

ISTITUTO UNIVERSITARIO ORIENTALE

ANNALI

SEZIONE ROMANZA

XXIX, 2



SOCIETÀ EDITRICE INTERCONTINENTALE GALLO
NAPOLI 1987

ANDRÉ JANSEN

CARLOS FUENTES O LA DEFENSA
DE LA MEXICANIDAD

Durante la primera parte de nuestro siglo, los autores latinoamericanos más famosos buscaban el éxito por la evocación de un mundo mal conocido, extraño, exótico, desde las comunidades indias del Altiplano peruano, pasando por los problemas de razas de la selva amazónica o venezolana, hasta la lucha desesperada de los pobres contra el caciquismo de los poderosos (los hacendados) del continente sur o centroamericano.

Un estilo original, un vocabulario exótico, giros nuevos y algunas características lingüísticas favorecían su éxito literario, los distinguían fácilmente, les daban una dimensión nacional más acusada donde aparecía más claramente su tendencia, su carácter ecuatoriano, peruano, mexicano o argentino.

Cuando los historiadores de Indo-América (término mejor justificado que el de Latino-América, de Hispano-América o de Ibero-América) comprendieron finalmente la necesidad de abandonar un punto de vista empírico y europeo, de no creer más en la superioridad incontestable de la civilización del Conquistador, cuando se evertían sobre todo en descubrir y comprender el punto de vista de los vencidos, de analizar la psicología de los imperios azteca, maya, inca, obnubilados por las conquistas europeas, parece necesario enjuiciar las jóvenes literaturas hispanoamericanas dentro de una perspectiva real y auténtica.

Efectivamente, países como México o Perú, celebran actualmente su *pasado indio* y las civilizaciones vinculadas con éste. escritores como Asturias, Fuentes, Donoso, asimilan la mitología americana a su obra.

Carlos Fuentes utiliza la experiencia de la novela contemporánea para componer obras complejas, *denunciando la realidad nacional*.

Así es como los escritores buscaron poco a poco su inspiración en la difusión de la *mitología prehispánica* o puramente india. Pienso en Asturias, quién el primero, supo dar vida nueva a las viejas leyendas del país quiché; en José-María Arguedas recordando todo el mundo mágico de las creencias indias en *Todas las sangres*; en Carlos Fuentes despertando otra vez el recuerdo de los viejos dioses aztecas del México prehispánico.

Varios autores, para vincular el mundo de antaño al mundo postrevolucionario, introdujeron tales recuerdos en la novela mexicana actual. Fue el caso de Azuela, Yañez, Rulfo, como repite más ampliamente hoy Carlos Fuentes.

El éxito extraordinario fomentado (desde hace unos treinta años) por la novela hispanoamericana explica parcialmente la difusión por el mundo, en versiones originales como en traducciones de las principales obras de Carlos Fuentes¹.

El mismo éxito había apartado regularmente los autores de un género más ingrato (el drama), él que despierta menos fácilmente la atención y el interés del público.

Así es porque *Todos los gatos son pardos*, fue la única obra teatral de Fuentes con *El tuerto rey*² y, confirma además los principales temas literarios del gran novelista mexicano.

Una de las impresiones más notables que deja su país, México, al visitante europeo, es el contraste evidente entre *la visión oficial*, terminantemente idealizada, que el gobierno pretende ofrecer (la de una revolución triunfante pero siempre inacabada, reclamando una superación continua) y la de *una realidad mucho más matizada*, más coloreada, donde las influencias evidentes de un vecino poderoso se notan en todos los sectores.

La «élite» intelectual mexicana está muy sensibilizada por la *alteración creciente de los valores indígenas*, por los peligros del mimetismo inconsciente del pueblo, por las dificultades en

¹ Carlos Fuentes, *La región más transparente*, siglo XXI, México, 1958; *La muerte de Artemio Cruz*, id., id., 1962; *Zona Sagrada*, id., id., 1967; *Cambio de Piel*, id., id., 1967; *Visión de México*, Mortiz, id., 1972; *Tiempo mexicano*, id., id., 1972; *Los reinos originarios*, id., id., 1974; *Terra nostra*, s. XXI, id., 1975; *La cabeza de la hidra*, id., id., 1978; *Una familia lejana*, Brug., Barcelona, 1981.

² Carlos Fuentes, *Todos los gatos son pardos*, (versión íntegra), siglo XXI, México 1970.

proteger el carácter nacional, la cultura propia, positiva, original y profundamente telúrica.

Carlos Fuentes comprendió que la literatura americana está acabando su misión narrativa para emprender una función más constructiva, la de una reivindicación:

«Hemos vivido bajo el signo de la *epopeya* casi toda nuestra vida; nuestras novelas han sido *épicas* y nuestro arte ha sido *épico*, pero en el momento que se agota esta capacidad *épica*, parece que no nos queda sino una posibilidad *mítica*, una posibilidad de recoger en la dialéctica»³.

Así es como encontramos en la mayoría de sus novelas un recuerdo perenne de la teogonía precolombina:

«El mito, así, contiene la vida humana en su totalidad: por medio del ritmo, actualiza un pasado arquetípico, es decir un pasado que potencialmente, es un futuro dispuesto a encarnar en un presente»⁴.

El alma mexicana vive en la conciencia de un dualismo: la nostalgia de un mundo perdido y la dolorosa conciencia de no haber podido alcanzar un tipo de civilización nueva impuesta por Europa.

Esto nos lleva a analizar el carácter del mexicano o sea la mexicanidad, que radica:

1) en un vivo sentido denigratorio

El federalismo y una constitución liberal imitada de los EE.UU. resultarán débiles y extraños a un país extragado por la guerra civil.

No podían refrenar ni a la *Iglesia* ni al *Ejército*, castas privilegiadas y rapaces por excelencia en su país.

Los fracasos mexicanos del siglo XIX, negando la imitación de constituciones ajenas, produjeron un sentido denigratorio en el pueblo, sentido que desembocó después

³ Homenaje a Carlos Fuentes, compendio de artículos críticos, Las Américas, Pull., New York 1971 (pág. 49).

⁴ Octavio Paz, *El arco y la lira*, F.C.E., México 1956, (pág. 49).

2) *en un sentido de inferioridad*

Este sentido de menosvalía procede también de su pasado colonial, de su condición de raza vencida, de haberse fundado el mestizaje no por medio del amor sino por la violencia. «La desmedida admiración por *lo extranjero y los extranjeros* (que Ramos llama *malinchismo*) es resultado del sentimiento de inferioridad y hace que todos los mexicanos son *malinchistas*⁵» «Hay que aconsejar al mexicano actual..... la sinceridad para que arranque el disfraz con que se oculta a sí mismo su ser auténtico⁶»

3) *en la pasividad india*

que se debería al desengaño que sufrieron los pueblos indios al terminarse la Conquista, cuando fueron aliados de los españoles. Cambiaron prácticamente una esclavitud por otra.

Analfabeto, haraposo, el indio pobre será siempre el pelado frente al hombre (decente) privilegiado y a veces explotador y conservador.

Si la revolución liberó al mexicano de la explotación, no le enseñó que el país mejoraría gracias al trabajo tenaz de todos. Como lo notó Octavio Paz «*si no fabricamos productos en serie sobresalimos en el arte exquisito e inútil de vestir pulgas*». Huelga subrayar el talento del artesano indio para amueblar nueces, fabricar muebles para casas de muñecas, articular marionetas y tejer ponchos. Pero esas calidades lo alimentan muy poco.

4) *en la obsesión de la muerte*

Esa actitud, que parece primero de indiferencia, procede de los cultos azteca y maya del sacrificio supremo, origen de la fertilidad de la tierra, con el apoyo de Quetzalcoatl.

⁵ S. Ramos, *Perfil del hombre y de la cultura en Mexico*, Espasa Calpe, Buenos Aires 1951, (págs. 520-21).

⁶ *Ibidem*, (pág. 67).

Para acostumbrarnos a despreciar la muerte, las panaderías venden tortas, panecillos, panes adornados con tibias cruzadas, o espectros y esqueletos que tocan o bailan.

«Vives el hoy porque el mañana es improbable» escribió Emir Rodríguez Monegal en su *Arte de Narrar*. Lo subraya el mismo Fuentes: «nuestra mañana queda insegura. Nos pueden asesinar en un bar, a la vuelta del camino o podemos perecer envenenados por nuestra última comida, o por agua poluta; solo el fatalismo indio nos salva de un miedo constante».

Los juguetes de los niños mexicanos son también esqueletos de alambre y de barro. La misma forma obsesiva la descubrimos en los dibujos de Posadas.

5) *en el Machismo*

Es el caso que el mexicano tiene, más que cualquier pueblo hispanoamericano o mediterráneo, la obsesión fálica.

En su realidad es un ser débil e inseguro que, cuanto más trata de demostrar su valentía, tanto más inseguro se siente.

Tiene pues dos personalidades: *la real y la ficticia* que asume para elevar el tono deprimido de la verdadera.

Carlos Fuentes relaciona este machismo con el culto de la violencia y establece comparaciones con la de los nazis contra los judíos. El macho se puede manipular como un títere y obligarlo a cometer los actos más estrafalarios so amenaza de poner en duda su virilidad.

Es la causa por la cual tanto Gabriel García Márquez como Carlos Fuentes se han burlado del machismo en sus obras.

El hombre puede ser polígamo pero hay brutales castigos para la mujer infiel.

Las mismas en general no son legales pero sí efímeras en las ciudades.

María Elvira Bermúdez cree que el hombre debe ser «despiadado, batallador, irreflexivo, descuidado y feo⁷» para aparecer como un verdadero macho.

⁷ María Elvira Bermúdez, *La vida familiar del mexicano*, en «México y los mexicanos», vol. 24, 1955, pág. 51.

Carlos Fuentes lo censura también por su actitud deshumanizada ante la mujer, por devaluarla, por tratarla como una cosa.

6) en el patriotismo

La revolución mexicana fue un descubrimiento de México por los mexicanos. El bloqueo que sufrió el país con motivo de la revolución y después de la primera guerra mundial obligó a México a escrutar en su propio ser y enamorarse de lo propio, constata Alfonso Reyes⁸.

El patriotismo elemental consiste en pretender: «Como México no hay dos.»

Es el orgullo de los sarapes policromados, de la música alegre de los mariachis y del mole poblano.

La creencia en «La patria es un haber, no esta por hacer» lo lleva a ignorar los valores extranjeros y a auto-adorarse. Pero los adinerados estudian en Europa (Francia o Suiza), o en Estados Unidos.

En *La muerte de Artemio Cruz*, Carlos Fuentes simboliza en su protagonista la traición de los ideales revolucionarios. El mexicano moderno se ha transformado en hacendado con falsas promesas y «lambiscos»...

La región más transparente refleja además la preocupación por la nacionalidad, la búsqueda de una ascendencia auténtica (Cf. la última novela de Fuentes: «*Una lejana familia*» publicada en 1981) y de un patrimonio cultural original: es el motivo de la importancia del pasado indígena. Carlos Fuentes censura así la imitación excesiva, lo servil y el desconocimiento sino el menosprecio de lo propio. Lo ajeno ha vencido, según él, lo autóctono. Al estudiar la ética indígena Fuentes descubre la importancia del sacrificio. Rodríguez Monegal crea que el sacrificio de Franz en la pirámide de Cholula en «*Cambio de Piel*» recuerda el sacrificio de los tlaxcaltecas por los aztecas, de los

⁸ Cf. *La cruz y la frente*, México y lo mexicano, n°1, Porrúa y Obregón, México 1952, (pág. 56).

aztecas por los españoles, como de los judíos por los cristianos y los nazis.

Esa necesidad del sacrificio se encuentra en el Xipé Totec, «nuestro Señor, el desollado». Es el mito de la renovación por el sacrificio. Al atacar el calco de otras naciones y de otras costumbres por los mexicanos, Fuentes censura la inautenticidad, la hipocresía, la falta de responsabilidad, la injusticia para con el carácter profundo de la sociedad mexicana.

Lucha así contra la apatía tradicional del mexicano, su abulia, que procede en gran parte de su ignorancia de la propia originalidad, hermanada con su miseria y su pasado de pueblo vencido. Subraya como no se honran a héroes vivos. Cuaúthemoc, Hidalgo, Madero, Zapata han debido morir para ser respetados y apreciados. Los derrotados solo han sido glorificados mientras en Chile y Perú hay estatuas de Pizarro y Valdivia. Cortés no tiene monumento pero sí un fresco de Rivera en el palacio gubernativo donde aparece con rostro verde y agresivo, símbolo del enemigo por excelencia.

La matanza de los estudiantes en Tlatelolco, el 2 de octubre de 1968, aparece como la resurrección del Huitzilopotchli (dios de la guerra y de la noche), como de Pedro de Alvarado (el traidor). Octavio Paz lo confirma. Fuentes relaciona siempre la violencia con la vigencia del pasado indígena, con el gusto del sacrificio, de la sangre, de la muerte hasta en el machismo.

7) en la «lambisconería» o zalamería degradante

En México, dice Carlos Fuentes, no se respeta a los hombres sino a los títulos. El colmo del «lambiscón» aparece en la cita:

«¿Qué horas son?

¡Las que Ud. guste, Señor Presidente!» (*La región más transparente*). También se multiplican los títulos más que en España, menos que en Colombia, donde cualquier hombre con sombrero y paraguas debe ser un intelectual: así que lo tratan con título de *Doctor*. En México prefieren el título de *Licenciado*, usado a secas sin anteponerle Señor. Esta «lambisconería» se práctica a todos los niveles y desemboca:

8) *en la corrupción*

Se trata evidentemente de un fenómeno continental. Desde la Conquista, la Corona española no adaptó los sueldos de sus funcionarios y los mismos buscaron recursos locales, entre propinas y rapiñas. La práctica se ha propagado hasta el siglo XX pero en México ha tomado proporciones exageradas y sin embargo toleradas. Así es que cada Presidente de la República aprovecha su breve estancia en el poder supremo para asegurar su porvenir económico. Es como una tradición. Y muchos altos funcionarios lo imitan.

La prensa va manipulada por los políticos. Los pudientes hombres de negocios y cantidades de columnistas han sido comprados no solo en México sino en Cuba con Batista, en Santo Domingo con Trujillo, en España con Franco.

«Se domesticó al tigre mexicano a base de corrupción, incorporando la violencia mexicana a lo universal».

Cuántos políticos, banqueros, latifundistas, han adquirido su fortuna, su poder y su posición social por medio de robos, de trampas, injusticias y hasta crímenes.

La famosa «mordida» de los pudientes es copiada por los humildes y la corrupción de los funcionarios y policías más modestos es conocida y hasta aceptada por todo el mundo.

Este mundo mexicano se divide entre los «chingados» (o pendejos) y los que «chingan» (o chingones) es decir entre *vencedores* y *vencidos*. El verbo «chingar» expresa la idea de agresión, violencia, destrucción, violación. *Chingar* es rasgar, hacer violencia al otro. El *chingado* es pasivo. La *chingada* es la madre violada, la figura mítica, representación mexicana de la maternidad.

9) *en un catolicismo burgués bastante hipócrita*

El mexicano se revela muy piadoso en privado pero anticlerical en público, en conformidad con la Constitución.

Es que la mujer mexicana es casi siempre católica, hasta la superstición y la idolatría. Su hijo, apenas adolescente, cree al contrario que la religión lo afemina y afecta, de vez en cuando, un ateísmo de fachada.

Se ha dicho también que los cristianos hablan *con* Dios y los burgueses *de* Dios, coleccionando medallas y multiplicando las oraciones hasta antes del acto de amor...

La idolatría se mezcla también con la práctica religiosa, esencialmente en el pueblo. Taxistas y camioneros multiplican en sus coches estampas o altarcitos iluminados, en presencia de fotos de mujeres guapas o desnudas...

Es la llaga de los disfraces, de las máscaras, de la hipocresía.

10) *en su carácter contrastado*

El mexicano puede ser cortés y sentimental pero también disimulado hipócrita, agresivo, cruel y violento. Se revela humorista y hasta macabro en sus chistes, pero desconfiado, improvisado e imitador.

También puede doblarse, humillarse, agacharse, es decir inclinarse pero no «rajarse», es decir permitir que el mundo exterior penetre en su intimidad⁹.

Cuida, sin embargo, de que nadie falte el respeto de las señoras. Paralelamente exige que su mujer sea sin voluntad ni deseos propios. Debe ser espera y desdén. Se velará en el recelo y la inmovilidad. Será un ídolo que no busca sino atraer. Su sexo, oculto, pasivo, será el centro de esta atracción. su amor será concebido como una conquista y una lucha. No se trata pues de penetrar la realidad a través de un cuerpo sino de violarla.

En fin de cuentas, y por experiencia personal, queremos subrayar unas calidades mexicanas ignoradas de los mismos mexicanos: Es gente muy hospitalaria, cortés, amable y servicial hasta los extremos. Si puede ser susceptible, es también muy alegre, humorista y generoso. Es uno de los pueblos más atractivos que yo conozca.

Vemos, en *la región más transparente*, dos personajes cuyos patronímicos aparecen como los símbolos del México moderno

⁹ «El *rajado* es de poco fiar, un traidor... que es incapaz de afrontar los peligros como se debe» (Octavio Paz, *op. cit.*, pág. 26).

y del viejo imperio azteca: Federico Robles e Ixca Cienfuegos.

Como la cultura del pasado precolombino procede esencialmente de su religión, alusiones a creencias y prácticas mitológicas no dejan de ser frecuentes.

La permanencia del pasado en la vida contemporánea, el recuerdo de la pureza primitiva de la revolución, dentro del mundo actual, manchado por corrupciones, debilidades y compromisos, constituye uno de los temas dominantes de *La muerte de Artemio Cruz*.

En *Aura* (1962), este pequeño y delicioso cuento decadente evocando a Barbey d'Aurevilly, la viuda de un general mexicano preside y hasta comparte los amores de su sobrina, de la misma manera que el México de ayer se recuerda en el México de hoy.

Otra novela de Fuentes, *Cambio de Piel* (1967), nos acerca más al sistema utilizado en su drama histórico *Todos los gatos son pardos*: cuando los protagonistas visitan, en 1965, el antiguo centro religioso azteca de Cholula, el autor nos lleva sin transición a la llegada de los conquistadores a la ciudad, a fines de 1519. Allí vemos, de un modo simultáneo las estatuas de los héroes de un pasado próximo: Juárez e Hidalgo mientras un obrero sustituye en los muros de la ciudad «slogans» políticos en pro del ex-presidente López Mateos por los del nuevo candidato, Díaz Ordaz.

Se nos recuerda, por otra parte, la recepción de la Malinche por el Emperador Moctezuma y sobre todo la terrible victoria que permitió a los españoles incendiar la localidad y sustituir la imagen de los dioses aztecas por la de la cruz católica.

De tal modo, se evoca sin cesar la fusión del pasado y del presente, la mezcla de una cultura con otra, el segundo aprovechamiento de las urnas destinadas a los sacrificios humanos para las fuentes bautismales.

«El proceso de la historia (de México), es visto como cíclico, implicando una forma de cambio convulsivo que al final se convierte en algo sumamente trágico¹⁰».

¹⁰ J. Sommers, *Individuo e historia: la muerte de A. Cruz* in A. Flores y R. Silva Caceres, *La novela hispanoamericana actual*, Las Américas Publ. Cy., N.Y. 1971, (pág. 150).

Ya revivirá el pasado precolombino en *La región más transparente* para poner el presente bajo una luz turbia y significativa: la de una muerte omnipresente. La conciencia de la culpabilidad, la necesidad del sacrificio, el desprecio de la muerte radican igualmente en las tradiciones mitológicas de sus antepasados y en las costumbres contemporáneas.

Veremos cómo tal indiferencia, calculada ante la muerte, desencadenará en el emperador azteca, una transfiguración que prefiere al fracaso de su destino personal: «La muerte es seguir viviendo cuando el destino ya se cumplió» declara Marina, la concubina india de Cortés. Y añade: «No temo tu muerte, sino tu destino¹¹».

Allí está, efectivamente, uno de los temas relevantes de la obra: la importancia del destino ante la voluntad humana.

También queda uno de los valores constantes de la mentalidad mejicana. Procede de remotas creencias religiosas.

En su prólogo a la edición española de *Todos los gatos son pardos*¹² C. Fuentes recuerda cómo Quetzalcóatl, la Serpiente Emplumada, embriagado por los dioses se había casado con su hermana y después había huido hacia el oriente para acercarse al Sol e identificarse con este astro venerado por los aztecas como por todos los pueblos precolombianos.

En el espejo del dios de la Noche, Tezcatlipoca, pensaba Quetzalcóatl haber descubierto su apariencia humana. Desesperado, querría huir para escapar a su imagen.

Su partida apresurada hundió el mundo azteca en una profunda confusión. Al marcharse el dios, todos temieron que se acabara el universo. Magos y predicadores anunciaron la coincidencia de la vuelta de Quetzalcóatl con una época de prosperidad.

Sus dioses le aseguraban efectivamente la estabilidad, la inmovilidad del tiempo. Por eso, aceptaron con más facilidad las irrevocables decisiones del destino, lo que no supieron comprender los españoles.

¹¹ Carlos Fuentes, *Los reinos originarios, Todos los gatos son pardos, El tuerto rey*, Barral, Barcelona 1971, pág. 104.

¹² *Ibidem*, op. cit., pág. 9.

«La historia del México antiguo es también la de una ausencia — la de Quetzalcóatl —, y la de una esperanza, la de su regreso», nota el autor¹³.

Cuando un hombre de tez blanca, de pelo rojo y abundante, llegó desde el oriente, sobre el mar, entre soldados llevando armas desconocidas cuyos ruidos y llamas recordaban el trueno, con numerosos compañeros cabalgando animales desconocidos, se persuadieron los aztecas que su dios Quetzalcóatl, la cabeza cubierta de una toisón soleada, regresaba de su largo exilio para traerles la felicidad.

Desde entonces se enfrentaron dos mundos. La pasividad fatalista del emperador Moctezuma chocó contra la voluntad de Cortés, ambicioso conquistador.

El español no entendió porque el azteca vacilaba en oponerle sus millares de guerreros. Pero Moctezuma no sabía a quién escuchar: a Huitzilopchtli, dios de la Guerra o a Tezcatlipoca, dios de la Noche¹⁴.

El primero lo empuja hacia el combate. El segundo hunde a hombres y dioses en el sueño.

Como el emperador no puede honrar a dos dioses antagonicos, contemporiza mucho antes que se decida a morir, vencido por el destino. Justificará primero su conducta y la de su pueblo. Si da la orden de sacrificar a muchos seres humanos, es por motivos religiosos. La sangre de las víctimas la exige Quetzalcóatl. Riega y fertiliza la tierra de maizales. Apaga la sed de los dioses. ¿Actuaron mejor los cristianos?

«Sacrificamos los hombres a los dioses», proclama Marina¹⁵.

Afirma además que la muerte de algunos prohíbe la muerte del mundo. Cuenta por muy poco para él. La impone al funcionario que penetra en una sala prohibida de su palacio, al bailarín que se equivoca en el ritual o que viste sin autorización una túnica demasiado corta¹⁶.

¹³ *Ibidem*, op. cit., pág. 14.

¹⁴ *Id.*, op. cit., pág. 19: «Huitzilopchtli me pide la guerra; Quetzalcóatl me pide la paz. ¡Qué imposibilidad! Servir a dos dioses antagonicos».

¹⁵ *Id.*, op. cit., pág. 98.

¹⁶ «...Tú, que condenas a la pena capital a un funcionario que se aventura

Esta referencia a la minifalda y a castigos desproporcionados con los delitos, se dirige claramente contra el régimen de Díaz Ordaz.

Moctezuma invoca la muerte no solo para legitimar su obligación real ante los dioses y los hombres sino también para conformarse con el deseo de la casta de sacerdotes y guerreros que lo coronaron. Y se puede ver en estos una nueva relación entre el presidente de la República y los grupos de presión que lo llevaron al poder.

Lo reconoció Carlos Fuentes: «Tal obra es una contestación, una contestación a sí mismo y a México¹⁷».

Monólogo, diálogo y coro popular contribuyen a desarrollar las ideas del autor sobre la libertad política mejicana.

Desde las *Cartas de relación* de Cortés hasta el último balance presidencial, la palabra pública, pretende Fuentes, ha sido oprimida por el poder.

«Si no fuese por la tarea de algunos escritores, la historia de México no tendría más voz que el zumbido de las moscas en los basureros de los discursos, las falsas promesas y las leyes incumplidas»¹⁸.

Parecida agresividad constituye una originalidad en las letras mejicanas. Explica parcialmente el éxito del autor en su país donde uno no está acostumbrado a tal violencia lingüística ni a parecidas audacias estilísticas.

Va a tomar después la contestación proporciones más amplias a lo largo de la obra. Después de haber vilipendiado la pasividad y el fatalismo del pueblo mejicano y de su emperador, el autor desmistifica lo evangelístico de la conquista.

Cortés confiesa su sed de poder y obliga a sus tenientes que los animan la codicia de ellos, el gusto de la aventura, el espíritu colonizador, sentimientos que los empujan mucho más que el evangelizador cristiano, para soportar el hambre, la sed, las

en una sala prohibida de tu palacio, a un danzante que se equivoca en un paso ritual, y aún a cualquier persona que, sin derecho, usa la túnica más arriba de la rodilla...» (Carlos Fuentes, *op. cit.*, pág. 95).

¹⁷ *Id.*, op. cit., prólogo, pág. 16.

¹⁸ *Id.*, op. cit., prólogo, pág. 17.

enfermedades tropicales y la crueldad de sus enemigos mejicanos¹⁹.

La Iglesia española, por la voz del padre Olmedo, recuerda a Cortés que no debe defender sus intereses personales, sino los del Rey de España; que no ha venido sino en su nombre a conquistar y a evangelizar la Nueva España²⁰.

Debe pues moderar su orgullo y comportarse como fiel servidor de Su Majestad Muy Católica.

