che furono oggetto di rilettura e di riscrittura anche da parte di Mário de Andrade, uno dei capi indiscussi del modernismo brasiliano⁸.

Completa il testo un'appendice che riporta la relazione del Pilota Anonimo riguardante le coste del Brasile⁹. Questa, malgrado l'esiguità dello scritto — quattro fitte pagine a stampa — si rivela come felice conferma delle descrizioni del Caminha, sebbene la *Carta* sia caratterizzata da un vocabolario più ricco e più scelto. Non a caso Castro ha completato il proprio studio inserendo le pagine relazionate dal Pilota Anonimo: la singolare somiglianza nella scelta dei temi trattati dai due scrivani gli fa ipotizzare che l'autore della relazione sia Pedro Escobar, dato il posto che occupava sulla nave ammiraglia e data la vicinanza, quindi, col Caminha. L'ipotesi è suggestiva ma, essendo andata smarrita la relazione originale — noi conosciamo la versione pubblicata in veneziano nel 1507 —, purtroppo, almeno per ora, rimane solo a livello congetturale.

⁴ L. Stegagno Picchio, *La letteratura brasiliana*, G. C. Sansoni ed., Milano 1972, p. 56.

⁵ J. Cortesão, *A carta de Pero Vaz de Caminha*, cit., pp. 345-347.

⁶ S. Castro, *A Carta de Pero Vaz de Caminha - O descobrimento do Brasil*, cit., p. 73, nota n. 64.

⁷ E. Melillo Reali, *Dalla « Lettera della Scoperta » del Brasile...*, cit., p. 121.

⁸ Cf. nota n. 2, p. 108.

⁹ I brani sono presi dal I volume di G. B. Ramusio, *Navigazioni e Viaggi*, a cura di M. Milanese, ed. Einaudi, Torino 1978.

* * *

Non poteva mancare proprio in Brasile una riedizione della *Carta do Achamento*: ha provveduto lo stesso Silvio Castro, dando alle stampe la traduzione della sua *Lettera di Pero Vaz de Caminha sulla scoperta del Brasile*.

Le note analitiche, rispetto alla edizione italiana, sono arricchite di notizie — alcune delle quali correttive di quelle pubblicate in Italia — che appaiono dettate da una riflessione più approfondita sull'argomento trattato, tenuto conto anche della « specificità » del lettore a cui il lavoro è indirizzato. A volte, però, esse sembrano tendere a porre in eccessivo rilievo lo spirito ironico del Caminha anche quando, a mio avviso, i ricorsi di costui ad un linguaggio figurato potrebbero essere determinati da altre motivazioni. Mi riferisco in particolare alla descrizione che il Caminha fa a dom Manuel dell'indigeno che, il corpo coperto di piume, non a caso viene paragonato a San Sebastiano trafitto dalle frecce: le similitudini che lo scrivano crea sono un modo più immediato di visualizzare le immagini che descrive e che intende trasmettere al re. Nel caso di San Sebastiano, il motivo iconografico è certamente noto a dom Manuel. Caminha è consapevole che il ricorso ad un significato convenzionale come mezzo di informazione dove, attraverso certi attributi fissi, si riconosce, come in questo caso, un santo, ha maggiore possibilità di essere recepito. La lettura che Castro fa dell'episodio, mirante a vedere nelle parole del Caminha un raffinato senso di ironia, sembra quindi eccessivamente meditata. Parrebbe poco credibile, tra l'altro, una similitudine ironica con una immagine sacra, dato il rispetto con cui la religione era trattata e dato lo spirito catechizzatore che giustificava in buona parte le imprese di quegli europei nei nuovi paesi.

Rispetto all'edizione italiana, il libro è arricchito di una seconda appendice — la prima, come nell'altro testo, si riferisce alla relazione del Pilota Anonimo — cui l'autore dà il titolo di *Brasil, Brasis, Brasília*. Essa è una suggestiva indagine sui momenti-cardine della evoluzione culturale del paese, dalla prima descrizione che di esso Caminha ci lascia, fino al modernismo — attraverso l'acquisizione e lo sviluppo del concetto di « brasilidade » — che, unico movimento di avanguardia del mondo occidentale che riuscì ad avere una propria connotazione politica ben marcata, vide nella costruzione di Brasília la sua espressione più radicale (e forse più esasperata).

La ripresa della descrizione caminiana della terra e delle genti, nella conclusione del lavoro di Castro, è significativa: la riproposizione della cultura e della identità brasiliane nasce proprio dal riconoscimento/identificazione dell'uomo e della natura in quelle immagini rivelatesi all'europeo e dal ribaltamento — nei secoli — dei ruoli tra gli *indios* conquistati e gli europei conquistatori.

Annamaria Pagliaro Miceli

Ed. Intercontinentalia - Napoli
Via Mezzocannone, 39-43

Grafitalia s.r.l.
Stabilimento in Cercola - Napoli