Por la voz ingenua de Marina, la manceba india del conquistador español, entendemos una crítica hábil de la religión cristiana. Marina es su intérprete. También es el lazo entre ambas culturas, la que desea evitar lo peor: la destrucción de una por la otra.

«Oh señor, trata de entendernos. Danos oportunidad. No mates el bien de mi pueblo tratando de matar a sus males. No destruyas nuestra frágil identidad. Toma lo que esta construido aquí y contruye al lado de nosotros. Déjanos aprender de tu mundo; aprende tú del nuestro. ¡No asesines a mi patria!»²¹»

Así emprende ella la justificación de las costumbres aztecas, de sus prácticas religiosas, de sus sacrificios sanguinarios y rituales, principales motivos de las críticas y del fanatismo europeo.

Resume la acción de Cortés en una frase:

Sustituíste tu tiranía a la de Moctezuma. Diste el nombre del mal a lo que ignoras²²».

La india se hace así portavoz de todo un continente que reprocha al extranjero condenarlo, no sólo por ignorancia sino también por intolerancia. El siglo XVI ignoraba todo de las civi-

¹⁹ «Cortés: En cuanto puedas tú mismo ser capitán de una empresa, me abandonarás a favor de tu propia ambición». *Alvarado* (sin dejar de sonreír): Sea, pues, ambición (Carlos Fuentes, *op. cit.*, pág. 95).

²⁰ «La Iglesia sabe ser discreta en lo tocante a la debilidad humana. No puede serlo en lo tocante al orgullo humano, cuando este se desborda y olvida que toda hazaña individual es sólo parte de un designio más vasto: primero extender con la espada el imperio de España; segundo, extender con la cruz el dominio de Dios» (Carlos Fuentes, *op. cit.*, pág. 72).

²¹ Carlos Fuentes, *op. cit.*, pág. 102.

²² Carlos Fuentes, *op. cit.*, pág. 101.

lizaciones precolombianas y nunca pretendió comprenderlas para que pudiera juzgarlas con objetividad.

Y podemos repetirlo en el siglo XX: condenar el subdesarrollo sudamericano consiste en evitar que reconozcamos nuestra propia responsabilidad europea.

La historia contemporánea empieza sólo a tratar tales acusaciones como merecen y a designar los culpables auténticos.

Una serie de réplicas lapidarias ilustra el mensaje político de la obra:

«El pueblo mejicano no tiene ni caballos ni cañones (referencia a la potencia militar de los EE.UU.) para luchar contra tí (Moctezuma o el gobierno militar mejicano) y los extranjeros (España primero, los EE.UU. después) porque no cree nada superior al pueblo mismo²³».

Moctezuma es designado como «el esclavo de los tiranos» (los grupos de presión socio-económicos) y como «el tirano de los esclavos» (el gobierno autoritario de Méjico)²⁴.

«En Tlatelolco asesinó Moctezuma a los soñadores»²⁵, puede entenderse como si Moctezuma hubiese impuesto la muerte a sus consejeros soñadores deseosos de verlo tomar las armas contra el invasor.

Pero en Tlatelolco, suburbio de la capital mejicana, en la Plaza de las 3 Culturas, centenares de estudiantes y manifestantes fueron matados en octubre de 1968 por haberse opuesto a la política del Gobierno.

«El hijo de Marina y Cortés, el mestizo del sangre india, deberá ser la serpiente emplumada²⁶».

El mejicano mestizo, de sangre india y española, deberá pues mantener el culto de los valores nacionales.

Por fin, el último cuadro de esta tragedia abandona el deco-

²³ *Id., Id.*, pág. 110. «Tú pueblo no cree nada superior al pueblo mismo, y por eso lucha contra ti y contra los extranjeros en esa ciudad.»; «...no tememos más a los cañones y a los caballos...».

²⁴ Carlos Fuentes, *op. cit.*, pág. 111.

²⁵ *Id., id.*, pág. 113.

²⁶ «...tú mismo, mi hijito de la chingada; tú deberás ser la serpiente emplumada, la tierra con alas, el ave de barro, el cabrón y encabronado hijo de México y España...». (Cf. C. Fuentes, *op. cit.*, pág. 116).

rado azteca y la época de la conquista para subrayar el carácter simbólico y analógico de la obra, pasando a la época actual.

Moctezuma aparece en ella con chaqueta negra, la camisa cruzada por una cinta tricolor, como el presidente de la República moderna de Méjico²⁷.

Cortés viste el uniforme de general del ejército aéreo de los EE.UU. y sus tenientes han llegado a ser hombres de negocios y consejeros económicos.

Los sacerdotes que sacrificaban jóvenes en el altar de la pirámide de Cholula se han vuelto granaderos del ejército mejicano.

El decorado está iluminado por carteles pregonando productos importados y un joven estudiante de la UNAM es matado antes los ojos del público. Así toma la obra todo su significado. Rechaza:

1° - La acusación de civilización sangrienta impuesta por los conquistadores a los aztecas, cuyos motivos religiosos ignoraban o no entendían.

2° - La idea de la superioridad militar española, insistiendo en la pasividad de Moctezuma, la extraordinaria voluntad y la diplomacia astuta de Cortés, quien supo aliarse ciudades como Cempoala y Tlaxcala contra su soberana Tenochtitlan.

Constituye una vasta alegoría donde la invasión del mundo azteca por España aparece sobre todo como el exterminio de su cultura, de su religión y de sus costumbres.

El aniquilar mismo de su civilización se repite de modo pacífico en la época moderna.

La abulia de Moctezuma estimulada por sus malos consejeros, se repite otra vez en la conducta del gobierno mexicano moderno que, según Fuentes, no defiende mucho los valores nacionales contra la presión económica, militar y cultural de los EE.UU.

Acerca de esto, recordamos que, bajo la presidencia de López Mateos, la radio mexicana no difundía canciones o música en lengua inglesa, para preferir aires españoles o mexi-

²⁷ Cf. C. Fuentes, *op. cit.*, pág. 123 a 126.

canos sin ceder a la boga mundial del rock u de otras formas de música moderna.

Es finalmente una llamada vibrante al patriotismo nacional. Los hijos de la india y del español deben mantener los valores culturales del pasado al utilizar las influencias, los aportes, las lecciones del extranjero, para constituir una personalidad original, independiente pero enriquecida²⁸.

Las últimas escenas explican el título de la obra. Cortés será exiliado en la Nueva España, acusado de prevaricación. El que tantos elementos favorables tenía para constituir su imperio fracasa lamentablemente al llegar a su objetivo.

Moctezuma disponía de formidables fuerzas militares y humanas para resistir a su adversario. Tale ventajas las sacrificó por motivos religiosos. Su fatalismo lo condujo a su pérdida, como la voluntad de Cortés arruinó sus propias ambiciones:

«No fuimos sino hombres, hombres, hombres²⁹...»

Así desmienten ambos el refrán y contra cualquier espera, aun fuera de la noche.... *Todos los gatos son pardos.*

El exotismo deslumbrante del decorado (el palacio azteca de Moctezuma — la pirámide de Cholula — el campo militar de los españoles en Cempoala — la playa tropical de Veracruz), la belleza rutilante y colorada de trajes emplumados de los dioses mejicanos, la muchedumbre abigarrada de personajes (guerreros aztecas y españoles-sacerdotes y consejeros-enanos y concubinas del emperador-servidores, esclavos y campesinos) no deben hacernos olvidar que este espectáculo tornasolado para la vista, solo pretende poner de relieve el drama existente entre los tres protagonistas.

Moctezuma primero, enredado por su inmovilismo hierático, no comprende que los dioses le confiaron la misión de defender a su pueblo y no sabe qué hacer.

²⁸ «Oh, señor, trata de entendernos, danos una oportunidad, no mates el bien de mi pueblo tratando de matar sus males, no destruyas nuestra frágil identidad... Toma lo que está construido y construye al lado de nosotros; déjanos aprender de tu mundo, aprende tú del nuestro... No asesines a mi patria, tómala, como me has tomado a mí» (C. Fuentes, *op. cit.*, pág. 102).

²⁹ C. Fuentes, *op. cit.* pág. 123.

Se niega también a admitir que el hombre dirige su destino y que un emperador debe protegerse y guiar a sus súbditos en vez de tiranizarlos con sus caprichos, sus impuestos, sus suplicios o sus concepciones religiosas. A pesar de la opinión de sus augures y consejeros, quiere creer ciegamente en la vuelta de Quetzalcóatl quien le traerá la felicidad deseada y la paz de conciencia.

Su muerte aparece no como un martirio sino como el término de un época cumplida, durante la cual un jerarquía teocrática permitía todos los crímenes. Víctima de su inacción, pondrá fin, por su muerte violenta, a una tradición como a un tipo de civilización.

Cortés, por otra parte, está dominado por una voluntad insaciable. Su orgullo lo lleva a rechazar la autoridad del gobernador de Cuba y además a discutir con el representante de la Iglesia Española sus deberes para con la Corona de España.

Tal confianza en su propio poder lo lleva a negar la ilusión india según la cual él es mandado por los dioses. La humildad de sus orígenes justifica a sus ojos su deseo de poder y de enriquecimiento.

Frente al fatalismo de Moctezuma, debía vencer un imperio minado en su base.

Entre ellos se yergue Marina, el lazo, «la lengua», la que explica al conquistador dónde está su objetivo y dónde está su deber.

Se entrega al soldado triunfante porque presiente que se acaba el reino de los aztecas, porque admira el valor y la voluntad.

Portavoz del autor, espera persuadir al español del papel que había de desempeñar.

El niño nacido de la gran «Chingada» debe ser el Méjico de mañana, liberado de una política de espera, de los compromisos y consciente de una herencia espiritual que ha de proteger para salvar su identidad, su personalidad, su origen verdadero.

Fuentes ha querido sustituir el mito de la civilización triunfando de la barbarie por el del emperador semi-divino esperando el regreso mesiánico de Quetzalcóatl, intentando tal vez escapar a su desilusión hasta por la muerte, después de haber

evitado siempre el encuentro de una voluntad superior a la suya.

También es la parálisis de la historia. No hay proceso. No hay evolución histórica. Queda más bien un acto ceremonial: un mundo se suicida para ceder el paso al otro.

Es el sacrificio encima de la pirámide. No hay ni vencedor ni vencido. Solo un enemigo que no se decide a luchar contra otro hombre cuya voluntad y cuyo valor se sostienen por la ambición, la codicia, el gusto del poder. Al desmistificar la leyenda de la superioridad del conquistador, el autor establece una serie de correlaciones entre el pasado y el presente para subrayar que la historia se repite, que los dirigentes abandonan el pueblo a su muerte, que se someten a los intereses extranjeros, que el gusto del exotismo los seduce, que olvidan su misión educativa: cultivar y honrar los valores nacionales.

Fuentes habla de un modo general, con referencias precisas al tiempo presente. Afecta también la posición de los escritores de su generación, quienes, en la mayoría de los países latinoamericanos, se presentan como los abanderados de la contestación y reivindican el derecho de invitar al pueblo y al gobierno a defender la causa de la independencia económica, de la libertad de la prensa, de la originalidad de la cultura.

Son fórmulas políticas cuyo éxito se garantiza cuando todo un continente toma conciencia de la tutela extranjera y se esfuerza en eliminarla.

Se debe orientar y dirigir al pueblo, hacia la cultura de sus tradiciones y no adoptar sin reflexión las modas, las costumbres extranjeras, las cuales, por ser las de pueblos más ricos o más avanzados no ofrecen ni la garantía ni el reflejo de un progreso cualquiera.

Y el hecho de llevar un transistor al hombro, el sombrero de Texas en la nuca o el blue-jeans alrededor de la cintura, no alimentará mejor al indio pero le quitan su originalidad exterior antes de corromper sus gustos artísticos o su personalidad íntima.

La defensa de la mejicanidad por la denuncia de posiciones postrevolucionarias ha sido desarrollada en la mayoría de las novelas de Carlos Fuentes. La crítica de la existencia de los nuevos ricos, de los enriquecidos, alcanza su blanco en *La muerte*

de Artemio Cruz, pero aquí es, sobre todo, la invasión extranjera, militar o económica, que aparece como el factor de perversión de los valores nacionales.

En cuanto a *Terra Nostra* (1975), enorme novela que sobrepasa en extensión al *Don Quijote* de Cervantes, pretende ser un ajuste de cuentas entre el autor y España.

Ofrece un cuadro alucinante de la España de los Habsburgos que presenta, con extraordinaria subjetividad, como bárbara, cruel, destructora. Pero, para precisarnos de antemano el carácter irreal de la narración, Fuentes imagina el parto de una conserje parisina de 90 años que da a luz un niño con pies de seis dedos cada uno. Apenas adulto, se tirará en el río Sena y abordará en una playa española donde lo encontrará la reina Juana la Loca.

Este anacronismo permite al autor atacar la España de los Habsburgos cuyo rey es simultáneamente Felipe el Hermoso, muchas veces Carlos V y por fin Felipe II.

El joven náufrago, reanimado por Juana la Loca, será introducido a la corte bajo el nombre de Juan y será no solo el amante de la reina madre sino de varias de sus doncellas. El mismo Juan se reúne con su doble en la cama del Señor donde fornican con un flautista..... cuyos pies tienen seis dedos y que se llama también Juan. Este cuenta un sueño premonitorio: descubre un nuevo mundo pero nunca sabremos si los tres Juanes son una realidad o su doble o un triple aspecto de la personalidad del Señor.

Un anciano lleva finalmente al joven a descubrir este Nuevo Mundo que se revela ser la costa mejicana. Comparte pues la vida de los indios, aprende su mitología precolombina y será precipitado en un pozo maya, un cenote, por los mismos indígenas. Se escapará del mismo de una manera prodigiosa para conocer otras poblaciones con ritos y sacrificios crueles.

Después de muchas aventuras se despierta otra vez en una playa española. El Montero mayor, Guzmán, propondrá la expulsión de todos los judíos para auspiciar la expedición de los españoles hacia el Nuevo Mundo. Propondrá también extrujar las ciudades para llenar los cofres vacíos del Estado español.

Colón consulta después un banquero hebreo que sugiere

establecer los contadores bancarios en un país pragmático, fuera del alcance de España.

Con esta historia se cruzan las aventuras del ateo Ludovico que recorre el Mediterráneo para escapar las torturas de la Inquisición española. A ese ataque de la intolerancia se une el de la opresión monárquica. Guzmán, sin contentarse de haber vencido la rebelión de los comuneros propone a su soberano llevar los supervivientes a la Conquista del Nuevo Mundo.

Apenas desembarcados, los conquistadores someterán a los indígenas, quemarán sus templos, les despojarán de sus riquezas después de haber matado y torturado un gran número de ellos. La contestación será el mestizaje de los cuerpos y de las artes para desembocar en el barroco americano.

Casi dos siglos y medio después, otro Habsburgo, de sangre flamenca, española y austríaca, volverá a torturar a los mejicanos y será sacrificado de la misma manera.

La emperatriz de Méjico, Carlota, impuesta por el extranjero, morirá loca en un castillo de Bélgica.

Ludovico regresa enseguida a la corte del rey Carlos y le anuncia que vuelve del nuevo Mundo, él que se ha llenado de españoles ablandados por el lujo, el clima, el mestizaje.

El Rey le pregunta:

«-Pues, ¿Guzmán ha triunfado?»

-He mandado a Julián para que modere la acción de todos los Guzmanes (como Bartolomé de las Casas quién templará a Cortés).

Añade que leyó tres libros (*La Celestina*, *Don Quijote*, *El Burlador*), que para él resumen España.

Y cuando el soberano se prepara a morir, descubre en la sala del trono visigótico un pequeño hombre con una boina negra y uniforme de gruesa franela azul, una bufanda amarilla y roja alrededor del vientre, que grita: «¡Muerte a la inteligencia!»

Después de una muerte con atroces dolores, Carlos V resucita en 1999... para visitar el monumento edificado en recuerdo de la guerra española fratricida, en el «Valle de los Caídos».

En París, en el cementerio del Père-Lachaise, se ha enterado a otros muertos: Eva Perón y Che Guevara. Hispanoamericanos juegan con naipes en un piso de la calle de Saboya,

hablando de multinacionales, de dictaduras y de sus excesos cometidos en cada república sudamericana. El mundo ha cambiado mucho desde el principio del siglo y el problema demográfico se arregló en conformidad con el genio de cada nación. Por sacrificios humanos en Méjico, por riñas de celos y de falocracia en Argentina, por carnavales agotadores en Brasil, mientras en Moscú se fusilaban a los que leían las obras de Trotsky, distribuidas gratuitamente por el gobierno;

Pronto un muerto fue sustituido por un recién nacido y después el número de muertes sobrepasó el de los nacimientos.

El combate de la vida y de la muerte había sido sustituido por el del pasado y del presente. El universo no había sido invadido por los Marcianos sino por los Heréticos del siglo XVI, los conquistadores y los pintores del siglo XVI, los financieros y los poetas del siglo XVII, los filósofos y los revolucionarios del siglo XVIII, los ambiciosos y los cortesanos del siglo XIX.

En París, el último hombre vivo se ha refugiado en el Hotel du Pont Royal, rue de Montalmbert. Fue manco en la batalla de Lepanto y sobrevivió para contarle todo. Una gitana, Celestina, se dejará amar por él, durante la última noche del año 1999.....

¿Es una novela total? Mejor será un largo sueño de un hispanoamericano obsesionado por los crímenes de los conquistadores españoles, por la abulia, la ataraxia, la pasividad de los dirigentes de España, incapaces de hacer progresar el país que habían mantenido sepultado voluntariamente en el culto de su pasado, desde Carlos V hasta Franco.

Al negarse a determinar de cual señor habla, el narrador mantiene una confusión deseada y acumula las taras, los errores, los crímenes, la estupidez sobre varias generaciones, sin tentar de reconocer calidades o generosidades de parte de los españoles.

Asemejar la sede de un Gobierno a una necrópolis, identificar el Nuevo Mundo con un espectro inverosímil para soberanos decididos a no actuar, a negar responsabilidades salvo las que debían permitirles reembolsar sus deudas con los despojos de nuevos súbditos, es simbolizar el fracaso de toda la conquista y ser corrientemente parcial e injusto.

Como el *Antiguo Mundo* es sinónimo de inmovilismo necró-

filo, como el *Nuevo Mundo* iba destinado a ser solo una proyección del antiguo, solo el *Otro Mundo* es digno de nuestro interés.

Carlos Fuentes lo ve dominado por el pasado, incapaz de sustraerse a él y de afrontar con valor e inteligencia soluciones nuevas. El siglo XXI pues, no existirá ya que todos los seres humanos se habrán matado unos a otros, dominados por su incapacidad para leer otra vez la Historia.

Por otra parte, la Historia no es nada más que el reflejo de visiones distintas, personales, donde lo subjetivo vence casi siempre lo objetivo, donde el sueño se sustituye a la realidad, donde Felipe es sea Carlos, sea Juan, sea su doble cuando no se queda todavía en Felipe.

Y el Señor se niega a terminar, allende al 33° escalón, la escalera que sube a la cripta donde son sepultados los soberanos de España....

Tal tragedia sólo es el pretexto para revelar un mensaje mucho más profundo y sobre un plano distinto: la acusación de la realidad contemporánea. La causa de efecto percutiente procede también de la facultad de distanciamiento de la mayoría de los grandes novelistas hispanoamericanos actuales. Todos experimentaron la necesidad de escapar a su medio, de abandonar sus capillas literarias, pero también de abandonar la perspectiva nacional para juzgar su país desde el exterior, no sólo con una objetividad mayor sino también con una lucidez y una clarividencia mejor informadas.

El prestigio de la cultura occidental sorprende siempre al europeo cuando recorre por primera vez el continente indoamericano.

Un estudio más profundo de las condiciones culturales reservadas al intelectual en este hemisferio le permite pronto entender la dificultad de una formación completa, digna de cualquier ambiente universitario e internacional.

Desde Lima, Bogotá o México, la perspectiva mundial se desvía parcialmente. Las fuentes informativas quedan incompletas y se entiende mejor pues, porque tantos americanos del sur o del norte, experimentan la necesidad, tanto de completar sus estudios en una universidad prestigiosa de los EE.UU. o de Europa, con sus museos, castillos, exposiciones, bibliotecas,

librerías; sus conferencias y todas sus manifestaciones excitantes, tan contrastadas, dentro de un espacio geográfico muy limitado, al compararlo con las vastas extensiones territoriales de ultramar.

Es lo que proclaman los escritores al declarar su deseo de romper con el aislamiento cultural en favor del cosmopolitismo.

Así no rechaza Fuentes al extranjero siempre que éste no pervierta los valores indígenas y ayude al pueblo para recoger todas las lecciones provechosas para el desarrollo y enriquecimiento de este tesoro en peligro: la auténtica mejicanidad.

RAFFAELE SIRRI

INVENZIONE LINGUISTICA E INVENZIONE TEATRALE DI G.B. DELLA PORTA *

Le commedie di Giambattista Della Porta le conosciamo tutte o quasi tutte. Sono pochi i testi che gli sono stati attribuiti e che non ci sono pervenuti, ammesso che l'attribuzione sia degna di fede. Ma per carenza di documentazione, che non siamo ancora riusciti a superare, non siamo in grado di datare le cadenze del suo lavoro per il teatro. Allusioni temporali si colgono in qualche commedia e intorno a qualche commedia, ma resta insoluto il problema della cronologia specifica, che ci consentirebbe di individuare tempi di composizione, contingenze, occasioni, correlazioni interne ed esterne a ciascun testo.

Potremmo dire, come spesso si sente dire, che il problema della cronologia delle commedie del Della Porta è un problema che non merita di essere posto, che anzi è un problema che non esiste. Perché in quelle commedie la situazione di partenza — letteraria, artificiosa ma consolidata, paradigmatica — è uguale alla situazione di arrivo. Scorrendo infatti da un testo all'altro, dello stesso o di diverso editore, da una ad altra occasione, anche ad intervalli di 5, 10 e più anni, si trova che lingua e contenuti rimangono sostanzialmente identici per struttura, genesi, impasto: senza mutamento.

Ma questa è una valutazione tutta di superficie. Sotto l'apparente staticità della confezione si muovono agenti sottili e corrosivi, si aprono lacerazioni e contrasti, si consumano veri e propri drammi (di grafie, di morfologie, di sintassi, di retorica, di contenuti). Bisogna saperli enucleare ed evidenziare,

* Riproduco qui, modificato, il testo di una conferenza tenuta all'Arcadia nel febbraio 1987.

non limitandosi a nebulose intuizioni. Intanto, un dato generale e irreversibile è che l'apparente staticità non è dell'involucro ma della concezione e della tecnica compositiva, che agisce come termine fisso di partenza e di arrivo.

Una qualificazione sbrigativa delle commedie dellaportiane è spesso compiuta con un atto di generico conguaglio: contenuti irreali, lingua altrettanto irreali. Bisognerebbe per lo meno aggiungere che, quando il referente è un'opera letteraria, i termini di realtà e irrealtà avranno pure ragione e senso, ma certo hanno misure affatto particolari, determinabili con sistemi di analisi storico-critica da inventare di volta in volta. E ad ogni modo, per le commedie di Della Porta e in genere per le commedie del Cinquecento, il problema non è di realtà o irrealtà, ma piuttosto di modelli letterari che prospettano paradigmi di realtà ideale, non in opposizione al divenire quotidiano ma, al contrario, come riconquista, secondo intelligenza e fantasia, di una concretezza più certa e più vera.

Quando nel 1425 il Cusano scoprì il testo delle dodici commedie di Plauto, da aggiungere alle otto che i dotti medievali e il Petrarca già conoscevano, gli umanisti si trovarono nelle mani non solo un modello insuperato di letteratura teatrale, ma anche una leva che avrebbe agito sui gusti e sui costumi della società con una forza, se non eversiva, certo profondamente incisiva e largamente innovativa.

La nuova commedia, frutto di erudizione, si contrappone alle rappresentazioni goliardiche e carnascialesche e alle giullaresche, non tanto perché di gusto più fine e di fattura più dotta, ma proprio perché volta alla riconquista della realtà attraverso la rielaborazione, e quindi la revisione critica, dei contenuti e delle forme. Siamo nell'epoca del primato della scrittura: un primato che per la commedia potremmo dire che si determina come primato dell'artificio. Ma ci porremmo veramente fuori della realtà storica se a quell'artificio letterario contrapponesimo, come più ricca di futuro, la «naturalzza» degli spettacoli popolari, carnascialeschi, giullareschi. Sta di fatto che la staticità delle trame di imitazione classica è attraversata da reiterate, insistenti, a volte scomposte irruzioni del presente. Indipendentemente dalle realizzazioni individuali, l'artificio della commedia cinquecentesca appare come un artificio inquieto,

ansioso, bisognoso di sostegni, di ragioni giustificative, di uscite certe. Basti pensare agli sperimentalismi messi in atto dagli autori sia sul piano della organizzazione degli intrecci sia sul piano delle combinazioni linguistiche.

Il nodo della situazione è appunto questo: che previsioni, ipotesi e attuazioni di mutamento sono finalizzate ad un ideale invero dei modelli classici, da rivivere più pienamente a contatto con la realtà del presente, adeguando questa a quelli, con una operazione di verifica condotta su metri diversi. In sostanza, il classicismo cinquecentesco è anche questo. La staticità modulare del genere letterario «commedia», al di sopra degli inquieti sperimentalismi scenici e linguistici, è condizione rispetto al condizionato, una sorta di dover essere rispetto all'essere. La stessa commedia dell'arte si terrà ferma in questo rapporto, non spostando di una linea l'impianto unitario del modello, pur scapigliandosi in ricerche ed espedienti spettacolari. Ne sono prova le trattazioni teorico-normative dei capocomici più provveduti e persino le didascalie di singoli testi.

Più vistosamente che l'intreccio della favola è l'impianto linguistico a far rilevare staticità modulare, uniformità, conformismo. Nata per un impulso filologico ed erudito, la commedia nuova ha adottato la lingua letteraria che ha trovato, salvo ad accorgersi subito che il genere, già per definizione aristotelica (*Poet.* 1 5 45; 2 2 18; 5 1 1; 13 6 49), richiede una caratterizzazione che la lingua presa a prestito dalla lirica, dalla narrativa, dall'accademia non consente. Di qui il senso di frustrazione che molti autori avvertono di fronte, dentro alla loro stessa opera: frustrazione per lo più camuffata da maldestre dichiarazioni di supponenza, di indifferenza, di noncuranza per quella loro attività «minore», da considerare nient'altro che gioco, divertimento tra amici o per amici.

All'epoca in cui Giambattista Della Porta svolse la sua attività teatrale, la commedia non aveva ancora una sua lingua, ma aveva acquistato e fatto proprio un variegato patrimonio di linguaggi speciali a cui si poteva attingere con libertà di variazione e manipolazione. Un secolo di sperimentazione letteraria sul genere drammatico e mezzo secolo di ricerca e discussione teorica, a ridosso della *Poetica* di Aristotele e con conati di autonomia, avevano affinato il mestiere di autori ed attori; la trion-

fante espansione, negli ultimi decenni del secolo, della commedia dell'arte, fece il resto. Certo è che le commedie più nuove sono quelle che astutamente impiegano più linguaggi; quelle che entro l'involucro di un italiano letterario o di koinè mettono in mostra una sgargiante emulsione di linguaggi settoriali o gergali. La tecnica dell'improvvisa, per ovvie ragioni di spettacolo, codifica e normalizza, più spesso esaspera, questa situazione, che a livello di improvvisazione scenica si trascrive come in una sorta di polimorfismo. Ma il fenomeno era *in re*. Gli scritti teorici sulla commedia (per la bibliografia sulla teoria drammatica mi limito a citare soltanto una magistrale relazione di Ettore Bonora, *La teoria del teatro negli scrittori del '500*, all'Accademia dei Lincei, in Atti del convegno sul tema «Il teatro classico italiano del '500», Roma 1972, pp. 221-52) non sono molti in tutto il Cinquecento; e in gran parte non sono determinanti. Ma hanno avuto il merito di insistere su due principi elementari: 1. che il messaggio dell'autore viene comunicato al pubblico non direttamente ma attraverso la mediazione dell'attore; 2. che il contenuto della commedia, di livello morale e sociale più basso rispetto a quello della tragedia, postula uno strumento linguistico che esprima il popolare e il quotidiano, contrapposto all'eroico e all'aulico della tragedia. Sono dei principi così ovvi che la loro registrazione risulta del tutto gratuita. Ma siamo in una età in cui vige incontrastato il primato della scrittura, in cui non sembra possibile ipotizzare un messaggio destinato a realizzarsi di là dalla scrittura. Perciò diciamo che se alcuni dei teorici del Cinquecento, che il più delle volte sono soltanto dei retori, praticano l'arte del perdigiorno, e che strisciano sul recto e sul verso delle carte di Aristotele lasciando di proprio soltanto la bava, nell'insieme vanno presi sul serio più di quanto siamo stati soliti fare per molto tempo.

Si dice che il problema della particolare fisionomia della lingua teatrale, in Italia, prima del Goldoni, non se lo è posto nessuno, se non forse il Machiavelli e il Ruzante, l'uno nel *Discorso o Dialogo*, l'altro nelle *Orazioni*. E certamente è vero. Tuttavia i retori, contemporanei o posteriori al Machiavelli e al Beolco, pur non avendo affatto meditato sulla scepse linguistico-teatrale di quei due scrittori, si arrovellano intorno

al genere «commedia» inteso come essenza categoriale e come prassi: come problema di contenuto, facilmente definibile, e come problema di forma, meno facilmente definibile. Due problemi. Quei retori li presentano come distinti, ma in realtà si tratta di una distinzione apparente. È chiaro infatti a tutti che un'opera letteraria come la commedia, destinata ad essere mediata dall'attore, la distinzione fra contenuti e forma dei contenuti è solo un'ipotesi di classificazione astratta. È p. es. significativo che, presentando le commedie di Terenzio, Vittorio Fausto (*De Comoedia libellus*, 1511), tenendosi ben stretto alla tradizione e giovandosi del trattato greco *Περὶ κωμῳδίας*, fissi questo principio generale a conclusione di una prima argomentazione sui modi del ridicolo in commedia:

Verum haec universa nihili nonnunquam erant nisi vocem histriones singulis adhibuissent accomodatam, quandoquidem omnis oblectatio comoediae propemodum in actione consistit. (*Trattati di poetica e retorica del 500*, a c. di B. Weimberg, vol. I, Laterza, Bari 1970, p.9)

Il Fausto si riferisce qui al teatro greco e latino, propriamente alle commedie di Terenzio, di cui cura l'edizione per Aldo Manuzio; ma il principio è destinato a condizionare struttura e lingua del teatro letterario del Cinquecento italiano.

L'adeguamento dell'espressione linguistica al tema della favola e alla condizione dei personaggi, ormai, nella seconda metà del 500, è un luogo comune, avvertito come tema obbligato di discrezione, di scelta stilistica secondo buon gusto e secondo norma di buona educazione letteraria. Non è ancora problema di lingua, di sistema linguistico storicamente e sociologicamente inteso: lingua e letteratura sono considerate un tutt'uno; cultura e letteratura anche. Ma si comincia a far questione di livelli e di registri espressivi. Le prospettive di sviluppo teorico si chiariscono e crescono se il discorso viene fatto in funzione di testi specifici. Anche retori di modesta levatura, preoccupati unicamente di ripetere precetti aristotelici e di tradurli in normativa scolastica, non possono esimersi dal toccare la questione:

Comoediam stylo populari conscribi debere antea diximus; quod sic est accipiendum, non debere nos uti verbis grandioribus, consonantioribus

et quibus utuntur tragici scriptores, sed humilia claraque esse debent et cuiusmodi cives in sermone quotidiano utuntur

scrive per es. Federico Ceruti (*Dialogus de comoedia*, 1593). E Nicola Rossi (*Discorso intorno alla comedia*, 1589), parlando, alla fine del suo trattato, della «Dizione», ribadisce il tema ormai trito dell'adeguamento della lingua alla condizione sociale e morale del personaggio, «dovendosi», egli dice, «la elocuzione accommodare alle cose di cui si tratta». Giulio Cortese, *Avvertimenti del poetare*, 1591, ha notazioni assai fini sulla «convenienza» del dire, e scendendo nei particolari di una casistica per altro scontata, egli p. es. avverte che

Si deono eliggere quelle voci che sono più proporzionate al genere che si scrive, e se abbiamo due voci, «velo» e «fazzoletto», in commedia in bocca di persona bassa sarà più proporzionato dire «il fazzoletto» che «il velo».

Il rovello dei retori corre dunque parallelo al rovello degli autori, che nella seconda metà del '500 si cimentano in sperimentazioni tematiche e linguistiche di notevole apertura, alla ricerca di una teatralità finora latitante. La ricerca si estende anche in direzione extra-linguistica, includendo espedienti di tecnica gestuale, di prospettiva scenica, di congegni meccanici, insomma di impiantistica teatrale ecc. Sperimentazioni extra-linguistiche, ma pur sempre finalizzate all'espressività, sollecitate da esigenza di linguaggio teatrale, in funzione del realismo scenico e della teatralità totale, unità fra palcoscenico e platea. Perché è ovvio che, nel momento stesso in cui l'autore si preoccupa del fondale della scena e lo considera essenziale per la finzione degli avvenimenti, luogo di incontri e di dialoghi, egli automaticamente si avvia a considerare se stesso autore, sì, ma non unico motore dello spettacolo.

Fortemente sollecitato da istanze espressive, realistiche, l'autore modifica più o meno consapevolmente concezione e finalità del linguaggio. Il primato della scrittura è ancora intatto; ma alcuni autori, mentre enfaticamente lo ribadiscono, ne scalfiscono il prestigio. Non va sottovalutato il fatto che la commedia mutua dalla novella non solo temi e situazioni ma anche la risentita intenzione di realismo, di solito esplicitata,

nella novella, dalla finzione cronistica messa in bella mostra ad apertura del narrato. Sono familiari gli attacchi di molte novelle: *Dico adunque che ne' tempi...* (Dec. I.); *Già è buon tempo passato, che di Babilonia fu un soldano...* (Dec. II 7); *Egli non è ancora guari tempo passato che nella nostra città...* (Dec. VI 6); *È non è vent'anni che fu un Ugotto degli Agli...* (Sacchetti, 3) ecc. ecc. Qualche commedia fa propria non solo l'intenzione realistica delle novelle, ma persino la finzione cronistica. Nell'*explicit* della *Venexiana*, p. es., il copista annota: «Non Fabula non Comedia ma vera historia». E nel prologo della *Ramnusia*, una commedia molto poco nota, di autore poco meno che ignoto (ne conosciamo solo il nome: Giovanni Aurelio Schioppi), ma molto valida come testimone, si legge: «Moderna d'interlocutori et negotio à nostri tempi occorrente». Connessa con questa impegnativa realistica è la professione di isocronismo linguistico, con cui l'autore della *Ramnusia* spiega come mai un autore di commedie, benché letterato, benché cultore di Francesco Petrarca e di Pietro Bembo, abbia scelto la via della trasgressione:

In prosa et familiar lingua, perché le persone che in quella ragionarano non fanno rime e romanzi. Non manc'hanno studiato la grammatica nova de petrarcheschi o imparato le elegante clausole d'il Bocchaccio. Ma in quella maniera parlaranno come la maggior parte de suoi conterranei.

E aggiunge con più grinta:

Puoi se ne la lingua vorete tassar; et corregger gl'interlocutori serete notati per temerarij in volere ch'altri parlino à modo vostro hauendo ciascuno questo comune arbitrio di poter a suo modo parlar, damente che dagli altri sii inteso.

Questa commedia, *La Ramnusia*, recitata a Verona nel 1530, fu edita a Venezia nel 1550. A Firenze, nel 1543, Giovan Battista Gelli così scrive nella dedicatoria della *Sporta*:

E finalmente, quanto alla lingua ... io ho usato quelle parole ch'io ho sentito parlare tutt'il giorno a quelle persone che io ci ho introdotte; e, s'elle non si ritruovono in Dante e nel Petrarca, nasce che altra lingua è quella che si scrive nelle cose alte e leggiadre, e altra è quella che si parla familiarmente.

Da Venezia a Firenze, da Firenze a Napoli. G.B. Della Porta fa eco a queste considerazioni prendendosela coi toscani di Mergellina che avevano aggricciato il naso a qualche sua trasgressione linguistica. È un coro che risuona da un capo all'altro della repubblica delle lettere, ben intonato, anche se qualche stecca non manca. I più ortodossi si affannano a dimostrare che la loro scelta stilistica e linguistica è nient'altro che un dare pratica attuazione ai precetti retorici che erano stati enucleati dagli studiosi strizzando il testo della *Poetica* di Aristotele. Ma va anche annotato che qualcuno, non più afflitto da complessi di riverenza, dichiara che se Aristotele «avesse saputo di filosofia e di altro quanto di comedia, forse non avrebbe quel grido famoso che possiede per tutto il mondo» (G.B. Della Porta, *Gli duoi fratelli rivali*, Prol.).

Si fa indubbiamente confusione fra precetti di stile, speculazione lessicale, argomentazione di lingua come fatto sociale, tensione d'arte. Ma dal confuso di quelle voci si alzano due verità, due tendenze storiche: che la commedia ha bisogno di una sua lingua; che il primato della scrittura comincia a cedere, e cede proprio su istanza di autori e attori di teatro.

Al tempo del Della Porta la situazione pratica e teorica è dunque questa. Gli autori hanno introdotto in scena girandole di interlocutori, ciascuno col suo linguaggio settoriale, saldo, preciso, sicuro del consenso in platea; ma non per questo hanno inventato una lingua teatrale. Ci sono gli strumenti, ci sono le voci soliste; manca l'unità timbrica; manca il motivo concertante, manca il concertato. Dire che a rimediare ci prova il Della Porta sarebbe un pò troppo; significherebbe attribuirgli una visione critica del problema che certo non aveva, fargli credito di una ricchezza di strumenti d'arte che non possedeva. E tuttavia una operazione in tal senso la compie forse non inconsapevolmente. Al contrario di altri commediografi (p. es. il Gelli), non si preoccupa né di alzare né di sbassare il livello della lingua. I personaggi delle sue (poche) tragedie e i personaggi delle sue (molte) commedie parlano una medesima lingua. le inserzioni gergali e settoriali, così invadenti nelle commedie, non trovano posto nelle tragedie, ma pure vi si insinuano, sotto forme di espedienti colloquiali, in pause di chiaro sapore comico. Ma la lingua di fondo, come involucro unificante, è comune a tragedie e commedie.

Ora, — e questo è il problema —, una lingua libresca, di autore, ad un solo patto può divenire lingua di pubblico: depotenziandosi e destoricizzandosi, divenendo così repertorio di frasi e di vocaboli, di tessere senza colore, tra cui scegliere e non preoccuparsi del marchio originario, del valore letterario, del potere allusivo: tessere senza colore, da combinare in disegni strumentali e funzionali alla recitazione. Ne risulterà un complesso amorfo, o meglio raccogliuccio: sarà una lingua piatta, razionalisticamente combinata, priva di risonanze, di rifrangenze, di movimento interno. Ma sarà l'unica lingua possibile, capace di sintonizzarsi su un indice medio di comunicabilità non selettiva, di disporsi su un medio convenzionale per pubblico vario e indiscriminato, non necessariamente provvisto di credenziali letterarie.

È possibile, sottoponendo i testi dellaportiani ad uno spoglio linguistico rigoroso, ricostruire le ascendenze (e persino le operazioni di accatto) di vocaboli e costrutti sintattici, di svolazzi stilistici, formole leziose e locuzioni banali: Dante, Petrarca, Ariosto, Tasso fra i moderni, Virgilio e i retori fra i classici hanno nelle pagine dellaportiane frequenze altissime; ma sono anche praticate, e con larghezza, trasposizioni da zone casuali o periferiche della letteratura. L'autore le compie con gagliarda disinvoltura, e le impiega a ripetizione in situazioni analoghe o del tutto difformi con suprema indifferenza, senza preoccuparsi di avvolgerle in unità timbrica, di conformarle ad un modulo stilistico. È un sistema: un sistema compositivo o compilatorio che riduce a pacifica convivenza elementi linguistici disparati; non li unifica ma li aggrega; non li trasforma ma li cala in una dimensione diversa, destinandoli ad una comunicabilità non propriamente letteraria. Del resto il Della Porta non è alieno dall'annettersi pezzi altrui inserendoli nelle proprie pagine senza minimamente curarsi di denunciare l'appropriazione, e, quel ch'è più importante, senza neppure tentarne l'amalgama in territorio proprio. È una pratica d'uso antico, che nel '500 si è di molto attenuata ed a certi livelli è del tutto scomparsa per via del maggiore prestigio della letteratura e quindi del rispetto per la proprietà letteraria. Ma è un uso che il Della Porta pratica ancora. Nell'*Ars reminiscendi* si dà il caso che egli immetta, fra le proprie argomentazioni, un bel gruppo

di esempi e disegni di G.B. Palatino, il noto calligrafo romano, ovviamente senza indicare la fonte. Ciò ha consentito poco tempo fa ad uno studioso di pubblicare quegli esempi e quei disegni sul supplemento di un quotidiano di Napoli come propri e tipici di Della Porta. È uno di quegli infortuni che capitano agli sprovveduti. Non c'è da farne un dramma.

L'incastro di cose altrui nelle proprie non è solo di Della Porta. A livello linguistico, però, in Della Porta più che di incastro si tratta di semplice aggiunta a sviluppo orizzontale, senza né alti né bassi, dove il toscanismo si affianca al napoletanismo al venezianismo allo spagnolismo, e Dante incrocia Giordano Bruno, Petrarca, Ludovico Ariosto; dove nel breve giro di una battuta di monologo o di dialogo l'autore accosta a ciglio asciutto vocaboli e morfologie di diversa provenienza, tutto abbassando al grado semantico minimo. Egli non fa nulla per amalgamare, nulla per fondere o sfumare colori, ovattare o stemperare. Lascia tutto allo stato di prima acquisizione. Ma intanto tutto pareggia su un piano di pacifica convivenza, depotenziando e riducendo; abbassando persino il sistema interpuntivo e grafico su uno strato di sostanziale indifferenza.

A proposito della grafia e della pratica interpuntiva abbiamo notato altrove che questo scrittore usa criteri mutevoli e incerti. Nei testi a stampa i modi grafici dell'autore si sommano a quelli del revisore e del compositore tipografico. Si sommano: cioè si ha che tendenze, preferenze, velleità innovative o resistenze, tic e distrazioni, senza escludersi, si stabilizzano in pacifica e scolorita convivenza nello stesso modo, nella stessa misura, con la stessa efficacia comunicativa con cui si stabilizza il fenomeno morfologico, sintattico, retorico nella pagina scritta. È un fenomeno d'epoca, non tipico delle pagine del Della Porta, ma dal Della Porta praticato con perseverante determinazione. Solo che la determinazione non è nella produzione del fatto ma nella noncuranza con cui accompagna il prodursi del fatto e lo lascia al suo posto senza intervenire.

Grafia morfologia sintassi retorica nelle opere del Della Porta non hanno nulla di provvisorio, ovviamente. Il fatto che egli trascuri di correggere limare assestare, può imputarsi alla fretta, alla pressione fastidiosa che riceveva dall'ambiente per la curiosità che gli fioriva intorno soprattutto negli anni di mag-

giore popolarità. Ma nelle sue opere teatrali la labilità formale è costante proprio mentre, per essere opere letterarie, avrebbero richiesto un maggior controllo rispetto alle opere scientifiche e tecniche, che invece appaiono di solito molto più corrette. Ciò fa pensare ad una consapevolezza che egli avesse, chiara o confusa, della particolare sorte del testo teatrale, destinato a realizzarsi nel filtro mediatico dell'attore, nel consenso della platea, di là dalla scrittura. Destinato al recitativo scenico e alla ricezione in platea, il testo teatrale si presenta alla prova letteraria con qualche cosa in più e con qualche cosa in meno. Se è letteratura è letteratura sui generis. E Giambattista della Porta pare che lo sappia o che lo intuisca, a giudicare dal suo comportarsi come scrittore di commedie.

Prendiamo a caso un monologo di apertura di scena. Il vecchio Gerasto, nella *Fantesca* (II vii 1) racconta un suo sogno:

Questa mattina al far dell'alba ho fatto un sogno giocondissimo. Parevami che fossi diventato un gatto rosso che AVEMO in casa, e stava innamorato di una GATTICELLA detta Bellina, e questa era guardata da una cagna rabbiosa. Parevami la cagna si partisse, LA GATTOLINA veniva a me, e mentre la facea miagolare come fossi mezzo gennaio, pareva che divenisse maschio come io. Ecco la cagna, la gatta fugge: così mi sveglio. Son stato strologando gran pezza che può significare, e l'interpreto così. Il gatto rosso son io, ch'ardo per Bellina, cioè Fioretta, guardata da una cagna rabbiosa; questa è mia moglie, più rabbiosa d'ogni cagna...

La forma AVEMO si giustifica nel testo non tanto come residuo di antiche forme toscane *-emus -etis* in contrasto col resto dell'Italia che ha optato per la forme *-imus -itis* (Rohlf's 541; Tekavcic 893-94; 939), ma piuttosto come un venezianismo contemporaneo. Come tale, può destare qualche sospetto, visto che le edizioni della *Fantesca* (1592; 96; 97; 610) sono tutte veneziane. Effettivamente la forma regolare ABBIAMO predomina, ed è normale, in questo ed in altri testi dellaportiani; ma le forme *-emo*, sia per il verbo «avere» che per altri verbi, compaiono qua e là insieme con altri tipi di venezianismi; sicché non è azzardato parlare di indifferenza dello scrittore, sollecitato da casuali incontri veneziani, letterari e no: indifferenza per la storia e indifferenza per la geografia a beneficio di una generica

comunicabilità di contenuto. Difatti, nello stesso passo esemplato, si susseguono, a stretto contatto di sintassi, GATTICELLA, alterato tipicamente meridionale (napoletano) e GATTOLINA, alterato di formazione culta, senza che alcuna distinzione stilistica li giustifichi. Quel che conta, per l'autore, è il diminutivo come tale, in bocca al vecchio inuzzolito che dice «gatticella» e «gattolina» come subito dopo dirà «Bellina» e «Fioretta», con gli occhi lucidi. Ad autore attore e pubblico importa quel contenuto, non la valenza letteraria e storica di quelle morfologie. Importa che il vecchio sia effigiato con gli occhi accesi, nell'atto di pregustare il frutto proibito, la sua Bellina o Fioretta, che gli sculetta intorno, imprevedibile. Le variazioni rispondono anche al vezzo di amplificare un medesimo concetto con termini affini, senza impegni semantici. Ma le forme GATTICELLA e GATTOLINA sono tutte e due depotenziate dell'originaria ragione morfologica, degradate ad una funzione genericamente indicativa, fuori da coordinate storiche e geografiche.

Alla stessa stregua nell'*Olimpia* (IV x 1) un innamorato che piange sulle sue disgrazie e mestamente considera l'accanimento in suo danno della fortuna, in un discorso serio, tendenzialmente triste e tenuto su un tono grave, inserisce un diminutivo avverbiale di tipo spiccatamente meridionale, o meglio napoletano: TANTILLO, che sarebbe stato ben intonato in altro contesto, ma che qui, in un passo da recitarsi con intonazione lirica, stride fortemente:

All'ultimo, per non lasciarmi TANTILLO di speranza, mi fa venire...

E si badi che il discorso si era aperto con una enunciazione gnomicamente:

Mai comincia una sciagura che non ne seguano mille.

Perché si comprenda la tipologia compositiva del passo lo trascriviamo interamente, a mo' di nota:

Mai comincia una sciagura che non ne seguano mille, ché la fortuna non si contenta d'una sola. Appena cominciò la prima che seguì la seconda, poi la terza; e mi getta sopra monti ardenti di mali, che appena mi dà

tempo di piangere, non che rimediare alla mia disgrazia. All'ultimo, per non lasciarmi TANTILLO di speranza, fa venir Filastorgo mio padre, onde m'è stato forza finger di non conoscerlo, burlarlo e cacciarmelo dinanzi. Con che faccia gli potrò comparir più innanzi? Deh, perché son vivo? perché non moro? che fo in questa vita?...

In questo e in altri casi come questo la dissonanza è frutto di indifferenza e genera indifferenza: *tantillo* = *tantino* = *tantinello* = *un briciolo* = *neppure un tanto* ecc. Si può prendere l'una o l'altra forma, poiché il valore dell'una è uguale al valore dell'altra.

Nella *Fantesca* (II ii 8) Gerasto, in un sapido duetto, dice alla moglie:

Fioretta /.../ non è buona per servire: è troppo delicata, pare una gentildonna; ne troveremo una più rustica, che possa spezzare legna, CARRIARLE, far la bucata, star in cocina e soprattutto, bisognando, toccare delle bastonate

CARRIARE è formazione legittima, di tipo meridionale (-içev > -idiare > -eggiare / -izzare, ma -iare nel meridione: *carriare* / *carriari*). Ma quanto a significato si badi che «carriare» vale non «carreggiare» «trasportare col carro», ma «portare sulle spalle, sulle o con le braccia» (praticamente «sostituirsi al carro»). Un meridionalismo, dunque, non incastonato con valore espressionistico ma inserito e dissolto nel solito sistema dell'indifferenza.

Anche ACCAPARE è forma legittima; ma Della Porta la assume direttamente dal parlato meridionale e la inserisce elegantemente in un periodo lungo e contorto:

Come in Salerno si parla una volta di nozze, dicono «son fatte, son fatte!» e poi, se per qualche disgrazia non si ACCAPASSERO... (*Fratelli rivali*, II vi 6).

Spregiudicatezza, certo. Ce n'è qui e altrove. Ma soprattutto indifferenza, abilmente calcolata. Considerati l'acume e la capacità inventiva dell'autore, è difficile considerare casuali queste dissonanze.

Bastivi che la vita la riconosco da voi, e da voi la tengo IN PRESTO, acciò ad ogni vostro IMPERO possiate ritorvela e SPENDERLA nei vostri bisogni. (*Moro*, III i 2)

Colpisce la concinnitas delle metafore, attinte al mondo mercantile: *in presto, spendere*. Fra due frasi di ambito mercantile, una di tipo cavalleresco: «ad ogni vostro IMPERO». Non dice «comando»: alza il tono: *imperium*, con tutti gli addentellati psicologici che questo termine conserva; alza il tono per colpire mente e fantasia degli spettatori in platea. Chi parla è un cavaliere, presentato senza macchia e senza paura. Il suo linguaggio è solenne, ma di una solennità che possa essere compresa e ammirata in platea: pausata, fortemente rilevata, riferita a simboli evidenti, ma privata delle sue rifrangenze storico-letterarie: insomma innalzata e degradata nello stesso tempo.

La lingua delle commedie del Della Porta bisogna vederla non alla partenza, dalla parte dell'autore, ma all'arrivo, dalla parte della platea. La sua è ancora commedia di lingua, ma già avviata al destino che le è proprio, a diventare cioè commedia di azione. Il suo insistere, nel prologo della *Carbonaria* e in quello dei *Duoi fratelli rivali* sulla consistenza della favola, sulla validità delle peripezie; la sua professione di antiaristotelismo specifico, la sua attenzione ai fondali scenici, al suggestivo e al realistico che la prospettiva consente, spingono verso un'interpretazione extra-linguistica o trans-linguistica dell'opera teatrale.

Nel *Moro* (I vi 1) la scena del ritorno dell'eroe si apre con un'alata allocuzione alla patria, Capua. Si capisce chiaramente che l'attore la pronunci di fronte ad un fondale che realisticamente ed enfaticamente riproduce in prospettiva la città:

Già veggio della superba mia patria le torri, terror de nemici, così alte che par che minaccino di mover guerra al cielo. Veggio il Volturmo, che le ondeggia intorno; veggio gli alti palaggi, i ricchi tempî, i teatri sostenuti da cento e cento colonne: città così grande che ogni sua parte rassembra un'altra cittade...

Più esplicito, da questo punto di vista, è il prologo della *Cintia*, affidato al Sebeto:

Oh che pompa, oh che grandezza, oh che superbo spettacolo è questo ch'oggi si rappresenta agli occhi miei! Quando si vidde mai tanto ornamento di sì superbo apparato? Veggo gli alti palagi, i dorati tetti, le ornate loggie e i sacri tempi della mia città ridotti in picciolo seno, e

d'una Napoli forse un'altra Napoli. Onde qui tanti lumi? Che non so se questo apparato sia ascaso al cielo per arricchirsi delle sue stelle, o se le stelle del cielo sieno qua giù discese per illustrarlo. E se ben il sole è di sotto il nostro emisfero, qui non di meno si vede in mille parti diviso, sì che par veramente che di bellezza egli contenda co 'l cielo.

E continua descrivendo l'uditorio, bellissime donne, ricchissime vesti, splendidi gioielli.

Nel prologo della *Furiosa* lo sguardo dell'autore è rivolto agli attori, al loro vestiario, ai camuffamenti. Cose simili, d'accordo, si leggono in molti altri prologhi di commedie. Non sono luoghi comuni, ma certo sono luoghi abbastanza praticati. Il fatto è però che questa estensione e intensità di interessi del Della Porta si innesta su una reale sperimentazione di teatro d'azione e di teatro di pubblico. Non dimentichiamo che egli aveva preventivato una trattazione teorica sull'arte di fare commedie. Probabilmente non avrebbe scritto nulla di più e nulla di diverso di ciò che già avevano scritto vari retori. Se si bada a quel che egli dice nel Prol. della *Furiosa* circa il significato morale di tragedie e commedie e quel che dice nel prologo della *Penelope*, dove ora si aggruma ora si scioglie un moralismo retrivo e untuoso, le nostre aspettative sarebbero andate incontro a sicura delusione. Ma la sperimentazione che ha montato intorno a quest'arte, le impalcature costruite e insomma il contesto entro cui collocava l'attività teatrale, ci aiutano a comprendere la tipologia tutta particolare delle sue sceneggiature, quel tendere al parlato che si avverte fra le pieghe del paludamento letterario e le spericolate girandole dei linguaggi gergali e settoriali. Può darsi che la nostra sia impressione fallace: ma il depotenziamento storico-letterario dei vocaboli, l'appiattimento e la degradazione in senso divulgativo della esemplarità eroica e mitica della cultura umanistica, sembrano chiaramente orientate verso il parlato, e comunque rispondono all'esigenza di imprimere andamento comunicativo — nel senso teatrale, si capisce — ad una lingua libresca.

Abbiamo accennato al valore plateale della parola IMPERO, termine culto e oratorio: «ad ogni vostro impero», invece di «ad ogni vostro comando». Questo processo investe tutta la fraseologia usata nei colloqui seriosi o addirittura solenni, e nei monologhi in cui il discorso non è concertato col sistema dei linguaggi

gergali. Mancando la risorsa del gergo, che assume su di sé la funzione del comico, che non è il parlato vero e proprio ma del parlato ha lo scatto espressivo del riferimento immediato; mancando questa risorsa, dico, per rendere scenico, teatrale, cioè immediatamente fruibile il discorso, all'autore non rimane che la via della degradazione della letteratura o meglio di quel molto di letterario che è nel composto linguistico.

L'altra via, quella dei commediografi toscani e non toscani, che si sfrenano in vernacolismi, in lezi e ammiccamenti saputi o furbeschi, in sprezzature e in giochi etimologici, da Aretino a Giordano Bruno, è quella che meno di tutte, finora, ha pagato, nel senso che ha creato un teatro libresco, di recitazione scritta, non un teatro parlato e condiviso dalla platea: un teatro che è stato meritamente sbalzato di sella a primo colpo dalla commedia dell'arte. Giambattista della Porta, letterato sì ma non professionista, ha la fortuna e la sufficiente spregiudicatezza di conteggiare al suo attivo sia l'esperienza del teatro letterario sia l'esperienza del teatro dell'arte (che tuttavia, da buon tradizionalista, si guarda bene dal nominare nelle sue carte neppure per cenni sottintesi). Ed è da questa posizione, in un ambiente non segnato da una propria tradizione drammaturgica, e quindi non contaminato, non condizionato, che egli può muovere con libertà nei suoi esperimenti.

Anzi questo convito mi è paruto la mensa di Tantalo, dove quanto più beveva men sazio mi rendeva e più ingordo ne diveniva; anzi col più bel godere [la fanciulla, la divina fanciulla] è sparita via.

È il recitativo di un cavaliere innamorato (*Gli duoi fratelli rivali*, II iii 9), nel quale, a parte la variazione punto autorizzata dalla *véxvta* omerica (*Od.* XI 582-92), si nota l'abbassamento in senso divulgativo del tema e l'abbassamento a livello di parlato della sintassi. Il fatto mitologico, con tutti i suoi simboli e con tutte le sue secolari concrezioni letterarie, rotola già per il declivio della volgarizzazione spinta; l'esemplarità classica è semplice riferimento verbale in termini di conversazione elementare.

L'hai detto che son un Rodomonte, un Alessandro Magno de' nostri tempi?

domanda il solito capitano (*Sorella* II ii 2) al suo interlocutore, un parassita che lo sta a sentire a bocca aperta, poco incline a seguirne le iperboli senza adeguato compenso, ma ben disposto a seguirlo nella climax stilistica:

Io non fui mai uomo da bene... Io son ladro, buggiardo, furfante e ruffiano, e così sguazzo il mondo (*ivi* 3)

Il costruito raro e prezioso *sguazzo il mondo*, al culmine della sequenza «ladro, buggiardo furfante ruffiano» è messo nella stessa posizione che ha Alessandro Magno nel discorso del capitano. Subito dopo il parassita sintetizzerà la propria presentazione così:

Io non ho amici altro che il principe della Trippalda.

Ecco: Rodomonte è messo sullo stesso piano di Alessandro Magno e tutti e due si affiancano al Principe della Trippalda. L'autore, nel mescolare questi nomi gioca d'astuzia, si diverte a sconoscere l'Olimpo scolastico. Non va infatti dimenticato il gioco di irriverente dilapidazione del patrimonio classicistico che questo autore pratica attraverso l'irrisione in scena del linguaggio, della figura, del mestiere del pedante. Il divertimento dell'autore è insistito, compiaciuto. Ma non si ferma in se stesso né si traspone in ammiccamento saputo. Le parole e i simboli che egli propone passano attraverso la mediazione dell'attore e sono rivolti alla platea. In questo sistema complesso di emissione mediazione e ricezione la parola passa e si trasforma, perde valori e ne acquista altri; era riferimento e simbolo, diventa gesto; era nome di persona, diventa simbolo o segnale di trasmissione a catena. Nel caso specifico che abbiamo esemplato poc'anzi, Rodomonte Alessandro Magno e il Principe della Trippalda hanno identico grado di forza evocativa e rinviano a modelli di uguale valore, sistemati come sono in una galleria di figure simboliche ciascuna con la sua etichetta di facile immediata comprensione. E così, alla stessa stregua, il costruito «sguazzo il mondo» perde la sua preziosità sintattico-semantiche per fermare l'idea unica ed estesa, materiale, dello «sguazzare», «scialare», «far scempio per godere»: *sguazzo il mondo* = mi mangio il mondo, intero.

Che Della Porta faccia parlare i suoi personaggi in funzione della platea, che immagini, mentre scrive, gli attori-interpreti tutti protesi verso la platea, con gli occhi, col volto, coi gesti, è scritto nelle pieghe della pagina scritta. La cosa appare scontata considerando il fraseggio dei tipi più propriamente deputati al comico, parassiti affamati, servi mariuoli, pedanti e capitani isolati nel loro malinconico mondo di fantasmi: personaggi tutti che si sono ritagliata ciascuno una propria sezione di linguaggio e l'amministrano con la complicità del pubblico, secondo un procedimento preordinato e risaputo. Si tratta, tutto sommato, di espedienti a cui ricorrono tutti i commediografi e che la commedia dell'arte ha fatto propri perfezionandoli (ed esasperandoli). Resta l'involucro, che è poi la parte più impegnativa dell'opera; anch'essa scomponibile in parti di maniera e in certo senso precostituite. L'invenzione tematica, nello schema di situazioni rese statiche dalla consuetudine, ha poche strade da imboccare. Il generico, l'astratto, il ripetitivo delle situazioni si estrinseca in una lingua generica, ripetitiva, artificiosa. Dare a quella lingua un contenuto di verità vuol dire risolvere non già un problema di lingua ma il problema del teatro. Per ora si può solo attraversare il generico e l'astratto di quella lingua con guizzi e intonazioni del parlato, cioè con inserti di reale vitalità. Della Porta ci prova. L'intreccio scenico della sua commedia cerca una voce che dia l'intonazione e guidi gli accordi, accentri e distribuisca, moduli e pausi il recitativo e meni il coro. A volte ci riesce a volte no. La sua prosa non si risolve mai definitivamente in concertato. Se così fosse sarebbe davvero l'antecedente primo del Goldoni. Invece è soltanto un dilettante di genio che intende sottrarre il teatro al dominio di un'«arte» non controllata dalla letteratura, nello stesso tempo liberandolo dalle secche in cui la letteratura l'ha cacciato. La sua, lo abbiamo detto, è una lingua che si regge su trampoli sintattici disuguali e malfermi. Diciamo che scrive molto meglio in latino. È naturale che sia così. La normativa del latino poggia su una stratificazione millenaria. La normativa dell'italiano, che nel tardo Cinquecento è in stato di avanzato consolidamento, egli la conosce più per sentito dire che per pratica diretta. Conosce gli autori, anche bene, come denunziano certe rarità lessicali, certi preziosismi; ma non pare che

sia stato mai a bottega. Proprio questo gli consente una libertà ed una spregiudicatezza che altrimenti forse non si sarebbe data. Del letterato non professionista ha l'ingenuo rispetto per le grandi formule oratorie, il razionalismo latineggiante, a cui ricorre nei casi di incertezza grafica o sintattica. Imbastisce così una prosa ora stentorea ora sciatta, ma quasi sempre attraversata da sorprendenti vene di parlato. Non avendo dimestichezza filologica, manipola a suo modo, anche perché ha fretta (si sa che veramente, non metaforicamente, *dictabat stans pede in uno*), e ricorre a costrutti artefatti o apre a intonazioni dell'improvviso.

Nel *Moro* (I viii 2) l'eroe protagonista, parlando con se stesso, si esprime in questi termini:

Qua bisogna nuovo cuor, nuovo ardir, nuovo valore. Fortuna, poiché mi sei stata compagna per tutto il viaggio e m'hai ridotto alla patria, non abbandonarmi in quella. Se non con un composto che porto meco a tale effetto, ucciderommi. Non vuo' perdere altro tempo. Volo a far l'effetto.

Né sintassi né lessico del parlato. NUOVO CUOR, NUOVO ARDIR ecc. non hanno il senso comune di «nuovo», ma di eccezionale: letteratura, insomma, Dante. M'HAI RIDOTTO ALLA PATRIA <reducere ad: diretta mutazione sintattica e lessicale dal latino. NON ABBANDONARMI IN QUELLA: a parte l'incertezza, o meglio l'inopportunità sintattica di quel dimostrativo, dato il QUA iniziale, ci saremmo aspettati un QUI. Ma ecco. L'attacco QUA BISOGNA è del parlato, ne ha l'immediatezza; e ad apertura del soliloquio ha una sua efficacia, una capacità di presa diretta, perché è implicito l'affidamento della parte alla recitazione dell'attore, al gesto, al movimento di faccia e di corpo che accompagna la dizione: QUA BISOGNA. Fuori del recitato, insomma, la parte non ha valore.

Passiamo ad un esempio di narrativo in commedia. *Fantesca* I i 10: siamo alle prime battute esplicative. L'innamorato protagonista, Essandro, apre con classica ritualità, e con una bella variazione stilnovistica:

Amor, che non lascia mai perir i suoi seguaci...

e continua:

Un giorno [Cleria] mi mandò per un suo servizio, tardai molto, mi domandò la ragione. Le dissi che aveva incontrato un mio fratello nato meco ad un parto che tutto rassomigliava a me, che l'aveva lasciato picciolo in Roma e ora serveva per paggio al viceré; e glielo dipinsi tanto grazioso che a lei venne desiderio di vederlo. Come la viddi ben accesa, e me ne pregò molte volte...

Un periodare contorto nonostante il semplicismo della sintassi, che si esplicita in una sorta di paratassi per asindeto (*mi mandò... tardai... mi domandò*), priva di compattezza logica; e si caratterizza soprattutto per l'abuso di quel tipico mastice narrativo che è il CHE: la congiunzione narrativa CHE, non necessariamente connessa col verbo dichiarativo e per di più frammista al CHE pronome relativo: *Le dissi CHE... CHE tutto rassomigliava... CHE l'aveva lasciato...*

Lo scompenso sintattico e l'uso ripetuto e polivalente del CHE può intendersi come imitazione dell'andamento del parlato; ma il discorso, intanto, è del tutto sconcertato, privo di unità.

Le cose si mettono meglio subito dopo:

Ed il peggio è che Gerasto, il padre vecchio, è così sconciamente innamorato di me che fa le pazzie. Tu lo sai: non mi incontra mai sola per la casa che non mi tocchi e solletichi

Queste ultime battute si fanno rilevare per l'intonazione del parlato frenata dall'intervento del congiuntivo, cioè dalla riverenza per la legge della consecutiva (*che non mi tocchi e solletichi*). Ma si fanno notare anche per il loro implicito carattere di suggerimento all'attore che deve recitarle. Hanno infatti un chiaro sottinteso di didascalìa (toccare, solleticare, fare pazzie: da sottolineare con gesti appropriati). L'autore scrive pensando alla recitazione avvivata da gesti allusivi.

Un caso analogo si presenta in un altro passo della *Fantesca* (V ii 3):

Mi dice che sua moglie è una MACRA, BRUTTA come una STREGA e VECCHIA; e che [il marito] la vorrebbe vedere tanto sotterra quanto ora

sta sopra terra, e che non vede mai giunger l'ora che gli la toglie dinanzi, tanto è RITROSA, SUPERBA e FASTIDIOSA e RINCRESCIVOLE...

Il lessico ha forti sbalzi per accostamenti ed espansioni semantiche che portano il tono ora sopra ora sotto le righe. Ma la destinazione al recitato e al gesticolato è chiaramente indicato dalla sottolineatura delle parole: MACRA BRUTTA STREGA VECCHIA, generiche e poco efficaci se non animate dall'attore con la voce, con l'espressione del viso, coi gesti. La sequenza aggettivale RITROSA SUPERBA FASTIDIOSA RINCRESCIVOLE ha carattere e tono di ricercatezza letteraria che la rende particolarmente teatrale in bocca — per contrasto — ad un mentecatto come il personaggio che le pronuncia, un povero Speciale che le prende da tutti. Ma il discorsivo, il parlato, ti viene incontro nella ripetizione: *la vorrebbe vedere sotterra / non vede mai giungere l'ora che gli la toglia dinanzi*: due frasi di significato uguale, di cui la seconda, però, rincarava la marcatura allusiva trascrivendo il concetto nella locuzione comune, del linguaggio familiare: «togliergliela davanti».

La via che direttamente mena al parlato, ma che non tenta nessuna uscita verso l'extra-linguistico o il trans-linguistico, è quella che infila uno dietro l'altro proverbi sentenze aforismi, o che su uno o più aforismi, o piuttosto su locuzioni sentenziose del comune fraseggiare, imbastisce un colloquio di tono mediano, senza sconessioni timbriche. E questa è anche l'unica via che mena ad un certo equilibrio fra dizione e gestualità.

Veramente chi ha una piccola villa non fa patir di fame la sua famigliola. Di qua s'hanno erbicine per l'insalata e per la minestra, legna per lo fuoco e vino, che se non basta per tutto, almeno a soffrir più leggiermente il peso della misera povertà. O me infelice se, fra l'altre robbe che mi tolse il rigor della rubellione, mi avesse tolta anche questa! Mi ho colto un'insalatuccia; che chi mangia un'insalata, non va a letto senza cena
(*Fratelli rivali*. II vi 1)

Così si presenta in scena Eufanone, il padre della sposa contesa dai due fratelli. I diminutivi ERBICINE e INSALATUCCIA rendono insopportabilmente melenso il suo parlare. Ma gli con-

feriscono anche un timbro di domestica umanità, che ben s'accorda con le uscite in sentenze e proverbi: «Chi mangia un'insalata non va a letto senza cena»; e poco dopo: «Chi poco ha, molto stima e molto teme» (II vi 10). La moglie, che ha un bel nome antico, Polisena, continua l'intonazione di questo dire rincalzandolo con altre sentenze e forme di conversazione confidenziale: «...siamo così avezzi alle sciagure che, volendoci favorire, la fortuna non troverebbe la via» (II vii 1); «con quel dottor della necessità...» (ivi); «E che val nobiltà senza denari?» (ivi 2) ecc. Sono due scene familiari, che attraverso proverbi, aforismi, diminutivi, sospiri e luoghi comuni, si aprono alla credibilità di una normale conversazione. C'è una voce che intona e una voce che concorda, non in questa o quella battuta, come inserto ben indovinato e ben connesso, ma in tutta l'unità scenica, da un capo all'altro.

Non è un caso isolato. *Sorella IV vii 7-8*:

Ché donna sdegnata è peggio che tigre. Dubito che alcun non l'abbi dato qualche falsa informazione di me, e mi li abbi figurato per disleale e cortese. O forse che le donne sono volubili, e come la luna fa una volta il mese; ella si volta cinquanta volte il giorno. O forse quando la luna è scema di lume, a lor le si scema il cervello. Sono come fanciulli, che vogliono e non vogliono, e non san stare in proposito, o sono mobili come il vento, e chi s'impregna di vento partorisce aria...

Si avverte dietro ogni locuzione comune o proverbiale (*peggio che tigre, volubili come la luna* ecc. ecc.) il consenso corale della platea: c'è un quarto di vita, uno spazio sociale, una convenzione. Non è pirotecnica fine a se stessa, come spesso avviene nello stesso Della Porta e in altri commediografi. E va valutato, questo caso, per quello che vale, unitamente con gli altri esempi che si allineano su questa e su tipologie affini.

Qui ne abbiamo allineato un certo numero; ne potremmo allineare molti altri. Ma tutto ciò che ha richiamato la nostra attenzione, del lavoro letterario del Della Porta, tutto ciò su cui abbiamo richiamato la vostra attenzione, elemento per elemento, fibra per fibra o tutto insieme, non è sufficiente a rendere leggibile, correntemente e gustosamente leggibile la commedia del Della Porta ai lettori del nostro tempo. Non basta dire che non passa anno che uno o un altro teatro stabile, que-

sto o quel gruppo di teatro sperimentale non metta in cartellone una commedia del Della Porta, la *Fantesca* o la *Furiosa* o la *Chiappinaria* o altra. Intanto all'enunciato «non passa anno» dovremmo sostituire l'enunciato «non passa estate». Sappiamo tutti che cosa siano gli spettacoli estivi di recupero o di promozione culturale: patetici raduni di reduci.

La lettura della commedia cinquecentesca o è una operazione di filologia o è una prova di fede.

Ma nessuno ha mai detto che le poste del nostro passato storico siano o debbano essere tutte ripercorribili con gioioso trasporto d'anima.

PEDRO BARREDA

HESICÁSTICA DE LEZAMA Y TRADICIÓN CLÁSICA:
LA ÉTICA DE LA CREACIÓN EN *PARADISO*

«Ritmo hesicástico: podemos empezar»¹. Rememorando José Cemí las sibilinas palabras de Oppiano Licario, finaliza *Paradiso*. La conclusión del relato coincide, como en toda novela de crecimiento artístico, con una abertura hacia el futuro: en el texto de Lezama, saberse el héroe poseedor de un estilo de vida original, culminación de su proceso formativo, básica aptitud para la empresa existencial que parece proponerse; en otras palabras, reconocer que ha interiorizado unos valores de conducta que lo rinden apto para la creación. Este paradigma moral, el ritmo hesicástico, que *Paradiso* propone como requisito inexcusable para la previsible labor artística de su protagonista, es el objeto de análisis del presente trabajo. Una posible exégesis de esta ética de la conducta creadora, habida cuenta el nombre con que se la designa, es la de señalar la rica tradición de pensamiento clásico de la que se hace clarísima y original reescritura.

La preocupación ética fue esencial en la vida de José Lezama Lima. Ante la reacción de una crítica timorata, escandalizada por los pasajes escabrosos narrados en *Paradiso*, Lezama indicó que su obra podría «ser censurada por defectos de estilo, pero jamás por motivos éticos»², declarando, en otra ocasión, que «una de las cosas que son más necesarias en nuestros días es la construcción de una nueva ética, la eticidad más profunda en el hombre que la que existe en la actualidad»³. Supuesto que para Lezama el cuerpo era «una de las más hermosas formas logradas» y todo lo que éste hiciera era «como tocar un misterio, superior a cualquier maniqueísmo modulario»⁴, buscaba un sistema de conducta superador del binarismo tradicional entre sensualidad y sensibilidad y del reduccionismo ético limitado a legislar sobre el acto interesado e inscrito en el causalismo; es decir, un

¹ José Lezama Lima, *Paradiso*, Editorial de la Flor, Buenos Aires 1968, p. 617. Todas las citas que se hacen de *Paradiso* provienen de esta edición.

² Citado por Eloísa Lezama Lima, «Mi hermano», en José Lezama Lima, *Cartas* (1939-1976), Orígenes, Madrid 1979, p. 21.

³ Centro de Investigaciones Literarias de la Casa de las Américas, *Interrogando a Lezama Lima*, Editorial Anagrama, Barcelona 1971, p. 33.

⁴ *Ibid.*, p. 35.

sistema ético coherente con su asimilativa visión poética del mundo⁵.

Esto se echa de ver en su hermoso ensayo intitulado «Dignidad de la poesía» (1956). Sostiene Lezama que la especulación ética se ha centrado, equivocadamente, en «la parte más visible, exterior y grosera de la conducta,» en esa «dimensión de la causalidad más aglomerada;» lo urgente es indagar sobre un «ethos en la creación, una conducta dentro de la poesía»⁶. Es decir, le era acuciante al poeta cubano formular una ética de la conciencia creadora, interna, libre de la estrecha moralina al uso, y, por ello, más auténticamente responsable. Sin duda, el pensamiento mítico y filosófico de la Antigüedad clásica, como se verá, le ayudó notablemente en estas especulaciones.

El postulado básico del que parte el Maestro es el de la dignidad esencial de ser humano: portador de la metáfora, enlace entre las dos cámaras refractarias y enemigas (absoluto indicionado, fragmentación causalista) en que percibe escindida su experiencia existencial. Por esta razón, la primera de esas percepciones, «el aliento, el mundo respirante hecho sustancia,» (el especial logos lezamiano), puede ser recorrido y empuñado (hecho espacio y objeto asible) mediante las «sutilezas para rendir lo difícil»⁷. La criatura que transcurre por el hechizo de ese espacio «percibe sus actos impulsados como por un estar en una región donde la sobreabundancia anula el contrasentido y la relación antecedente motivación y consecuente conducta, gesto o signo»⁸. En breve, el ejercicio de su facultad poética libera al hombre del rígido determinismo y del absurdo del mundo empírico, le permite trascender su fragmentarismo y le concede una infinita capacidad de elección: es decir, le brinda todas sus posibilidades. La poesía se constituye en acto sagrado cuya finalidad es devolver la perdida armonía primera: «tiene que empatar o zurcir el espacio de la caída»⁹. Rito órfico de restauración, comunica mundos contrapuestos¹⁰.

Pero, ¿cómo tal cosa se posibilita? Para Lezama, la primera percepción de la poesía es una cantidad secreta, no percibida por los sentidos, pero que puede ser respirada, incorporada, hecha sustancia¹¹.

⁵ Sobre el sistema poético de Lezama consultar, por ejemplo: Armando Alvarez Bravo, *Orbita de Lezama Lima*, UNEAC, La Habana 1966; Margarita Junco Fazzolari, *Paradiso y el sistema poético de Lezama Lima*, Fernando García Cambeiro, Buenos Aires 1979; Eloísa Lezama Lima, «Introducción» a su edición anotada de *Paradiso*, Cátedra, Madrid 1980; Carmen Ruiz Barrionuevo, *El «paradiso» de Lezama*, Insula, Madrid 1980; Raymond D. Souza, *The Poetic Fiction of José Lezama Lima*, University of Missouri Press, Columbia 1983.

⁶ José Lezama Lima, *Obras completas*, Aguilar, Madrid 1977, II, p. 761. Todas las citas que se hacen de las *Obras completas* de Lezama provienen de esta edición.

⁷ *Ibid.*, p. 762.

⁸ *Ibid.*, p. 762.

⁹ *Ibid.*, p. 762.

¹⁰ Sobre lo órfico en Lezama consultar Jaime Valdivieso, *Bajo el signo de Orfeo: Lezama Lima y Proust*, Orígenes, Madrid 1980.

¹¹ Lezama, *Obras completas*, II, p. 762.

La sensibilización a tal elemento sutilísimo es el inicial apresamiento de lo sobreabundante (lo que escapa a la limitación espacio temporal) y ya conlleva la liberación de lo concupiscible¹². En otras palabras, involucra una catarsis pasional y una superación de lo fragmentario. De esta doble liberación se deriva la dignidad del oficio poético: el poder operar como enlace entre el aspecto más grosero de la conducta humana (el acto interesado y limitado al causalismo) y aquel que nómina como «configuración de la bondad» (lo hipertélico: acto que va más allá de una finalidad inmediata e interesada). Para Lezama, la actividad poética unifica ambos aspectos de la conducta porque si bien parte de lo primigenio, por su razonamiento metafórico, rompe las férreas conexiones del causalismo, deja de ser interesado, se torna hipertélico, y revela, entonces, el sumo bien¹³.

Según el Maestro, la grandeza y la responsabilidad del poeta radican en el hecho de ser portador de tal milagro: de esa nueva «terateia» griega: de la posibilidad infinita¹⁴. El poeta no es sólo el guardián de la sustancia de lo inexistente: es el «posibiliter»¹⁵; «tiene que ser de nuevo el 'potens' de los colegios sacerdotales etruscos: el engendrador de lo posible»¹⁶. En breve, para el etrusco de La Habana vieja, como gustaba Lezama firmar sus cartas, el «creador de la sentencia poética como unidad de doble refracción»¹⁷, «puede rendirnos los ordenamientos de un nuevo tiempo paradisiaco»¹⁸. El deber del poeta es, en última instancia, convocar la imagen de la restauración edénica.

Visto en sus grandes rasgos, el sistema ético lezamiano no es ni racional ni filosófico: es de carácter mítico y poético, responde a una necesidad de salvación, individual y colectiva: un diseño suprarrazional que trata de armonizar experiencias conflictivas entre la subjetividad del poeta y el mundo empírico. En la configuración de tal diseño también se manifiesta una profunda deuda ideológica con asertos cardinales de la Antigüedad clásica. En este respecto se hace insoslayable destacar las siguientes proposiciones lezamianas: 1) la noción de un nivel de realidad, neumático y trascendente al mundo empírico del causalismo: un logos incondicionado; 2) la búsqueda de un sentido existencial, una salvación, en virtud de un ejercicio intelectual comunicante de ambos niveles de realidad; 3) tal ejercicio involucra una catarsis pasional y la superación de lo fragmentario y contradictorio del mundo empírico; 4) la percepción sensorial del absoluto que se intenta patentizar. Resulta obvio que las anteriores ideas insertan el sistema ético de Lezama en doble tradición de pensamiento clásico: por una

¹² *Ibid.*, p. 762.

¹³ *Ibid.*, pp. 764-765.

¹⁴ *Ibid.*, p. 772.

¹⁵ *Ibid.*, p. 774.

¹⁶ *Ibid.*, p. 778.

¹⁷ *Ibid.*, p. 768.

¹⁸ *Ibid.*, p. 789.

parte, la predominantemente filosófica, al adoptar la noción de logos, elaborada desde Heráclito a los estoicos y neoplatónicos, con marcado influjo de Anaxímenes por identificarse ese logos lezamiano con el infinito aliento seminal del Cosmos¹⁹. Por otra parte, se inscribe el poeta cubano en una tradición de pensamiento mítico, órfico y pitagórico, en lo que respecta a sus ideas de salvación y de comunicación sensible de dos mundos, al plantear el problema de la conciliación de contrarios y al propugnar la catarsis de las pasiones por la vía artística²⁰.

Pero en lo comentado sobre «Dignidad de la poesía» estas ideas han cobrado otra dimensión, una nueva vida, diferente finalidad: se han integrado a una particularísima cosmovisión. Por eso, con maliciosa ironía, Lezama se refirió a la inveterada manía profesoral de señalar influencias. Más que esas «cadenas» observaba entre los textos los fenómenos de la «impregnación, la conjugación, la genminaridad»²¹. Así, al igual que su sistema ético-poético, *Paradiso* sería impensable sin los aportes que toma de la cultura clásica; pero, del mismo modo en que quedan incorporados en el texto ensayístico, en un uso que subvierte su intencionalidad de origen. Así, el autor implícito de esta novela se manifiesta, en la caracterización de personajes, profundo conocedor de las doctrinas antropológicas de la Antigüedad, notablemente las de platónicos, aristotélicos y estoicos. Sin embargo, sería pervertir el texto adjudicar a una de estas escuelas filosóficas un liderazgo en la ideología que incorporan estas caracterizaciones. Por el contrario, en la sicología ficticia de los actantes se da un fenómeno de intertextualidad: es decir, un entramado de diferentes entendimientos clásicos del hombre, expresivo, en la pluralidad de líneas que integra, del carácter equívoco, por su capacidad metafórica, que Lezama observa en la condición humana²².

La forma en cómo se alegoriza la división tripartita del alma formulada por Platón, ilustra lo antes expuesto²³. En la narración de los actos y acontecimientos de tres jóvenes amigos, la tríada de la amistad compuesta por Cemí, Fronesis y Foción, si bien éstos pueden ser interpretados como la triple manifestación de una misma personalidad, los rasgos atribuidos a cada uno y los ejes de relaciones que se crean, ponen en evidencia un desvío del texto lezamiano con respecto a la doctrina platónica²⁴.

¹⁹ Guillermo Fraile, *Historia de la Filosofía*, Biblioteca de Autores Cristianos, Madrid 1965, I, p. 134.

²⁰ *Ibid.*, p. 156.

²¹ Centro de Investigaciones Literarias de la Casa de las Américas, *op. cit.*, p. 53.

²² Sobre el concepto de intertextualidad ver «Poétique», 27 (1976), especialmente los artículos de Lucien Dällenbach «Intertexte et autotexte», pp. 282-296 y Laurent Jenny «La stratégie de la forme», pp. 257-281.

²³ Fraile, *op. cit.*, p. 134.

²⁴ Sobre la tríada de la amistad en *Paradiso* consultar Eloísa Lezama Lima, *op. cit.*, p. 67 y Margarita Junco Fazzolari, *op. cit.*, pp. 75-77. Una lectura documentada con otros

En estricto sentido Cemí no se corresponde con la personificación del alma racional. La virtud que se le atribuye es la sofrosine o, mejor, hesicástica lezamiana, moderadora de los apetitos sensoriales. Fronesis, si bien su nombre lo identifica con la virtud que Platón propone para lo que de divino hay en el hombre, la frónesis, revela en su actuación un entendimiento más bien aristotélico de la misma: una función práctica que sirve de guía reguladora de las cosas particulares y contingentes de la existencia²⁵. Foción, por último, resulta difícil asimilarlo totalmente con el alma concupiscible o irracional: posee el mismo calibre intelectual de sus amigos y sería, de hecho, un doble de Cemí si adquiriera esa sofrosine especial a que llegará el protagonista de la novela²⁶. Parecería que ningún personaje alegoriza la noble alma pasional platónica, fuente de los movimientos generosos del espíritu²⁷. Sin embargo, Fronesis, por esa «astucia innata de la inteligencia» que lo caracteriza²⁸, por el entendimiento aristotélico de la virtud griega que le da nombre, adviene a la fortaleza o virilidad, la virtud distintiva del alma pasional platónica: por su prudencia ha elegido la *andreía*. En resumen: el texto lezamiano mantiene la división tripartita del alma según Platón, pero altera el correlato de sus virtudes y las funcionalidades de éstas. Cemí, por una especial temperancia adquiere la sabiduría; Fronesis, por la prudencia, la virilidad; Foción, por la ausencia de un fin, enloquece.

Aplicando a estos personajes el esquema sicológico de Aristóteles, se observa una coincidencia significativa²⁹. Los actos de Fronesis responden al entendimiento práctico, de acuerdo a la doctrina aristotélica, que elige según la ley de causalidad con que opera la voluntad humana para el estagirita. La actuación de Cemí, su sensibilización a lo poético, corresponde a las operaciones del intelecto teórico, capaz de advenir a la sabiduría y a la transcendencia. Foción, al carecer de finalidad, práctica o trascendente, le queda vedada toda facultad de elección: apetito enloquecido, la demencia se le manifiesta, significativamente, en su capacidad locomotiva. En Cemí y Fronesis se observa un cambio progresivo, de acuerdo a sus virtudes particulares; en Foción, por ausencia de una moralidad, un cambio regresivo.

Pero el cambio que sufren los dos primeros diverge de un modo sustantivo. Fronesis configura su existencia de acuerdo a una voluntad que elige y se aplica a lo contingente; Cemí, por una capacidad de su

presupuestos respecto a la integración de éstos es: Mayrse Renaud, «Aproximación a *Paradiso*: viaje iniciático y epifanía del sentido». En *Coloquio Internacional sobre la obra de José Lezama Lima*, II: Prosa. Ed. Cristina Vizcaino y Eugenio Suárez Galbán. Editorial Fundamentos, Madrid 1984, pp. 63-72.

²⁵ Fraile, *op. cit.*, p. 528.

²⁶ *Ibid.*, p. 391.

²⁷ *Ibid.*, p. 374.

²⁸ *Paradiso*, p. 402.

²⁹ Fraile, *op. cit.*, p. 490.

entendimiento activo: aspiración de «el mundo respirante hecho sustancia»³⁰, con la que elimina la concupiscencia y el contrasentido. Es decir, Fronesis se guía por principios prácticos, racionales y empíricos; Cemí, por lo superracional y lo mítico. *Paradiso* postula, de hecho, dos vías éticas para el hombre: la del acto inscrito en el causalismo y la del «ethos de la sobreabundancia», operativo en lo incondicionado. Es decir, la ética de la conducta limitada a las conexiones de lo racional y la de la posibilidad infinita del acto poético.

José Cemí es el paradigma del «ethos de la sobreabundancia,» del nacimiento y desarrollo de la conducta creadora. En la psicología del personaje se observa, como raíz de tal proceso, un rasgo caracterológico que guarda estrecha relación con las ideas antropológicas y la teoría del conocimiento elaboradas por los estoicos. Para Crisipo, sagaz estudioso de las pasiones humanas, el corazón no sólo constituye el asiento de tales movimientos del espíritu: lo es también de la inteligencia. Por lo tanto, del control de las pasiones y, en particular, de lo que el filósofo llama la *sistolé* en el dolor (contracción afectiva en los sentimientos de pesadumbre), depende el recto funcionamiento de la facultad intelectual. Entregado a la pasión de la pena, le es imposible al hombre advenir a un recto conocimiento de las cosas³¹.

La lectura que de Suetonio y de Goethe realiza Cemí, acosado por el asma y las palabras de Rialta³², no sólo revela el deseo de identificación en el personaje con el clásico modelo ético de raíz estoica, pone también de manifiesto la virtud que le hace posible la adquisición de tal ideal, un temple de ánimo «consistente en seguir en un laberinto como si oyésemos una cantata de gracia»³³. Por esta capacidad Cemí supera el sufrimiento físico (asma) y el moral (aventuras, encuentro con la madre), la *sistolé*, rechazando la insania neroniana, según es descrita en el texto latino, e identificándose con la norma de ecuanimidad y equilibrio que postula Goethe:

A que pocos varones les ha sido otorgado el poder presentarse siempre de modo regulado, lo mismo que los astros, y gobernar tanto el día como la noche... y recorrer siempre el mismo círculo con calma, amor y acomodación al objeto³⁴.

Tal aceptación estoica del dolor es la base de la transfiguración del personaje al convertir el sufrimiento mismo en motor de la facultad poética. La crítica que de Nietzsche hace Fronesis, compartida profundamente por Cemí, radica en la falta de comprensión del filósofo alemán hacia el sufrimiento humano. Para ambos jóvenes, «el sufrimiento

³⁰ Lezama, *Obras completas*, II, p. 762.

³¹ Emile Bréhier, *Chrysippe et l'ancien stoïcisme*, Presses Universitaires de France, Paris 1951, pp. 45, 50 y 248.

³² *Paradiso*, pp. 310-311.

³³ *Ibid.*, p. 311.

³⁴ *Ibid.*, pp. 311-312.

es prometeico, el hombre sufre porque no puede ser un dios, porque no es inmutable. El cumplimiento de todo destino es sufrimiento». Por ello, si la creación presupone la rotura del cordel, «símbolo de todo el mediterráneo costero», sabernos en el laberinto existencial, lleva incita el hallazgo de un sentido cósmico: «la rotura del círculo en que toda criatura está inscrita»³⁵. Además, para Cemí, la pasión de deseo puede también transformarse al hacerse coral, al participar del sueño de todos, logrando lo suprahistórico no limitado a lo contingente, sino que regresa al espíritu universal³⁶.

En ambas instancias el texto postula las pasiones humanas como impulsoras de la creación. La primera deviene operativa por la estoica superación de la *sistolé*; la segunda, al hacerse diálogo, adquiere el movimiento ascensional del eros platónico³⁷. De esta manera el acto creativo reestablece la armonía en el individuo al involucrar una metamorfosis de las pasiones que lo originan. Es decir, dando sentido al dolor y al deseo, el acto creativo zurce la conciencia del espacio de la caída. Implícita, así, una espacial catarsis, lo que Lezama entiende como «paso pitagórico», esencial en esta ética de la creación poética.

El capítulo décimotercero de *Paradiso*, tan malamente comprendido, está montado sobre las ideas antes expuestas³⁸. En la secuencia narrativa que elabora vemos cómo Cemí por su capacidad de percibir la «cantidad secreta» (la poesía, el mundo de la infancia), de controlar el dolor (lo trágico de su pasado), sufre rápidamente una transfiguración que le habilita para rendir lo más difícil (ritmo hesicástico: podemos empezar). El paso pitagórico lezamiano suma pues a la noción propiamente pitagórica de la catarsis pasional por vías artísticas, la doctrina estoica de la aceptación del sufrimiento y el postulado platónico del movimiento ascensional del eros o deseo. Tampoco podemos olvidar que en este capítulo Cemí llega a una órfica comunicación con el mundo de las sombras³⁹.

El reconocer José Cemí la *tetraktys*, «la tradición del ethos musical de los pitagóricos, los acompañamientos musicales del culto de Dionisos», es una confirmación para Oppiano Licario que el joven «ha pasado del estilo sistáltico, o de las pasiones tumultuosas, al estilo hesicástico, o del equilibrio anímico, en muy breve tiempo»⁴⁰. La oposición binaria con que el texto plantea estas dos posibilidades de conducta es muy significativa. El primer término de la antítesis, nominado de modo único, posee un valor semántico bien preciso: el que le

³⁵ *Ibid.*, p. 406.

³⁶ *Ibid.*, p. 408.

³⁷ Fraile, *op. cit.*, pp. 317-320.

³⁸ Ver, por ejemplo, Julio Cortázar, «Para llegar a Lezama Lima», en *La vuelta al día en ochenta mundos*, Siglo XXI, México 1967, pp. 135-155.

³⁹ Me refiero a la experiencia de Cemí con Chacha, la médium mestiza, arquetipo de la madre cubana. *Paradiso*, pp. 553-555.

⁴⁰ *Paradiso*, p. 563.

adjudica la filosofía estoica. Sin embargo, el otro término de la oposición, «ritmo hesicástico», definido tres veces («tradición del ethos musical de los pitagóricos, los acompañamientos musicales del culto de Dionisos», «el equilibrio anímico»), por la proliferación de sus significantes posee otro carácter semántico: el de la pluralidad de su significado⁴¹. En oposición a sistáltico, hesicástico manifiesta, por sus connotaciones, un valor semántico plurívoco.

En dos cartas se refirió Lezama al vocablo que ahora nos ocupa⁴². Explica en la segunda que el encuentro entre Licario y Cemí señala «el paso del ritmo sistáltico (el pathos) al hesicástico (sofrosine, serenidad)⁴³. O sea, el término griego *sofrosyne* le sirve a Lezama para la exégesis crítica que implica la carta; sin embargo, no responde a las necesidades expresivas del narrador de *Paradiso*. Si bien la idea de temperancia se halla implícita en el vocablo que el texto novelístico adopta, este último la desborda: la «malicia» que Licario no puede reprimir es un indicio que el equilibrio pasional del joven no coincide exactamente con la escueta *sofrosyne*.

Tanto en Platón como en Aristóteles, la *sofrosyne* se define como una virtud moral, no del intelecto, más bien negativa, reguladora del alma concupiscible: un ejercicio ascético de orden práctico⁴⁴. Como se ve, el término dista mucho de expresar la riqueza conceptual del sistema ético-poético lezamiano, para el cual es de suma importancia la catarsis pitagórica, la superación estoica del dolor y el poder ascensional del deseo. Además, para Lezama, como para los estoicos, el corazón es el centro esencial del hombre: sede del intelecto y del sentir, del crear⁴⁵. Así el uso de hesicástico, que, por su relación con sistáltico y el contexto en que se inserta, connota todos estos niveles de significado.

Según Irénée Hausherr la etimología de *Hesiquia* es incierta: en general significa quietud, aunque puede relacionarse con *hezai* (estar sentado)⁴⁶. En la mitología griega la diosa del reposo recibe el nombre de Hesiquia⁴⁷, encontrándose también el vocablo en los filósofos: Platón sostiene en el *Político* que los varones honorables están predispuestos a llevar una vida de quietud (*hésicon bíon*)⁴⁸; y los textos estoicos recomiendan la calma tanto al obrar como al juzgar⁴⁹: en éstos, como en Lezama, su opuesto es la *sistolé*⁵⁰.

⁴¹ Roland Barthes, *S/Z*, Editions du Seuil, Paris 1970, p. 65.

⁴² Lezama, *Cartas*, pp. 94-95.

⁴³ *Ibid.*, p. 95.

⁴⁴ Fraile, *op. cit.*, pp. 291, 391, 528 y 530.

⁴⁵ Para los estoicos la inteligencia residía en el corazón. Ver Bréhier, *op. cit.*, p. 45.

⁴⁶ Irénée Hausherr, *Hésychasme et prière*, Pont. Institutum Orientalium Studiorum, Roma 1966, p. 163.

⁴⁷ *Enciclopedia universal ilustrada europeo-americana*, Espasa-Calpe, Madrid 1925, XXVII, p. 1310.

⁴⁸ Hausherr, *op. cit.*, p. 164.

⁴⁹ Fraile, *op. cit.*, p. 604.

⁵⁰ Bréhier, *op. cit.*, p. 248.

Pero en *Paradiso* ritmo hesicástico no denota una simple calma: por la proliferación de sus significantes y los indicios contextuales, a los significados puramente místicos y filosóficos que la expresión denota, se le añaden sugerentes connotaciones. El juego verbal con que se define «ritmo hesicástico» establece una estrecha relación entre lo dionisiaco y lo apolíneo. El «acompañamiento musical de los pitagóricos» alude a la música de lira y, por extensión, a Apolo, dado que estos filósofos prohibían el sonido de flauta por considerarlo nocivo para la salud del alma⁵¹. Este instrumento (la flauta dionisiaca) está presente, sin embargo, en el segundo significante que se ofrece de hesicástico: «los acompañamientos musicales del culto de Dionisos». La lógica de Lezama no es excluyente ni opositiva; es incorporativa: de hecho, no resolutive. Es decir, la hesicástica lezamiana supone una superación del tradicional dualismo en que se ha visto escindida la cultura helénica, al añadir, a este binarismo, un tercer elemento (lo pitagórico) que anula la oposición. El sonido que Licario produce en la *tetraktys*, símbolo de la pitagórica integración de contrarios, sugiere este sentido. Por otra parte, esta lectura del texto es coherente con el enjuiciamiento que de Nietzsche hace José Cemí en el relato: para el personaje, la falla esencial del filósofo alemán al estudiar la tragedia consistió en ceñirse exclusivamente a dos modalidades de lo griego sin profundizar en el pitagorismo. Más que síntesis, palabra que Lezama despreciaba, ritmo hesicástico constituye una especial hipóstasis de la tradicional antinomia del alma griega y, por extensión, universal⁵². De hecho, para José Lezama Lima, como para Friedrich Nietzsche en *El nacimiento de la tragedia*, la creación surge de la relación dinámica entre los dos polos que magnetizan al ser humano. Por lo tanto, para el poeta cubano, como para el filósofo alemán, el acto creativo supone una especial integración de la clásica polaridad emblematizada por Dionisos/Apolo⁵³.

Por último no podemos soslayar el catolicismo de Lezama, tan influido por las doctrinas del cristianismo oriental⁵⁴. Hesicástica también se refiere a una corriente mística y método de oración de la Iglesia Ortodoxa Griega. Según la doctrina de Gregorio Palamás (ca. 1296-1359), su expositor más autorizado, el sistema de plegaria hesicástica se propone como meta que el cuerpo, en la presente vida, sea partícipe de la experiencia mística. Ya que la carne ha de resucitar para contemplar la divina esencia, nada se opone a que participe de su carnal goce en el mundo actual. Para lograr la experiencia corpórea de lo divino, Palamás recomienda diversas y curiosas actividades fisi-

⁵¹ Fraile, *op. cit.*, p. 162.

⁵² Lezama, *Obras completas*, II, p. 775.

⁵³ Friedrich Nietzsche, *El nacimiento de la tragedia*, Alianza Editorial, Madrid, 1981, pp. 230-256, et passim.

⁵⁴ Eloísa Lezama Lima, «Mi hermano», en José Lezama Lima, *Cartas*, p. 22.

cas (ejercicios respiratorios, posturas especiales, concentración de la mirada en el ombligo), encaminadas a lograr el descenso de la inteligencia al corazón: se llega así a la percepción sensible del sumo bien⁵⁵.

Como los monjes hesicásticos, Lezama se empeñaba en la experiencia sensorial del absoluto incondicionado⁵⁶. Crear el nexo que unificara las dos cámaras enemigas: pacto de la sensualidad y la sensibilidad. En ello radica esa salvación por la palabra poética que tan testarudamente buscaba: su Paraíso, el logos hecho carne. Ritmo hesicástico es la expresión que propongo para designar la ética que fundamenta la obra y la vida del Maestro. Pues que sostiene esa órfica comunicación, esa liberación pitagórica, esa conjunción de Apolo y Dionisos y esa estoica aceptación de un destino, es un ritmo profundamente clásico: el ritmo de José Lezama Lima.

⁵⁵ Para este movimiento místico es de útil consulta, además de la obra de Irénée Hausherr ya citada, el libro de George A. Maloney, *Russian Hesychasm*, Mouton, The Hague, 1973.

⁵⁶ Ver, por ejemplo, «Sonetos a la Virgen» de *Enemigo rumor*, en *Obras completas*, I, pp. 693-695.

CLARA BORRELLI

LIRISMO NARRATIVO DI NATALIA GINZBURG

Scrittrice largamente premiata, che ha saputo conquistarsi un suo pubblico, la Ginzburg tuttavia non ha mai costituito un caso nel mondo delle nostre lettere, non ne ha mai mosso le acque, anche se fattori esteriori, quelli autobiografici, per esempio, che hanno sempre, in vicende del genere, notevolissimo peso, pareva dovessero portare il caso Ginzburg alla ribalta.

Certo i critici non hanno ignorato la sua opera¹, ché anzi, da E. De Michelis a G. Pampaloni, da G. Barberi Squarotti a G. Pullini, quasi tutti gli studiosi più qualificati se ne sono ripetutamente occupati; ma essi ci hanno dato, per lo più, articoli di terza pagina, saggi troppo rapidi², anche se talora succosi, senza mai impegnarsi in un lavoro

¹ Narrativa: *La strada che va in città*, Torino 1942; *È stato così*, ivi 1947; *Tutti i nostri ieri*, ivi 1952; *Valentino*, ivi 1957; *Le voci della sera*, ivi 1961; *Le piccole virtù*, ivi 1962; *Lessico familiare*, ivi 1963; *Cinque romanzi brevi*, ivi 1964; *Mai devi domandarmi*, Milano 1970, *Caro Michele*, ivi 1973, *Vita immaginaria*, ivi 1974; *Famiglia*, ivi 1977; *La famiglia Manzoni*, ivi 1983; *La città e la casa*, ivi 1974.

Teatro: *Ti ho sposato per allegria*, Torino 1967; *Paese di mare*, Milano 1972.

Traduzioni: M. Proust, *La strada di Swann*, Torino 1946.

² M. Robertazzi, *Scrittori italiani contemporanei*, Milano 1942; E. De Michelis, in «Mercurio», Luglio 1945; G. Pampaloni, in «L'Approdo», ottobre-dicembre 1952; P. Citati, «Belfagor», maggio 1953; Id., in «Il Punto», 24 agosto 1957; F. Virdia, in «La Fiera Letteraria», 4 agosto 1957; G. Pullini, in «Comunità», ottobre 1957; C. Varese, in «Il Punto», 24 giugno 1961; Id., in «Nuova Antologia», aprile 1963; C. Bo, in «L'Europeo», 3 febbraio 1963; W. Pedullà, in «Avanti», 1 marzo 1963; P. De Tommaso, in «Belfagor», gennaio 1962; Id., in «Belfagor», maggio 1963; E. Montale, in «Corriere della sera», 7 luglio 1963; G. Barberi Squarotti, *La narrativa italiana del dopoguerra*, Bologna 1965; P. De Tommaso, *Narratori italiani contemporanei*, Roma 1965; G. Pullini, in «Comunità», marzo-aprile 1965; G. Manacorda, *Storia della Letteratura italiana contemporanea 1940-1965*, Roma 1967; P. De Tommaso, *Natalia Ginzburg*, in AA.VV., *Letteratura italiana, I contemporanei*, III, Milano 1969; G. Pampaloni, in «Corriere della sera», 29 novembre 1970; G. Garboli, in «Il Giorno», 2 dicembre 1970; C. Marabini, in «Il Resto del Carlino», 22 dicembre 1970; L. M. Personè, in «Nuova Antologia», dicembre 1972; E. Clementelli, *Invito alla lettura di N. Ginzburg*, Milano 1972; L. Mondo, in «La Stampa», 20 aprile 1973; V. Spinazzola, in «L'Unità», 5 luglio 1973; G. Raboni, in «Tuttolibri», 24 dicembre 1977; C. Garboli, *N. Ginzburg, 900. I contemporanei*, vol. VIII, Milano 1979; C. Bo, in «Corriere della sera», 13 febbraio 1983; M. Corti, in «La Repubblica», 8 febbraio 1983; F. Mei, in «Il popolo», 23 marzo 1983; A. Mazza, *N. Ginzburg*, in «Letture», marzo 1983; G. Pampaloni, in «Il Giornale nuovo», 30 aprile 1983; S. Romagnoli, in «Rinascita», 15 maggio 1983; G. Spagnoletti, *N. Ginzburg*, in «Belfagor», n. 1, 1984; S. Cesari, in «Il Manifesto», 18 dicembre 1984; E. Siciliano, in «Corriere della sera», 22 dicembre 1984; S. Giovanardi, in «La Repubblica», 4 gennaio 1985; L. Mondo, in «La Stampa», 4 gennaio 1985; G. Pullini, in «Nuova rivista europea», n. 1-2, 1985.

monografico, senza mai consentirci, e questo duole di più, anche quando sono tornati sulla scrittrice, via via che la sua attività si svolgeva, di avere di questa una visione unitaria, di coglierne il segreto.

In realtà la Ginzburg, con il suo muoversi su un terreno sempre vario e composito che sta tra il romanzo (anche epistolare), l'autobiografia, il saggio di costume o di impegno pedagogico e la biografia (*La famiglia Manzoni*); con quel suo svolgersi da un'esigenza di secchezza al racconto sostenuto «dal basso continuo della chiacchiera, del gossip che non scade mai nella fonografia realistica»³, di *Le voci della sera*; col suo scivolare dall'amorosa memoria del *Lessico familiare*⁴ all'incapacità di ricomporre nel romanzo la vita o almeno un'immagine unitaria di essa, — se ne raccolgono solo schegge e frammenti: le lettere asciutte e veloci oppure garrule e svagate su cui si costruiscono le trame di *Caro Michele*, *La famiglia Manzoni* e *La città e la casa* —, non solo non ci aiuta a definire in forma persuasiva la sua arte, ma sembra ella stessa suggerire al lettore risposte diverse e anche contrastanti.

E così abbiamo potuto leggere che «il pregio maggiore della Ginzburg è la concretezza: anche la psicologia dei personaggi in lei si solidifica, si fa percepibile al tatto»⁵; che il suo mondo è «un mondo narrativo [...] per l'attenzione della scrittrice verso il reale delle situazioni, degli ambienti, degli stati d'animo, senza alcuna indulgenza per l'intrusione di elementi lirici»⁶; che mai spende «parole che non siano intrinseche al racconto. L'autrice ama davvero la pulsazione del reale»⁷; che la sua è una «tecnica fredda, volutamente cinematografica»⁸; che la Ginzburg ha «raggiunto una scrittura antilirica, concreta e pastosa come se i personaggi parlassero tramite le cose a differenza di tanti narratori orecchianti che liricizzano»⁹.

E abbiamo anche letto, in occasione della pubblicazione in un solo volume dei racconti *Valentino*, *La madre* e *Sagittario*, che dal trito e dal logoro della vita quotidiana la scrittrice perviene ad un'ironica e stilizzata favola; che da *È stato così* «una sfumatura di ironia si è combinata con quella tristezza oggettiva, fino a diventare un vero contro-canto»¹⁰; che la crudeltà avvertita dal Montale nella protagonista del *Lessico familiare* è sempre riconducibile all'ironia che è «viva presen-

³ E. Montale, *Vite quasi inutili*, in «Corriere della sera», 20 giugno 1961.

⁴ L. Baldacci, *Con la Ginzburg alla ricerca delle parole perdute*, in «Epoca», 28 aprile 1963, vede il passaggio da *Le voci della sera* al *Lessico familiare* come «uno scatto interno e naturale e non già un vero mutamento di poetica».

⁵ A. Russi, *Gli anni dell'antialienazione*, Milano 1967.

⁶ F. Virdia, *Valentino*, in «La Fiera Letteraria», 4 agosto 1957.

⁷ S. Benco, presentazione di *Cinque romanzi brevi*, cit.

⁸ W. Mauro, *Le voci della sera*, in «Il Paese», 21 luglio 1961.

⁹ G. Vigorelli, *Le voci della sera*, in «Tempo», 22 luglio 1961.

¹⁰ F. Antonicelli, *Il cammino di N. Ginzburg*, in «La Stampa», 6 gennaio 1965.

za razionale»¹¹. E non basta, perché con *La famiglia Manzoni* sembra addirittura «tendere all'impersonalità, al grado zero della scrittura, all'assemblaggio di testi e documenti già noti, allo spoglio di un archivio di famiglia»¹².

Ma alcuni critici hanno pure notato che nell'opera della Ginzburg si ritrova «un lirismo contenuto»¹³, mentre la partecipazione della scrittrice esclude l'impersonalità della cronaca; che in *Piccole virtù* «il momento riflessivo più appare portato da una *allure* poetica [...], che di quest'ultima specie sono *Inverno in Abruzzo* e *Lui ed io*, una sorta di poemetto in chiave affettuosa»¹⁴; che forse la Ginzburg non ha pubblicato liriche, ma certo «crede nel valore e nella possibilità lirica della realtà umana», dandoci con *Piccole virtù* un libro in cui «ragioni morali e ragioni artistiche, confessioni e problemi [...] si intrecciano, si prolungano e insieme si saldano in un tono di meditazione lirica [...] difesa della poesia potrebbe chiamarsi questa raccolta»¹⁵.

Le risposte, dunque, come dicevo, sono varie, anche contrastanti. Ed allora? Allora mi pare che la lettura attenta degli scritti della Ginzburg, soprattutto quella delle pagine nelle quali ci parla del «suo mestiere», autorizzi a considerare come la più persuasiva definizione della sua arte questa: la Ginzburg è una narratrice lirica, cui è congeniale il racconto lungo o romanzo breve, che risolve la sua capacità narrativa in un lirismo tanto più intenso quanto meno effusivo.

La sua poesia si libera, quando si libera, dal superamento di una secchezza voluta, che contrasta col suo temperamento dolente, ma affettuoso e cordiale, dal ripudio di certa tecnica espressiva che sa di esercitazioni linguistiche fatte a freddo, nella conquista di un linguaggio limpido e pur ricco di vibrazioni: linguaggio vivo, lirico che non si esaurisce in se stesso, che spesso, più che dire, suggerisce, in quanto dietro di esso si intravede qualcosa di non detto, che pur esiste¹⁶.

Che cosa poi si debba intendere per narratrice lirica sarà subito chiaro ove si tenga l'occhio al linguaggio calibrato della migliore Ginzburg, nel quale il discorso indiretto¹⁷, quando c'è, è proprio un modu-

¹¹ Cfr. E. Montale, *Lessico familiare, crudele con dolcezza*, in «Corriere della sera», 7 luglio 1963 e F. Virdia, *Lessico familiare*, in «La Voce repubblicana», 14 giugno 1964.

¹² G. Pampaloni, *Manzoni e dintorni*, in «Il giornale nuovo», cit.

¹³ G. Pullini, *Racconti italiani*, in «Comunità», cit.

¹⁴ P. De Tommaso, *Una scrittrice geniale*, in «Belfagor», 1963.

¹⁵ C. Varese, *Le piccole virtù*, in «Nuova Antologia», cit.

¹⁶ Cfr. M. Corti, *Venite Manzoni ci aspetta*, in «La Repubblica», cit.

¹⁷ Quando si parla delle strutture linguistiche della Ginzburg si insiste nel metterne in luce il procedimento estremamente paratattico, con proposizioni brevissime. Ma la sintassi ginzburghiana non è sempre così elementare: non lo è ad esempio in pagine molto belle di *Mai devi domandarmi*, di *Piccole virtù* e di *Tutti i nostri ieri*, non sempre lo è persino in *Lessico familiare*. Comunque, il discorso indiretto prevale in *Tutti i nostri ieri*, dove è assente il linguaggio diretto, quasi i personaggi volessero far avvertire il significato più generale da dare alle loro parole, e in *Sagittario*, in cui è forse richiesto dall'intreccio molto elaborato.

lato intrecciare e disciogliere una trama di lunghi pensieri, in cui musicalmente si innestano i nodi del dialetto, quando si guardi particolarmente a quello delle prose di *Le piccole virtù*, di *Mai devi domandarmi* e di *Vita immaginaria*, brevi e raccolte, ma pur sempre avvolte da una stessa onda musicale.

E qui ci si rende già conto di quel cantilenato gemito ininterrotto, la *lagna* di Pavese o il *ron ron* di Bo, che è il modulo espressivo più tipico della scrittrice, ed è in sostanza un continuo flusso autobiografico, che fa da sottofondo musicale alle vicende narrative in cui si increspa.

Lagna o *ron ron*, questo modulo espressivo ricorda la «mesta cantilena» di Giovanni Verga.

La Ginzburg è certo assai lontana dallo scrittore siciliano: pure è evidente che anche le sue cose migliori derivino dalla memoria lirica, dalla nostalgia: nel *Lessico*, nostalgia della vita familiare che si fa presto mitico passato¹⁸, e di Torino e della gentilezza di adolescente di Pavese in *Ritratto di un amico*¹⁹, nostalgia di Dio in *Sul credere e non credere in Dio*²⁰, nostalgia dei sogni dell'infanzia in *Vita immaginaria*²¹.

Ma un esame più concreto della pagina della scrittrice varrà a meglio metterne in luce il carattere lirico.

Intanto, ci si dovrà subito fermare sul fatto innegabile che alla Ginzburg è congeniale la «narrazione breve», nella quale non è posto per l'intreccio, la trama è sempre assai tenue ed è, in sostanza, un pretesto per il muoversi di stati d'animo, di lievi vibrazioni psicologiche ed emotive.

Insomma, nel narrare breve l'effetto cui si mira è da raggiungere subito e «tutto per forza di una scrittura che si fonda sull'invenzione del linguaggio, sulla nuova soluzione dello stile»²².

Che se poi nella lettura di un'opera del genere dovessimo avvertire la inettitudine alla invenzione del linguaggio, avremmo avvertito anche la inutilità dell'opera stessa, perché, nella narrazione breve, netta è la prevalenza dei motivi formali.

Altro è il discorso da farsi per la «narrazione lunga», la cui riuscita, legata com'è «ad una sovrabbondante capacità di invenzione sulla materia, nell'ambito della struttura del romanzo, delle cose sen-

¹⁸ «Turati e la Kuliscioff nei ricordi di mia madre erano sempre presenti: [...] tuttavia si mescolavano con altre figure [...] persone o morte, o comunque antichissime anche se vive ancora perché partecipi di tempi lontani, di vicende remote; persone che non si potevano incontrare ora, che non si potevano toccare e che anche se si incontravano e si toccavano non erano però le stesse di quando io le avevo pensate, e che anche se vive ancora erano state tuttavia contagiate dalla vicinanza dei morti con i quali abitavano nella mia anima: avevano preso, dei morti il passo irraggiungibile e leggero.», p. 47.

¹⁹ In *Le piccole virtù*, cit.

²⁰ In *Mai devi domandarmi*, cit.

²¹ In *Vita immaginaria*, cit.

²² L. Piccioni, *La narrativa italiana tra romanzo e racconto*, Milano 1959, p. 16.

tite per esperienza o per fantasia, e interpretate per potenza»²³, è possibilissima anche se la pagina è incerta, grigia, ovvia.

La Ginzburg si è cimentata nella «narrazione lunga» con *Sagittario*, un ampio racconto dall'intreccio assai elaborato e addirittura attraversato da brividi di *suspence* e con un romanzo «vero», *Tutti i nostri ieri*, nel quale la storia di una generazione [«denominatore comune del narrare lungo sarà il disporsi direttamente a fronte della temperie sociale»²⁴] impone all'autrice alcuni problemi di struttura, particolari legamenti narrativi per l'insieme di vicende da presentare.

Anche qui sbocciano pagine poeticamente rilevanti, il che autorizza a dire che, pur impegnata in una tipica opera narrativa, la Ginzburg rivela sempre la sua vocazione lirica.

Si avverta, per esempio, la melodia mesta che corre lungo le pagine che descrivono la morte del padre in *Tutti i nostri ieri*:

«Si mise a letto e non gli fu più possibile alzarsi. Stava sempre peggio a poco a poco e moriva, e tutti lo sapevano, e certo anche lui lo sapeva, ma faceva finta di niente lui che parlava sempre di morire prima di ammalarsi davvero; diceva sempre meno cose col passare dei giorni, a poco a poco soltanto chiedeva quello che gli serviva [...] qualche volta faceva segno ai due ragazzi che entrassero, ma poi non diceva niente che si capisse, erano parole confuse e con le braccia si sgualciva il pigiama sul petto. Tremava e sudava. C'era odore d'alcol nella stanza [...] e di sotto l'armadio spuntavano le scarpe lunghe e aguzze del padre che si sapeva che non ci avrebbe camminato più perché presto sarebbe morto [...]. Il padre morì di mattina [...] e il suo viso adesso era molto bello, non più tremante e sudato, ma fermo e dolce»²⁵.

Assai belle sono anche le pagine dell'idillio di Anna e di Giuima, quelle che descrivono l'incupirsi e la morte di Ippolito, la stanchezza mortale e la rinuncia alla lotta di Cenzo Rena. In esse più suggestivo si avverte il caratteristico *ron ron* della Ginzburg e più vivificata dall'afflato ispiratore appare quella sua peculiare monotonia intimamente poetica.

Si veda pure come in *Sagittario* le incertezze narrative si risolvano liricamente nella elegia, toccante per intensità di *pathos*, dell'ultima pagina.

Qui il linguaggio è registrato e assai ben calibrato, le parole si svolgono quasi note musicali di un adagio come a formare versi che scorrono lenti, senza alcuna preoccupazione per il ritmo esteriore, tutti tesi ad un ritmo interiore legato alla carica emotiva suggerita dalle immagini; qui tutto è come sospeso in un'atmosfera trepida ed assorta:

«Nell'estate, mentre mettevo al mondo il suo bambino, mia sorella Giulia morì. Era estate, un mattino di piena estate. Sul letto ricomposto Giulia giaceva nell'abito

²³ *Ibidem*.

²⁴ *Ibidem*, p. 15.

²⁵ *Tutti i nostri ieri*, cit., p. 24.

di quando s'era sposata, e aveva le gracili braccia venate d'azzurro incrociate al seno. Con le labbra spianate in un vago sorriso gentile e malinconico, Giulia sembrava dire addio a questa vita che non era stata capace di amare [...]. Mia madre in silenzio chiedeva che le restituissero la sua Giulia. Ma quella che lei voleva era Giulia piccola, col vestito alla marinara e le calze nere, quando ancora non era apparso sulle sue labbra quel sorriso malinconico e timido. Adesso mia madre capiva il senso di quel sorriso. Era il sorriso di chi vuol essere lasciato in disparte, per ritornare a poco a poco nell'ombra» (p. 269).

Ma ancora altre considerazioni ci aiutano a riconoscere il carattere lirico dell'opera della Ginzburg.

Proviamo a leggere *Inverno in Abruzzo*, *Ritratto di un amico*, *Lessico familiare*, qualche cosa di *Valentino*, di *Lui ed io*, di *Vita immaginaria*, di *Famiglia*, e tante altre pagine ancora; leggiamo lentamente in modo da godere delle risorse della lingua e della sintassi, di quel «caratteristico tessuto di smorzati commenti e di vivide pennellate [...] — che — si ordina in un ritmo monotono e cattivante di scansioni e di pause»²⁶; o delle risorse della scrittura delle opere più recenti, tutta all'indicativo «e animata da una tensione vibrante verso un nascosto superlativo assoluto, verso l'abitudinario miracolo, spesso tristissimo della vita [...] — con quella sua — forza di auscultazione [...] dove è dato riconoscere l'embrione, il groviglio embrionale di un romanzo assoluto che nasce e si svolge insieme con la realtà, al livello stesso della vita [...] ove il sentimento lirico è appena lontana memoria e cenere»²⁷ e poi, poi domandiamoci che cosa resterebbe di tutto ciò in una traduzione che non fosse una traduzione poetica, cioè una ricreazione poetica, come intendeva il Leopardi²⁸.

²⁶ M. Bonfantini, *Il muto segreto di molte esistenze*, in «Corriere della sera», 14 febbraio 1965.

²⁷ G. Pampaloni, in «Il giornale nuovo», cit.

²⁸ G. Leopardi, *Zibaldone*, Milano 1972, p. 217: «Dice Quintiliano, 1.10, c.1. Quid ego commemorem Xenophontis incunditatem illam inaffectatam, sed quam nulla possit affectatio consequi? E certo ogni bellezza principale nelle arti e nello scrivere deriva dalla natura e non dall'affettazione o ricerca. Ora il traduttore necessariamente affetta, cioè si sforza di esprimere il carattere e lo stile altrui, e ripetere il detto di un altro alla maniera e gusto del medesimo. Quindi osservate quanto sia difficile una buona traduzione in genere di bella letteratura, [320] opera che dev'esser composta di proprietà che paiono discordanti e incompatibili e contraddittorie. E similmente l'anima e lo spirito e l'ingegno del traduttore. Massime, quando il principale o uno de' principali pregi dell'originale consiste appunto nell'inaffettato, naturale e spontaneo, laddove il traduttore per natura sua non può essere spontaneo. Ma d'altra parte quest'affettazione che ho detto è così necessaria al traduttore, che, quando i pregi dello stile non sieno il forte dell'originale, la traduzione inaffettata in quello che ho detto, si può chiamare un dimezzamento del testo, e quando essi pregi formino il principale interesse dell'opera (come in buona parte degli antichi classici) la traduzione non è traduzione, ma come un'imitazione sofisticata, una compilazione, un capo morto, o se non altro un'opera nuova. I francesi si sbrigano facilmente della detta difficoltà, perché nelle traduzioni non affettano mai. Così non hanno traduzione veruna (e lasciateli pur vantare il Delille, e credere che possa mai essere un Virgilio), ma quasi relazioni del contenuto nelle opere straniere; ovvero opere originali composte de' pensieri altrui».

Poco, assai poco resterebbe, perché, se non c'è traduzione che possa annullare la potenza (quando c'è) della creazione narrativa, «non si trasmette la qualità inventiva della lirica né quella di approfondita ricerca sulla prosa»²⁹.

1.2 Natalia Ginzburg non ci dice, in genere, molto di sé; le poche pagine, nelle quali, sempre movendosi tra l'autobiografia e il saggio, rievoca momenti e vicende della sua attività di scrittrice, non costituiscono certo una dichiarazione di poetica. Pure il loro esame gioverà a farci intendere la sua spiritualità fondamentalmente lirica e forse ci aiuterà anche a capire perché sia stato misconosciuto o addirittura negato il carattere lirico della sua prosa.

Chiarimenti, note, puntualizzazioni che potrebbero costituire la poetica della Ginzburg si rinvengono dispersi qua e là nei suoi scritti [felici nel *Lessico* le considerazioni sulla ubriacatura poetica del dopoguerra³⁰] e più raccolti nella Prefazione ai *Cinque romanzi brevi* (1964), e nei saggi *Il mio mestiere*³¹, *Ritratto di scrittore*³², *L'ultimo libro di Elisabet Smart, Tonino Guerra, Goffredo Parise, Il vizio assurdo, La poesia*³³. Anche in una recente intervista, che la scrittrice stessa ha rilasciato a Saverio Cesari, in occasione della pubblicazione dell'ultimo suo romanzo *La città e la casa*³⁴, possiamo raccogliere notizie interessanti sul suo mestiere di scrittrice, oggi.

²⁹ L. Piccioni, *ibidem*, p. 21.

³⁰ «C'erano allora due modi di scrivere, e uno era una semplice enumerazione di fatti, sulle tracce di una realtà grigia [...]; l'altro era un mescolarsi ai fatti con violenza e con delirio di lacrime [...]. Nell'un caso e nell'altro non si sceglievano più le parole [...]. L'errore comune era sempre credere che tutto si potesse trasformare in poesia e parole. Ne conseguì un disgusto di poesia e parole [...]. Era necessario tornare a scegliere le parole, a scrutarle per sentire se erano false e vere, se avevano o no vere radici in noi», pp. 172-173.

³¹ Pubblicato sul «Ponte» nel 1949 ed ora in *Piccole virtù*.

³² In *Mai devi domandarmi*, cit.

³³ In *La vita immaginaria*, cit. Sono articoli pubblicati sul «Corriere della sera» e «La Stampa» fra il '69 e il '74.

³⁴ S. Cesari, «Il Manifesto», cit.: «Qualcuno mi ha detto che *La città e la casa* è un romanzo pragmatista: crollano i destini, restano le cose. Gli oggetti rimangono, magari deteriorati: restano le frasi di ciascuno ripetute dall'altro, restano questi oggetti sparsi, masserizie che galleggiano su un fiume in piena. [...] Avevo un grande desiderio di scrivere in prima persona, ma anche in terza. Volevo i privilegi di entrambe le forme. Volevo un io che corrispondesse a un lui: una prima persona però con tante sfaccettature, molteplice. Le lettere sono questo. Invece di un solo io che racconta gli altri e se stesso, molti io che si raccontano. E la terza persona è in qualche modo salva. L'io autobiografico l'ho adoperato in *Lessico* [...] mi riesce difficile usarlo ora in modo immaginario. È oltretutto uno strumento che mi si è andato consumando. Penso sia proprio questo il problema centrale di uno scrittore oggi: la terza persona è necessaria ma al tempo stesso assai difficile da usare. Il nostro tempo non lo consente, non c'è più niente di saldo cui poterla appoggiare [...]. C'è una terza persona che in realtà è una prima; come c'è un modo di dire io che in realtà è terza persona. Proust, per esempio è anche terza persona. Quella è la grandezza.

Il mio libro *La famiglia Manzoni* è un tentativo di terza persona. *La città e la casa* e *Famiglia* sono un tentativo di testimoniare le cose che mi passano sotto gli occhi [...] di stare al presente.

Degli scritti ricordati, il più importante è la *Prefazione*. Questa, a leggerla bene, è la storia di una spiritualità e di una vocazione che si rivelano e si chiariscono, ma non in tempi e modi tranquilli ed ordinati, sibbene in tumulto e disordine di stati d'animo, quasi la scrittrice lottasse con se stessa, per interdarsi l'approdo a quello che era il suo porto naturale.

Il suo porto era l'amorosa memoria, che non consente mai scelte «casuali», ma è appassionata e imperiosa, che potrà pur dar vita a poemi e romanzi che, però, nient'altro saranno se non lunghe liriche, perché sempre in essi campeggerà l'autore con i suoi propri affetti.

E questo la Ginzburg lo seppe presto, ma lo dimenticò, anzi volle dimenticarlo: «per molti anni mi diedi al giuoco dell'oziosa invenzione, credendo di poter inventare dal nulla [...] trastullandomi tra esseri e cose per cui non sentivo che un'oziosa curiosità»³⁵.

Poi a Londra, scrivendo *Le voci della sera* (1961), ritrovò, evocato dalla nostalgia, il modo della sua infanzia: «vidi ad un tratto sorgere in quel racconto, non chiamati, non richiesti, i luoghi della mia infanzia. Erano le campagne del Piemonte e le vie di Torino. In tutta la vita mi ero vergognata di quei luoghi, li avevo banditi dal mio scrivere [...] e quando essi si erano affacciati nei miei racconti, così in fretta li avevo mascherati, così in fretta che nemmeno me ne ero accorta [...]. Ma ora invece me li ritrovavo malinconici perché lontani, ma insieme così festosi [...] e dai luoghi della mia infanzia scaturivano le figure della mia infanzia, e dialogavano, fra loro e con me. Ne provai una grande gioia»³⁶.

L'approdo è raggiunto; il passo al *Lessico familiare* (1963) è breve: «*Lessico familiare* è un romanzo di pura, nuda, scoperta e dichiarata memoria [...]. Così arrivai alla pura memoria: vi arrivai a passi di lupo, prendendo vie trasverse, dicendomi che le fonti della memoria erano quelle a cui non dovevo mai bere, l'unico luogo al mondo in cui dovevo rifiutarmi di andare. E non so se scriverò ancora altri libri: ma so che se scrivessi ancora dovrei ritrovarmi in quello stato di assoluta e pura libertà»³⁷.

La Ginzburg, in sostanza, ci dice che il *Lessico* è il libro che ha scritto in stato di piena libertà. Ebbene, può apparire presunzione, ma da lei, in questo caso, il lettore accorto non ascolta niente che già non sappia.

Agevolmente, infatti, egli ha potuto avvertire come in alcune sue opere faccia difetto un linguaggio autonomo, unitario, come in altre sia screziato e risponda a moduli che sembrano imposti dall'esterno; solo alcune opere, il *Lessico* per esempio, e, forse, talora anche più alcuni scritti delle *Piccole virtù* di *Mai devi domandarmi* e di *Vita immaginaria*, ci rivelano una Ginzburg non sofisticata, libera da com-

³⁵ N. Ginzburg, *Cinque romanzi brevi*, cit., *Prefazione*, p. 14.

³⁶ *Ibidem*, p. 17.

³⁷ *Ibidem*, p. 18.

plici di colpa, che non usa violenza a se stessa, che non è una «grande» della nostra letteratura, ma un genuino mondo poetico lo possiede: si tratterà di un mondo esiguo, che possiamo abbracciare con un rapido sguardo, che sembra fatto di minimi gesti e di parole ovvie, eppur contiene «la fitta quotidiana incalzante esperienza di quell'umanità ai livelli medi [...] che popola la nostra terra»³⁸, le ansie più acute e gli interrogativi dei nostri giorni, piccolo mondo, caro e gentile.

A questo la scrittrice doveva mantenersi fedele, non tanto evitando di scendere dai casi della vita al complicato caso particolare³⁹; dalla serena contemplazione del ricordo alla contemporaneità, costruita attraverso l'intarsio di lettere a cui la voce narrante sembra voler aggiungere meno che può di suo, evitando la presa diretta e staccando «sullo sfondo, sfocati, pochi tratti avventurosi ed eccezionali per lasciare libero campo all'espressione dei sentimenti [...] — per impedire — l'impatto troppo brusco con una realtà poco congeniale»⁴⁰, quanto accettandone le leggi che l'avrebbero tenuta lontana da sperimentazioni linguistiche che sottintendono impassibilità e statistica registrazione non congeniali e dal compiacersi della perfezione con cui si adopera il *gossip* come filo conduttore delle piccole vicende umane, come avviene con certa insistenza qua e là nelle *Voci della sera*.

Sempre, nella ricordata *Prefazione*, la Ginzburg ci dice che adolescente aveva un sacro terrore dell'autobiografia, temeva che la sua persona e le sue vicende, pur «bandite e detestate», irrompessero nel terreno proibito del suo scrivere e lo rendessero attaccaticcio e sentimentale; per questo voleva che i suoi racconti «fossero proiettati in un mondo impersonale e [...] distaccato, nel quale non era possibile scorgere traccia di lei».

Il fatto è che questo orrore e terrore di essere sentimentale non influenzò solo la sua giovinezza, ma la perseguì a lungo, anche quando aveva ben capito che era diventata proprio brava a portare avanti un racconto, senza pericolo alcuno di goffaggini o di errori di tono, anche quando ebbe severa consapevolezza di possedere una «fantasia arida, stenta e gracile» e di non essere fatta «per inventare ma per raccontare cose che aveva capito di altri o di sé o cose che le erano realmente accadute»⁴¹.

Della *Strada che va in città*, che scrisse verso la fine del '42, fu contenta: sognava freddezza e distacco e scrisse «cercando di essere il più possibile asciutta e secca. Voleva che ogni frase fosse come una scudisciata o uno schiaffo»⁴².

Di qui due conseguenze assai gravi: da un lato una contaminazione

³⁸ G. Manacorda, *Storia della letteratura italiana contemporanea*, cit., p. 320.

³⁹ È questo il grave limite di *Sagittario*.

⁴⁰ L. Mondo, in «La stampa», cit.

⁴¹ N. Ginzburg, *Mai devi domandarmi*, cit., pp. 249-253.

⁴² N. Ginzburg, *Prefazione*, cit., p. 12.

tra «scrivere vivo» e «scrivere casuale»; dall'altro la difficoltà di liberarsi da certi moduli narrativi, caratterizzati da ricercata secchezza e ingiustificatamente arditamente, che sanno di destrezza e di abilità e possono dare pur pagine ordinate e ripulite, ma che saranno sempre avere e bugiarde e daranno luogo, quando si intrufoleranno nel linguaggio ben calibrato e ricco di vibrazioni della migliore Ginzburg, a veri e propri infortuni.

Fu proprio dopo aver finito *La strada che va in città* che la scrittrice scoprì che se in quel romanzo c'era «qualcosa di vivo nasceva dai legami di odio e di amore che — la — legavano a quel paese» e capì che cosa volesse dire scrivere «per caso»⁴³: «scrivere per caso era lasciarsi andare al gioco della pura osservazione e invenzione, che si muove fuori di noi, cogliendo a caso tra esseri, luoghi e cose a noi indifferenti»⁴⁴.

Ora, francamente la Ginzburg matura non ci darà niente che sia scritto proprio per caso; tuttavia, per l'antica paura della effusione autobiografica, consentirà al casuale di filtrare qua e là nella sua opera.

Giustificando certe sue riserve su *È stato così*, ci dirà: «in realtà non è vero che non mi piace: so dove è vivo e dove non è casuale. Ma so dove è casuale. Quando lo scrissi avevo la mente confusa e annaspavo nel buio e difatti ciò che è ancora vivo nel racconto è proprio in quella donna, il buio, il confondere, l'annaspare»⁴⁵.

E così, nella produzione più propriamente narrativa della Ginzburg, un pizzico di casuale si troverà sempre: casuale è, in *È stato così*, la complicata storia a tre di Alberto, Augusto e Giovanna e in *Valentino* l'ambigua amicizia di Kit e Valentino; casuali, in *Tutti i nostri ieri*, sono le vicende sentimentali di «mammina» e l'impegno politico di Danilo; casuale è il personaggio di Kate nelle *Voci della sera*; casuale è in *Caro Michele* la storia del mitra arrugginito nascosto nella vecchia stufa; casuali, ancora, in *La città e la casa* sono i troppi disastri, così ravvicinati, che colpiscono Giuseppe, il protagonista, e gli amici.

Forse, ad intendere bene i limiti della Ginzburg narratrice, gioverà ricordare due considerazioni sue, che non hanno richiamato l'attenzione dei critici, ma sembrano molto importanti.

A proposito della *Strada che va in città* ci dice nella *Prefazione*: «Quando ebbi finito il romanzo [...] contai i personaggi e vidi che erano dodici. Dodici: Mi sembrarono molti.»; e nel *Mio mestiere*: «Scrivevo quel mio racconto molto in fretta, come con la paura che scappasse via». Ebbene, pare proprio che, nella sua paura di non riuscire a por-

⁴³ La scrittrice ricorda che un amico pittore le disse un giorno che i suoi racconti non erano affatto brutti; erano, però, casuali. Cfr. *Prefazione*, p. 9.

⁴⁴ *Ibidem*, p. 13.

⁴⁵ *Ibidem*, p. 14.

tare a termine il suo racconto e nel suo meravigliarsi di avere creato ben dodici personaggi, la scrittrice denunci la scarsa potenza della sua creazione narrativa.

Non si troverà invece il casuale nella sua opera di pura memoria e nelle raccolte *Le piccole virtù*, *Mai devi domandarmi*, e *Vita immaginaria*. E si capisce che queste siano le sue cose migliori: qui è limpido quell'esiguo nucleo poetico «caro e gentile» che è suo; qui la scrittrice ne accetta quasi sempre le leggi. Non si troverà, in verità, neppure nella *Famiglia Manzoni*; ma per altre ragioni. Lettere, eventi, documenti e testimonianze escludono il casuale. Il complesso è preparato con precisione e puntiglio e portato avanti «con un'accanita pazienza, un amore docile ma leggermente ironico per l'oggetto e un saper fare su di esso le fusa, un *ron ron* stilistico leggero ma inesorabile»⁴⁶.

La Ginzburg ha scritto che la bellezza poetica «è un insieme di crudeltà, di superbia, d'ironia [...] di fantasia e di memoria»⁴⁷. Ma per lei la bellezza poetica è un insieme di memoria e di invenzione, purché si intenda manzonianamente per invenzione una specie di divinazione che procuri «di rivelare l'eterno battito di umanità che illumina dal di dentro»⁴⁸ vicende ed atteggiamenti.

Bisognerà accettare con molta cautela la considerazione del Montale che vede sgorgare la poesia della Ginzburg «dalla più cruda desolazione prosastica»⁴⁹, ci si dovrà, una volta per sempre, liberare da quella *fascinatio* che ha indotto tanti, pur qualificati lettori, a considerare viva ed efficace la pagina della scrittrice per le asperità e per la elementarità della espressione⁵⁰, per i periodetti nervosi e scattanti, per «l'uso frequente e ripetuto di ripetizioni decisive e che staccano i vari membri di uno stesso periodo»⁵¹. Ma di qui solo uno stile franto, elencativo con il quale l'a. molte volte registra i fatti quotidiani delle sue storie, come sulle pagine di un notes, che spesso si rivela tecnica freddamente perseguita e applicata, come a voler scheggiare il periodo e a voler isolare oggetti, emozioni e impressioni, stati fisici e stati d'animo, in una corsa senza tregua che sfiora pure situazioni dolorose, svuotandole di tensione e drammaticità: «Una donna che si chiamava Adriana si alzò nella sua casa nuova. Nevicava. Quel giorno era il suo completanno. Aveva quarantatré anni. La casa era in aperta campagna. In distanza si vedeva il paese, situato su una collinetta. Il paese era a due chilometri. La città era a quindici chilometri. Essa abi-

⁴⁶ M. Corti, in «La Repubblica», cit.

⁴⁷ N. Ginzburg, *Le piccole virtù*, cit., p. 85.

⁴⁸ Cfr. M. Sansone, A. Manzoni, in *Letteratura italiana, I Maggiori*, vol. II, Milano 1967, p. 940.

⁴⁹ E. Montale, *Vite quasi inutili*, cit.

⁵⁰ P. Citati, in «Belfagor», cit., vede nella Ginzburg una semplicità naïve: «le — sue — effettive parentele sono piuttosto figurative e vorremmo dire quella pittura bonaria che riconosce a maestro H. Rousseau».

⁵¹ A. Seroni, *Esperimenti critici del 900 letterario*, Milano 1967, p. 82.

tava da dieci giorni in quella casa. Infilò una vestaglia di velo color tabacco» (*Caro Michele*, p. 7); «Giulia Beccaria aveva i capelli rossi e gli occhi verdi. Nacque a Milano nel 1762. Suo padre era Cesare Beccaria e sua madre Teresa Blasco. [...] Il matrimonio era stato aspramente contrastato. [...] Teresa era nera di capelli e gracile. Divenne amante d'un ricco, certo Calderana.» (*La famiglia Manzoni*, p. 7); «Abbiamo saputo della grande disgrazia. Ricordo bene tuo fratello. L'avevo conosciuto a Roma l'anno scorso. Avevamo cenato in un ristorante sulla Cassia. Eravamo io, te, Lucrezia, forse Roberta. Tuo fratello e io avevamo avuto una lunga e piacevole conversazione. Sull'America, sull'Italia, sul mondo di oggi. Era un uomo di grande intelligenza e cultura. Mi rendo conto che per te è un'immensa perdita. Eri arrivato là da poco. Lui si era sposato da poco. Un destino triste. Roberta quando ci ha telefonato piangeva. Partiva. È una donna sempre pronta a correre dove c'è bisogno di lei. Ti sarà di conforto.» (*La città e la casa*, p. 74).

Ma, in verità, nell'opera della Ginzburg la poesia nasce proprio quando il periodo si svolge ampio e riposato, quasi sostenuto dall'afflato largo e malinconico delle note nostalgiche in una musica lenta e uniforme, quando è come tutto avvolto in un velo di rassegnata mestizia, ed allora ha una sua classica compostezza. Quando qualcosa insidia la serena contemplazione del ricordo, quando qualcosa disperde l'atmosfera assorta e sospesa nella quale la scrittrice sa vedere le cose anche crudeli, allora l'espressione si plasma sulla piattezza e opacità un po' burocratiche dello stile «cronachistico trecentesco»⁵² e si snoda in grigie, piatte sequenze di fatti che lasciano il lettore indifferente o annoiato.

Si rilegga *Ritratto d'un amico*, dove il linguaggio è lavorato con estrema cura ed i periodi si svolgono assai complessi, composti e pur percorsi da nascosti brividi di commozione poetica; si avvertano, degli ampi periodi, le pause lunghissime, il ritmo con cui essi si concludono. Sono periodi, ma verrebbe voglia di dirli strofe: strofe che ricordano la versificazione di tono narrativo di C. Pavese, la sua poesia-racconto, con versi lunghi e assorti, con intonazione di antica nenia:

«La città che era cara al nostro amico è sempre la stessa [...] arrivando al mattino, la troviamo grigia di nebbia [...]. Filtra qualche volta, attraverso la nebbia, un sole fioco, che tinge di rosa e di lilla i mucchi di neve, i rami spogli delle piante: la neve, nelle strade e sui viali è stata spalata e radunata in piccoli cumuli, ma i giardini pubblici sono ancora sepolti sotto una fitta coltre intatta e soffice, alta un dito sulle panchine abbandonate e sugli orli delle fontane; l'orologio del galoppatoio è fermo, da tempo incancellabile, sulle undici meno un quarto. Di là dal fiume s'alza la collina, anch'essa bianca di neve, ma chiazzata qua e là d'una sterpaglia rossastra [...] se c'è un po' di sole e il fiume scorre con un luccichio verde sotto ai grandi ponti di pietra, la città può sembrare, per un attimo, ridente e ospitale: ma è sempre un'impressione fuggevole [...]. Il fiume, perdendosi in lontananza, svapora in

⁵² M. Corti, *Venite Manzoni vi aspetta*, cit.

un orizzonte di nebbie violacee, che fanno pensare al tramonto anche se è mezzogiorno [...].

Il nostro amico viveva nella città come un adolescente: e fino all'ultimo visse così [...].

Era, qualche volta, molto triste: ma noi pensammo per lungo tempo che sarebbe guarito di quella tristezza, perché ci pareva, la sua, una tristezza come di ragazzo, la malinconia voluttuosa e svagata del ragazzo che ancora non ha toccato la terra e si muove nel mondo arido, e solitario dei sogni [...].

Aveva, negli ultimi anni, un viso solcato e scavato, devastato da travagliati pensieri: ma conservò fino all'ultimo, nella figura, la gentilezza di un adolescente [...].

È morto d'estate. La nostra città, d'estate, è deserta e sembra molto grande, chiara e sonora come una piazza: il cielo è limpido ma non luminoso, di un pallore latteo; il fiume scorre piatto come una strada, senza spirare umidità né frescura.» (pp. 27-32).

Il ricordo di Pavese ritorna nel *Lessico*, in quelle che sono forse le pagine più belle della Ginzburg:

«Quanto a Pavese, commetteva altri errori per suo conto e incespitava su altre strade, dove camminava solo, con attitudine sprezzante e caparbia, e con animo dolente e mite. [...] Era in lui, la paura, il vortice dell'imprevisto e dell'inconoscibile, che sembrava orrendo alla lucidità del suo pensiero; acque buie, vorticosi e venefici sulle rive spoglie della sua vita.

Guardò oltre la morte, come quelli che amano la vita e non sanno staccarsene, e pur pensando alla morte vanno immaginando non la morte ma la vita. Lui tuttavia non amava la vita e quel suo guardare oltre la sua propria morte non era amore per la vita.» (p. 204)

È una prosa esemplare, che ha assai poco della libertà contemporanea, ma ha sensibilità e complessità modernissime, intimità e ricchezza di sfumature, misteriose e profonde vibrazioni sentimentali.

Si noti, nei passi riportati, che non sono unici, la lentezza ritmata degli inizi: «Era, qualche volta [...] Aveva, negli ultimi anni [...] È morto d'estate. [...] Quanto a Pavese, commetteva [...]»; il riposarsi e l'ampliarsi della visione in qualche bel «verso»: «Filtra qualche volta / attraverso la nebbia un sole fioco [...] / Di là dal fiume s'alza la collina [...] (sembra l'inizio di una canzone, con endecasillabi rinforzati dal settenario acefalo), e il suo dissolversi: «il fiume, perdendosi in lontananza, svapora [...]»; l'uso dosato, accortissimo della interpunzione: «il cielo è limpido ma non luminoso, di un pallore latteo [...]» (dove per la mancanza della pausa dopo «limpido», «non luminoso» scivola su «limpido», lo cancella quasi, mentre la pausa forte dopo «non luminoso» stacca ed isola «di un pallore latteo» concentrando l'attenzione del lettore su quest'ultimo, ma essenziale attributo.

Tra tutte le opere narrative della Ginzburg corre una parentela evidente per il modo di trattare le figure, ma in esse varia è la maniera di scrivere; in alcune predominano periodi brevissimi, come abbiamo già visto, costrutti asintattici, in qualcuna prevale il procedimento ipotattico, in altre è assai fitto il dialogare. Si capisce che l'esito artistico mai sarà necessariamente condizionato dalla maniera di scrivere (il fitto dialogare si troverà anche nel *Lessico*), pure sicura è la mia con-

vinzione che ogni sperimentalismo sia estraneo alla scrittrice, che le lodate asprezze e le arditezze sintattiche, dilaganti nelle sue pagine meno felici, ma cui indulge talvolta anche negli scritti migliori, siano costruite a freddo, non rispondano cioè ad alcuna interna esigenza.

Si veda, nella *Strada che va in città*, una pagina emblematica del raccontare spoglio, con susseguirsi di proposizioni brevissime e stilizzazione di gesti e di parole:

«Una volta Giovanni mi disse:
— Beve grappa il Nini.
Lo guardai stupita.
— Grappa? ma perché?
— Quando può — disse — tutte le volte che può. Ne ha portata anche una bottiglia. Se la tiene nascosta. Ma l'ho trovata e me l'ha fatta assaggiare. Buona, — mi disse.
— Il Nini beve grappa, ripetevo tra me con stupore. Andai da Azalea. La trovai sola in casa...
— Il Nini beve grappa, — le dissi.
Alzò le spalle con indifferenza.
Bisogna pure fare qualche cosa, per non annoiarsi, — disse.
— Sì, ci si annoia. Perché ci si annoia così? — domandai.
— Perché la vita è stupida, — mi disse, spingendo via il piatto. — Che cosa vuoi fare? Uno si stanca subito di tutto.
— Ma perché ci si annoia sempre tanto? — dissi al Nini la sera, mentre tornavamo a casa.
— Chi si annoia? Io non mi annoio per niente, — disse e si mise a ridere prendendomi il braccio. — Dunque ti annoi? tutto è così bello.
— Cosa è bello? — gli chiesi.
— Tutto, — mi disse, — tutto. Tutto quello che guardo mi piace.» (p. 26)

Ora, che l'incalzare di frasi smozzicate miri deliberatamente a qualche effetto, è chiaro; ma, non intendendosi quale sia tale effetto, è chiaro anche che non è stato raggiunto. E questo accade perché la scrittrice, invece di pervenire alla stilizzazione, che non prescinde dall'analisi ma la sottintende e ne rappresenta il risultato estremamente concentrato e con immediatezza, giunge solo alla schematizzazione. Né pare che il *repetend*, che vi si intravede, abbia una funzione, risponda ad alcuna necessità.

Ma, andando avanti nella lettura, avremo modo di incontrare le asperità e gli «scossoni» della scrittura ginzburghiana:

«Dissi a mia madre che mi occorreva della stoffa celeste, e mia madre mi chiese se credevo che avesse i portafogli dei milioni, ma io allora le dissi che mi occorreva anche un paio di scarpe col sughero e non potevo far senza, e le dissi: — Maledetta la madre che t'ha fatto» (p. 27)

Ma qui l'invettiva non ha alcuna giustificazione (nella storia di Delia non è l'esplosione di sentimenti primitivi, non l'amara e violenta realtà contadina della *Via del tabacco* di Caldwell), francamente è solo un'intrusione goffa e stupida.

L'invettiva doveva aver fatto presa sulla scrittrice se a distanza di cinque pagine, dopo aver anche appreso che in casa era dovunque la

«cacca dei polli» (perché poi «cacca», un eufemismo?), la ritroviamo ancor più goffa e meno giustificata:

«Quella sera entrò in camera Giovanni a dirmi che si era innamorato di Antonietta e non sapeva se doveva dirlo al Nini e, non sapeva come fare a farsela passare. [...] Ma io lo maltrattai e gli dissi che ero stufo di tutte quelle storie d'amore.
— Maledetta la madre che t'ha fatto, — mi disse e se ne andò sbattendosi dietro la porta.» (p. 34).

In *È stato così*, racconto «intriso di fumo, di pioggia e di nebbia» (Prefazione, p. 11), più efficace risulta il narrare spoglio che sembra dettato dalla logica stessa delle vicende narrate, meno fastidiosi, perché poco insistenti, sono il discorrere a singhiozzo e il *repetend*, limitato, quest'ultimo, praticamente ad alcune pagine, che però contengono come il *leitmotiv* dell'opera:

«Gli ho detto: — Dimmi la verità Alberto — e ha detto: — quale verità, — e io ho detto: — andate via insieme, — e ha detto: — chi insieme —. E ha detto: — tu lavori sempre di fantasia [...] m'ha detto: — prendi la corriera che arriva alle due a Maona, — e io ho detto: — sì [...].
Gli ho detto: — Preferisco sapere la verità [...] — e lui s'è messo a ridere e ha detto: Verità va cercando [...]. Gli ho sparato negli occhi.» (p. 86).

Il passo, con piccole variazioni, si ripete tre volte; frequenti sono le pagine paratatticamente strutturate e dalla sintassi elementare.

Qui, però, il susseguirsi di periodi brevissimi in qualche modo realizza un effetto di monotonia, suggerisce la stanchezza, la pena di vivere della moglie tradita, e il *repetend*, che non è, e non poteva essere, sottofondo musicale, ha altrove la sua giustificazione; lo direi un *repetend* ossessivo, quasi la coscienza della protagonista si fosse cristallizzata nella condizione psichica in cui è maturata la catastrofe.

Siamo, comunque, lontani assai dalle pagine migliori della scrittrice, che saranno sempre il punto di arrivo di una doppia operazione: ripudio del «casuale» e conquista di una scrittura non sofisticata.

Sembra difficile sostenere che questa operazione sia il risultato di uno svolgimento, che il discorso della Ginzburg sia, dopo le prime prove, come «un continuo, un'opera in progress»⁵³.

In realtà, in un'ideale antologia ginzburghiana accanto a scritti più recenti, raccolti in *Vita immaginaria* che è del '74, e a passi di *Famiglia* del '77, andrebbero inclusi anche *L'infanzia e la morte* del '70, quasi tutto il *Lessico familiare* che è del '62, parti di *Le voci della sera* che è del '61 e di *Tutti i nostri ieri* del '52, qualcosa di *Valentino* del '51, *Lui ed io* del '62, *Rapporti umani* del '53, *Ritratto di un amico* del '57 e *Inverno in Abruzzo* che è addirittura del '44⁵⁴.

⁵³ E. Siciliano, dalla presentazione a *Mai devi domandarmi*, cit.

⁵⁴ La cronologia di questi scritti è indicata nella Prefazione ai *Cinque romanzi brevi* e nella *Avvertenza*, in *Le piccole virtù*.

Come si vede, assai lunga nel tempo risulta la sequenza degli scritti felici della Ginzburg e non individuabile è una linea di svolgimento, di arricchimento, di purificazione.

Anche in *Lessico familiare*, infatti, l'autrice non trova proprio sempre il tono giusto, e qua e là insiste su costrutti che suonano falsi nel suo linguaggio creativo e intraducibile.

Può meravigliare, ma questo non accade quasi mai in *Piccole virtù*, in cui la prosa non s'illumina artificiosamente per trovate e risorse stilistiche e sintattiche che prima danno nell'occhio e poi stancano.

Insomma, pare che in N. Ginzburg lottino a lungo una vocazione che può dirsi classica ed un'ostinata ricerca di modernità e che la scrittrice vinca quando lascia vincere la vocazione.

Ad intendere pienamente come sia per lei grave e sempre presente il pericolo della scrittura sofisticata, gioverà prendere in considerazione proprio il *Lessico familiare*, che è certo la sua opera migliore, della quale ci dice di averla scritta in assoluta libertà.

E questo sostanzialmente è vero, perché nel *Lessico* è tutto il genuino mondo poetico della scrittrice, che non ha bisogno di stendere, come altrove un «filo metaforico [...] nascosto o reso avvertibile in filigrana da un accumulo di materiali apparentemente estranei e irrilevanti, di frasi, di gesti frettolosi, gratuiti, distratti»⁵⁵, ma si dipana in tempi ariosi e contemporaneamente convulsi che si raccolgono intorno alle cifre inconfondibili di un «lessico» particolare. Pure esso, nel suo scorrere, non sempre evita certi scogli: per esempio, quello dell'uso di un modulo narrativo, che vuol essere vivace ma sa troppo di destrezza.

Non è che qui si neghi valore all'asintattismo, non se ne intendano le possibilità, la necessità: l'anacoluta è il sale della scrittura, uno strumento stilistico prezioso che, però, per ciò stesso, va usato con riguardo, con avarizia, quando è giustificato da ragioni di stile, d'arte.

Assai felicemente se ne servì il Manzoni («un religioso, che, senza farvi torto, val più un pelo della sua barba che tutta la vostra» [*I Promessi Sposi*, a c. di L. Russo, Firenze 1935, p. 326]; «Non sapete che i soldati è il loro mestiere di prendere le fortezze?» [*ibidem*, p. 571]), ma lo usò con cautela, sopra tutto sempre variandolo.

Ma quando leggo nel *Lessico*: «Mia madre, i bambini piccoli le piacevano tutti» p. 126; «Leone, la sua capacità d'ascoltare era infinita» p. 131; «Leone, la sua passione vera era la politica» p. 132; «Mia madre, quando io e Leone vivevamo in confino, le piaceva molto venire a trovarci» p. 163; «Alberto, lo trasferirono in un luogo di confino» p. 165; «Mia madre, gli spaventati e le disgrazie la invecchiavano di colpo» p. 168, allora questo strumento non mi pare più tanto prezioso, sento che se ne abusa.

E, quando poi, spigolando, trovo ancora «Voi altri che fate tanti

⁵⁵ G. Raboni, in «Tuttolibri», *L'innocenza di Natalia*, cit.

sbrodeghezzi, se foste a una table d'hôte in Inghilterra, vi manderebbero subito via» p. 9; «La Paola, questa concezione dei vestiti come grembiali non la convincevano affatto.» p. 99; «La guerra, noi pensavamo che avrebbe immediatamente rovesciato e capovolto la vita di tutti» p. 135; «Mio padre, le sue idee sul danaro erano diventate, dopo la guerra, più che mai nebulose [...]» p. 188, allora resto sorpresa dalla rigidità del costrutto, cui non sempre so dare giustificazione stilistica o d'arte, perché, per la sua fissità, sembra denunciare uno schema voluto, resta estraneo alla pagina e rivela, ecco, la sofisticazione.

Ancora, nel *Lessico familiare*, disturbano costrutti come questi: «Era stata in passato, mia nonna, molto ricca» p. 14; «Aveva, mia nonna, un profondo schifo degli animali» p. 15; «Era da giovane, questa mia nonna Pina, bionda e graziosa» p. 24; «qualcuno le aveva raccontato che era, mia madre, una cattolica molto devota» p. 26; «Era, questo zio Cesare, tutto diverso da mio padre» p. 26; «Avevano il nonno Parente e la nonna Dolcetta, una figlia chiamata Rosina.» p. 27, che certo possono vivacizzare la pagina, rendere il linguaggio parlato, ma stancano, perché sono troppo insistenti e finiscono per fare rigida l'espressione, altro che spontanea, fresca e vivace.

Ve ne sono troppi, nel romanzo, di costrutti del genere; se ne contano a decine e alcuni danno veramente nell'occhio perché compaiono a gruppi, e cristallizzati tuttavia nello stesso modulo: «Mostravano, la Paola e Mario, perduti nella loro malinconia, una profonda insofferenza» p. 64; «Scriveva, quel giovane, racconti e saggi» p. 67; «Erano, mia madre e la Paola, molto unite» p. 87; «Erano, quei suoi amici, uomini dall'aria risoluta» p. 88.

Sempre nel *Lessico* ci imbattiamo in una «asperità» o «scossone» che sia, che è poi un infortunio: «Il suo parlare correva sul filo d'una ricerca disinteressata [...]. Ma usava far defluire alla casa editrice una parte di ciò che aveva appreso, come chi, cacando per pura necessità di cacare, è tuttavia consapevole di concimare un campo», p. 202. Si tratta di un vero e proprio infortunio, perché la volgarità, pesante e inaspettata, s'intrufola, macchiandolo, nel pezzo che è forse il più liricamente sostenuto del libro, vibrante di repressa commozione per il ricordo di Pavese e la nostalgia di Lola, la moglie di Felice Balbo: «Usava Lola, in assenza del marito, nominarlo con dolci appellativi, e lamentare la sua momentanea assenza con uno strido lungo e gutturale, ma tenero, come di colomba che chiama il compagno [...]» p. 196.

E non si dica che la divagazione: «come chi cacando [...]» spezza gli accordi elegiaci, insinuandovi altri motivi, trasferendo l'animo verso altri sentimenti.

E così, la poesia della Ginzburg si libera, quando si libera, dal superamento di un modulo espressivo che decade talora in fredde esercitazioni stilistico-linguistiche. Anche nel *Lessico*, quindi, tale ripudio non sempre è completo e di questo possiamo pure azzardare una spiegazione: il *Lessico* è opera di scoperta e dichiarata memoria, ma è sem-

pre un romanzo («benché tratto dalla realtà, penso che si debba leggerlo come se fosse un romanzo», *Avvertenza*, p. 5); l'autrice avrà avuto, a volte, l'antico terrore di essere attaccaticcia e sentimentale nel dipanare la matassa dei ricordi ed ha reagito, piegando allora la pagina alle sottigliezze ed arditezze stilistiche registrate.

Invece, in tutte le prose non propriamente narrative lo stile è diverso: disteso, senza forzature. In *Piccole virtù* ho notato solo un paio di anacoluti; ma hanno altra origine. Uno è in *Inverno in Abruzzo*: «Crocetta era la nostra donna di servizio [...] e raccontava ai bambini delle lunghe storie di morti e di cimiteri. C'era una volta un bambino che gli morì la madre. Suo padre si pigliò un'altra moglie e la matrigna non amava il bambino.», (p. 18). Leggendo «C'era una volta [...]», noi isoliamo Crocetta che narra lunghe storie di morti e di cimiteri e il suo mondo primitivo.

Questo esame di certe strutture stilistiche del *Lessico* può apparire, e forse è, minuzioso e un po' troppo insistente: ma serve a far notare come, anche in un'opera della piena maturità, che pure è sostenuta da *allure* poetica, [e non nasce ancora dalla certezza che, in un romanzo, la vita è «difficile da raccontarla. Perciò se vi si rifletterà, vi si rifletterà in modo esiguo, estremamente frammentario e parziale, e come nelle schegge di uno specchio rotto. [...] Ormai lo specchio era rotto e io sapevo che ricompone i pezzi mi sarebbe stato impossibile. Non avrei avuto mai il bene di avere davanti a me uno specchio intero.» (*La città e la casa*, intr.)] si avverte il contrasto tra vocazione classica e voluta modernità, come se la scrittrice, che pur ha pienamente ripudiato il «casuale», talvolta fosse esposta ai pericoli di una scrittura sofisticata e, soprattutto, come da questa derivino i suoi limiti.

Ma i limiti indicati del *Lessico* assumono rilievo solo da una ristretta angolatura; nell'opera sono dei piccoli nei (resta sempre infelice solo la divagazione a p. 222), sui quali agevolmente scivola il lettore: qui il dialogare stretto, fatto di particolarissimi modi di dire, di deformazioni lessicali, di espressioni dialettali, particolarmente dell'area triestina e di quella lombarda, non fa nascere mai il sospetto di esercitazioni linguistiche, non ha nulla a che vedere con certe sperimentazioni poli-linguistiche contemporanee, perché esso è animato e fatto prezioso e delicato dalla commossa individuazione che la scrittrice opera, nel mondo dei suoi ricordi, di un gesto, di una parola, di un intercalare di persone amate e non dimenticate⁵⁶.

In esso, e questo è assai importante, non è fissità e schematismo

⁵⁶ Nelle opere posteriori la ricostruzione degli ambienti pur realizzata attraverso tessere lessicali e forme gergali che si rinvergono qua e là nelle lettere di Michele, Adriana, Angelica, Giuseppe, Serena, Roberta, ecc., in *Caro Michele* e *La città e la casa*, è povera di quelle vibrazioni sentimentali che fanno della prosa, in apparenza monotona e uguale del *Lessico*, una prosa invece animata da una tensione vibrante verso l'esterno che ci cattura pagina dopo pagina e, chiuso il libro, resta in noi a lungo.

«nulla quindi di tipico, di sistematico, di astrattamente ideologico»⁵⁷; nel *Lessico*, il dialogo, pur con i suoi periodetti brevi, non soffoca la narrazione, ma la accompagna come un commento musicale, amorosa nenia, per la quale si sente veramente, sotto la battuta comune, il «muto segreto delle esistenze»; il dialogo si dissolve in musica sommersa, ora vivace ora lenta, fino all'adagio affettuoso delle ultime pagine, ripresa in chiave assai diversa delle prime:

«— Non li avevo mica trovati i gangli cerebro-spinali; — disse mio padre... — Forse non li avevi cercati bene Beppino! — disse mia madre. — Forse li dovevi cercare ancora!
— [...] Non era mica una cosa semplice! Sei subito pronta a buttarmi giù. Ma guarda che asina che sei!
— [...] disse mia madre — ... Insegnavano bene la storia naturale, a me piaceva molto. Ci portavano però, nel mio collegio, un po' troppo a messa. Bisognava sempre confessarsi. Noi certe volte non sapevamo che peccato confessare, e allora dicevamo: «Ho rubato la neve!»
— «Ho rubato la neve!» Ah come era bello il mio collegio! Come mi sono divertita!
— Tutte le domeniche, — disse, — andavo dal Barbison. Le sorelle del Barbison le chiamavano [...].
— Ah non cominciamo adesso col Barbison! — disse mio padre — Quante volte l'ho sentita [...]» (p. 218).

Il fascino straordinario del *Lessico* deriva anche dalla presenza, accanto a queste svagate evocazioni, di pagine sostenute, assai acute e penetranti che il lettore nota subito perché esse si avvalgono di un linguaggio classico e netto e hanno un tono di meditazione lirica⁵⁸.

E così il fitto dialogare di Balbo, Lola e Lisetta si scioglie nell'affettuoso ricordo di Pavese in pagine (pp. 203-205) che completano e approfondiscono il *Ritratto di un amico*⁵⁹; così il cicaleccio della signora Lidia si risolve nell'esame criticamente assai incisivo, e pur accorato, delle illusioni e delusioni letterarie del dopoguerra (pp. 171-172) e tra le «voci» di Alberto e Miranda, del professore Levi e della moglie si compie il destino dei genitori della ragazza:

«I suoi genitori erano stati presi dai tedeschi. Erano stati presi come tanti sventurati ebrei che non avevano creduto alla persecuzione. Si trovavano a Torino, al freddo; e se ne erano andati a Bordighera, per non avere più tanto freddo. Bordighera era un luogo piccolo e tutti li conoscevano, qualcuno li aveva denunciati [...]. Così i tedeschi se li portarono via, lei la madre piccola, candida ed ilare, malata di cuore, lui il padre grande, pesante e tranquillo.
Miranda ebbe notizia che si trovavano nelle carceri di Torino [...]» (p. 183).

Sono queste, come tante altre (pp. 47, 56, 72, 138, 167, 194), pagine

⁵⁷ F. Virdia, *Lessico familiare*, in «La voce repubblicana», 14 giugno 1964.

⁵⁸ Non sembra convincente la considerazione del Bonfantini, per il quale nel *Lessico*, «una musica troppo brillante e martellata ha mascherato talvolta i motivi più profondi»: *Il muto segreto di molte esistenze*, in «Corriere della sera», 14 febbraio 1965.

⁵⁹ Il ricordo accorato di Pavese ritorna poi nel *Vizio assurdo*, in *Vita immaginaria*.

assai ricche di *pathos*; ma in esse la scrittrice mai concede troppo all'elegia, mai scade nel patetico e non per una sua ironia che ridimensioni l'incanto del passato, ma proprio per la nettezza e la classicità del linguaggio di cui si avvale⁶⁰.

Forse non è il caso di parlare di bipolarismo della prosa ginzburghiana, ma certo non è accettabile l'affermazione di Montale, per il quale «il linguaggio di *Lessico familiare* è addirittura al di sotto del livello medio del nostro standard di conversazione»⁶¹.

Se vogliamo, infatti, collocare la Ginzburg in una delle linee di quella geometria linguistica, di cui si serve P. P. Pasolini delineando una storia dei rapporti dei nostri scrittori con la lingua italiana⁶², credo che il suo posto sia sulla linea alta, al di sopra di quella media costituita dalla *koinè*, ma, nell'insieme, al livello più prossimo alla linea media, anche se, come tutti gli scrittori della nostalgia (il più tipico è forse Bassani), essa da «una lingua parlata come lingua dei padri [...] che, visti nella luce della memoria si nobilitano, diventano oggetto di *récherche*»⁶³ si solleva fino ad uno stile alto, mai *sublimis*, richiesto dall'ispirazione elegiaca.

Vero è che la Ginzburg tenta pure, come si è visto, delle incursioni al di sotto della linea bassa e questo indurrebbe a tracciare anche per lei una linea «a serpentina che, partendo dall'alto, scenda, intersecando la linea media, verso il basso»⁶⁴, ma è fuori dubbio che irrisolto, in questo caso, resta il tentativo artistico e che tutte le sue cose migliori si collocano al di sopra della linea media.

Al di sopra della *koinè*, dunque, malgrado tutto, si colloca la Ginzburg accanto a Cassola e a Bassani, più o meno a suo agio in quel folto gruppo di narratori che G. Manacorda ha raccolto nel capitolo intitolato «*Dalla delusione delle cose alla sublimazione delle parole*», della sua *Storia della Letteratura it. contemporanea* (1967).

⁶⁰ Di questa ironia della Ginzburg si è parlato troppo e non sempre a proposito: da Antonicelli che avverte nelle opere della scrittrice «una sfumatura di ironia» (F. Antonicelli, *Il cammino di N. Ginzburg*, in «La stampa», 6 gennaio 1963) a Montale che vi nota «crudeltà» (E. Montale, *Lessico familiare, crudele con dolcezza*, in «Corriere della sera», cit.) a Calvino che, in *N. Ginzburg o le possibilità del romanzo borghese*, da «L'Europa letteraria», giugno-agosto 1961, vi vede espressa «la cronaca della sua umanità con garbata ferocia», (crudeltà e ferocia sono riducibili all'ironia) a Virdia che si sofferma sul binomio poesia-ironia, in *Lessico familiare*, in «La Voce repubblicana», cit.

Ma l'affettuosa indulgenza con cui la Ginzburg guarda al passato, la sua consapevolezza che il mondo, le persone che evoca non sono sempre grandi (ma sono amati per quel poco che rappresentano o danno) sono cosa un po' diversa dall'ironia, lontanissima dalla ferocia. L'atteggiamento che più spesso ha la scrittrice di fronte alla sua narrazione è, se mai, sfumato di umorismo; da questo umorismo, che è difficile equilibrio tra quell'affetto e quella consapevolezza di cui si è detto, nasce tanta parte della sua poesia. Ha visto bene il Salinari: «La poesia della Ginzburg è tutta qui: nell'amore di quel poco che possiamo avere.» (C. Salinari, *L'amorosa memoria di N. Ginzburg*, in «L'unità», 14 marzo 1965).

⁶¹ E. Montale, *Lessico familiare*, cit.

⁶² P. P. Pasolini, *Empirismo eretico*, Milano, 1972, p. 14.

⁶³ *Ibidem*, p. 12.

⁶⁴ *Ibidem*, p. 14.

Più o meno a suo agio, perché se sta bene accanto agli scrittori che, della stagione delle grandi speranze del dopoguerra, avvertirono la provvisorietà, la illusorietà, se trova il suo posto nella letteratura della memoria, accanto a Bassani che in *Il giardino dei Finzi-Contini* (1962) ci ha dato, con il tentativo forse non riuscito, ma certo assai complesso di risoluzione del dissidio «tra le suggestioni della prosa d'arte, della prosa poetica consolatoria [...] e le istanze nuove portate avanti da un'esperienza antifascista [...]»⁶⁵, un'alta elegia della nostra condizione esistenziale, è assai lontana da autori «per i quali il mondo della storia e della cronaca o non esiste affatto o è appena un pretesto, mentre il vero fine è l'esaltazione dello splendore delle immagini e della virtù delle parole»⁶⁶.

Ma la Ginzburg, quando dice che è necessario scegliere le parole, vuol proprio dire che è necessario sceglierle, per vedere se sono vere, se hanno profonde radici in noi.

Anche un accenno alle simpatie e alle affinità, agli «incontri» letterari della scrittrice aiuta a comprenderne la spiritualità, i problemi espressivi. In questo campo, però, sarà necessario procedere con estrema attenzione, per non limitarsi ai riferimenti di rigore o, meglio, per ricavarne qualche più utile indicazione.

Si ricordano insistentemente, per esempio, quando si discorre della Ginzburg, i modelli americani, i maestri (Hemingway, Faulkner, Caldwell), ma bisognerà piuttosto dire che le loro strutture stilistiche, certo scopertamente individuabili nell'opera della scrittrice, costituiscono per questa sempre un peso, non possono non rimanerle estranee, proprio perché con quei modelli non ha affinità di contenuti concettuali o di disposizioni affettive.

E così, una volta riconosciuto che Proust «era nune tutelare sottilmente presente tra le pareti domestiche dei Levi»⁶⁷ e che Natalia dovette vederlo come interno maestro, specie quando, traducendo *La strada di Swann* (1946), poté avvertirne la lirica vita che la pervade, si dovrà pure subito dire che il rammemorare della Ginzburg è cosa diversa dalla memoria proustiana: questa dalla ricerca del tempo perduto perviene al tempo ritrovato, mentre il lessico familiare, quel lessico, «quelle frasi sono il nostro latino [...] sono come i geroglifici degli egiziani e degli assiro-babilonesi, la testimonianza d'un nucleo vitale che ha cessato d'esistere»⁶⁸ — la metafora è illuminante —, mira a salvare un passato irrimediabilmente passato sul quale è come se non decenni, ma secoli si fossero chiusi.

In definitiva, è proprio un'operazione linguistica, ricerca di parole

⁶⁵ G. C. Ferretti, *Bassani e Cassola tra idillio e storia*, in *Letteratura e ideologia*, Roma 1964, p. 61.

⁶⁶ G. Manacorda, cit., p. 329.

⁶⁷ E. Clementelli, cit., p. 27.

⁶⁸ N. Ginzburg, *Lessico familiare*, cit., p. 28.

perdute (*malagrazie, negrigure, potacci, mànfano, babe, cianciare, sbrodeghezzi, sgarabazzi, fufignezzi, ski, sempia, tanghero, baslettona, squinzie, vegia, carpandue, catramonaccia, smarren, mezzorado, malignazze, ecc.*), conforme al pessimismo esistenziale della scrittrice, che di questo ci rende pienamente conto.

ANNETTE BOSSUT-TICCHIONI

LETTURA DI SOLITUDINE SETTIMA
DI FRANCO MANCINI

La poésie, jeu entre les sensations et les questions universelles de l'homme, est ouverte aux dialogues plus ou moins voilés entre forme et signification, entre les différentes compositions d'un recueil ainsi qu'aux multiples interprétations des lecteurs qui contribuent à élaborer une pensée sensibilisée par des mots et réfractaire à toute limite; par exemple, l'expression «parole illuse d'éterno» de *Parole mie che per lo mondo siete*¹ peut se référer à l'absolu, à la fixité mais aussi à l'infini. C'est dans cette direction que nous proposons une analyse stylistique et thématique de *Solitudine settima*, écrite sous l'égide de Nietzsche. Le point de départ de notre étude est le martellement provoqué par la répétition de sifflantes sonores, sourdes et d'occlusives dentales dans un passage angoissé de *Disperata*:

Come essere lieto, mio Dio, quando nessun segreto
più r'incuriosisce; e il cuore patisce il
passato e i suoi ritorni²,

auquel répond *Solitudine settima* où les mots-clé présentent une mise en valeur analogue:

- 1 Stupefatta rischiera alla finestra l'alba di neve,
- 2 in pace altogranita sulle pietre del campo,
- 3 sulla talpa profonda e su ogni salma che lieve salpa,
- 4 dei Senzatempe.
- 5 Nel cuore la paura in dolce crollo (inutile variante
- 6 anche il respiro): solo specchio all'immemore le mani
- 7 vane a fatica ad amplesso o a minaccia.
- 8 Non più confine mica al nulla e al silenzio,
- 9 addensarsi difficile di notti, in cui comporre
- 10 il sonno. Tutto è uguale, sia tenebra o sia giorno.
- 11 Non più guerra, lento ritorno, o rapido, di eventi.
- 12 Tutto spento e in poca luce apparente³.

¹ In Franco Mancini, *Prosimetro 1975-1985*, Edizioni S. Marco dei Giustiniani, Genova 1986, p. 19.

² Dans tout le cours de notre texte, les italiques mettent en évidence nos remarques stylistiques. *Disperata* se trouve p. 17 du recueil de Fr. Mancini, *op. cit.*

³ *Solitudine settima*, in *Prosimetro 1975-1985*, *op. cit.*, p. 31.

Dans une solitude suprême propice à la méditation, le poète est à la recherche d'une issue au désespoir de vivre, entraîné qu'il est par la double face des mots, corps et esprit, osmose du concret et de l'abs-trait.

L'occasion en est donnée par la nature en hiver que le poète aperçoit d'une lucarne (vers 1-4). Là, le faible espoir de la vie, la lueur de l'aube («rischiara», «l'alba»), semble absurde, illogique ou merveilleux, vu la polyvalence du terme «stupefatta», ce qui est renforcé au niveau stylistique par des hiatus sur une même voyelle (tel, «rischiara alla finestra»), par la répétition de mêmes sons proches l'un de l'autre dans le vers, suscitant des balbutiements («finestra» «l'alba»). La solitude est liée à une double image de la mort: d'un côté, la tradition populaire, avec ses cimetières, leur inhumanité, leur insensibilité, leur froidur, d'où l'hypallage de «altogranita» et l'allitération en [P] reliant «pace», «pietre» et «campo» et prolongeant la monotonie de l'assonance en [A] du premier vers («Stupefatta rischiara alla finestra l'alba di neve»); de l'autre, des réminiscences littéraires, la mort vue comme un voyage, tel le «O Mort, vieux capitaine» de Baudelaire, le refus de l'immobilité grâce au faible espoir suggéré par la nature: le sens du terme «salma» est modifié par «alba», «talpa», «salpa», dont la forme est similaire mais dont le sens fait partie du champ sémantique de la vie, du cosmos, du mouvement; les allitérations en sifflantes et en occlusives dentales, comme nous l'avons souligné au début de notre analyse, sont l'écho du chaos de *Disperata*. Un mouvement binaire se dégage de ces premiers vers: insensibilité, fixité, mort, conscience d'un temps chronologique / espoir, mouvement, vie, adhésion au temps cyclique de la nature. Mais le poète arrivera-t-il à réagir devant ce qu'il ressent comme un manque, l'absence de temporalité de l'au-delà, ce qui est «senzatempo».

Sa première réaction est la peur du temps chronologique de la vie (vers 5-7), renforcée grâce à des liaisons par une allitération en [P] («paura», «respiro», «tempo»), échos de «pace» «pietre» «campo» du deuxième vers; elle se colore d'angoisse, d'où le rôle de l'allitération en [K] de «cuore» et de «crollo»; ces deux sensations perdent leur intensité et se transforment en une impression d'inutilité («inutile», «vane») dont souffre le poète; l'allitération en nasale accuse sa douleur («inutile», «variante», «anche», «immemore», «mani», «vane», «amplesso», «minaccia»): le temps chronologique qu'il a vécu n'est pas le passé proustien, recréable par la mémoire bien que perdu à jamais, mais un passé stérile qui n'a rien offert au présent («specchio all'immemore»), un passé gâché, mort dans tous les sens du terme. Le rythme présente cette forme d'angoisse: les saccades sont fréquentes (seize accents dans ces trois vers pour une moyenne de quatre accents par vers dans le reste de la poésie); la syntaxe ne correspond plus aux limites visuelles des vers: l'enjambement de «dei Senzatempo» avait rompu cet équilibre à la fin du premier paragraphe; un tel effet est

répété aux vers 5 et 6 par l'enjambement de «anche il respiro», et aux vers 6 et 7 où cette discordance est rehaussée par la séparation des deux membres d'une expression particulièrement soudés l'un à l'autre, un adjectif et son substantif: «le mani / vane»; un hiatus sur une même voyelle, ce balbutiement de l'homme épouvanté, couronne ce désarroi («fatica ad amplesso»). La peur n'est désormais que le pâle reflet d'une angoisse devant l'inutilité de la vie, du passé, du temps chronologique, provoquant une dissociation entre le moi, les choses et le monde.

Les moments d'indifférence se prolongent (vers 8-10). «Tutto è uguale», toute échelle de valeur, toute opposition, toute limite («non più confine») ont disparu devant cette 'nature morte'. Serait-ce l'éternité? Pourtant, les sentiments ou des sensations demeurent: la douleur est mise en relief par une allitération en nasale «non più confine mica nulla silenzio addensarsi notti comporre sonno tenebra giorno»; la peur est sous-jacente, soulignée par une allitération en dentale («addensarsi difficile notti tutto tenebra»); le hiatus «mica al nulla» est à l'image de l'homme seul devant un monde désolé et désolant. Devant ce qu'il ressent comme un manque («non più»), le poète essaie de réagir: au vers 9, apparaît un verbe, le seul depuis «salpa» du vers 3, l'infinif «comporre» avec sa nuance d'impersonnalité causée par une absence de temporalité et de subjectivité; dans cet état d'indifférence entre la vie et la mort (rappelant dans *Ulivi* «ossa contorte in cui par morte la vita»⁴), entre les «tenebra» ou le «giorno», la seule liberté de l'homme, sa seule participation au cosmos est de «comporre / il sonno», non seulement de préparer son sommeil, de s'habituer à la mort comme chez les Stoïciens, comme chez Montaigne, mais de composer, de construire ses illusions, ses rêves, ce qui l'apaisera; l'enjambement de «sonno» oblige le lecteur à s'arrêter sur ce verbe placé à la fin du vers précédent, à mettre en relief le travail de composition qu'est l'écriture, la transformation par les mots de la notion populaire ou littéraire attribuée à la mort et à la solitude, le dépassement des oppositions suggérées par le spectacle de la nature des premiers vers, le désir de créer un monde en accord avec l'homme, paisible mais non lugubre.

Dans cette solitude, le poète cherche des points fixes, les «Sicherheiten» de Nietzsche, à partir de quoi il essaiera de construire son univers (vers 11-12); il passe de «tutto uguale» à «tutto spento», de «non più confine» à «non più guerra», de l'indifférence à une sensation, bien que cette dernière soit négative, liée à un manque de lumière ou de conflit, et monotone, un «lento o rapido ritorno», comme le cycle de la nature et les variations dues aux saisons. Mais, de cette absence, de cette négation naît l'espoir; une faible lueur apparaît au poète («tutto spento e in poca luce apparente»); grâce à cette apparence, à

⁴ *Ulivi*, in *Prosimetro 1975-1985*, op. cit., p. 10.

cette forme d'illusion, il se met à l'unisson du temps cyclique de la nature: ainsi le dernier vers reprend-il le premier; l'aube, l'espoir est le don quotidien de la nature à l'homme, si ce dernier est en mesure de l'accueillir.

La plus grande solitude est une sécurité: le poète, ouvert à l'appel de la nature, dépasse son angoisse devant la mort, la fuite d'un temps stérile, lève la barrière entre le moi et l'univers, crée ses illusions, se modèle sur l'engrenage et sur les variations d'une nature teintée de l'espoir des petits matins. Tel est l'un des rôles de la création poétique: transformer d'anciennes représentations par des mots, sens et sensations, les remodeler et nous forcer à tenter de vivre, «parole illuse d'éternité», ces moments d'éternité, les réponses infinies de l'infini sont illusoirs; mais l'illusion n'est-elle pas plus radieuse que l'indifférence? Telle est une des réponses que Franco Mancini suggère aux lourdes questions de *Disperata*.

MARIA TERESA CABELLO

CARLOS EL PERSEGUIDO:
UNA CALA EN EL TEATRO DE LOPE DE VEGA

Nuestra primera generación de comediantes castellanos raramente acudió a los originales novelísticos italianos para construir sus obras. Es la llamada «generación italianizante» formada, entre otros, por Timoneda, Alonso de la Vega y Lope de Rueda la primera que descubre como cantera propicia para sus obras las *novelle*¹. Lo mismo ocurrirá luego con los dramaturgos valencianos como Artieda y Tárrega. Valencia, a finales del s. XVI, era una ciudad con una gran afición al teatro, además de ser un notable centro literario y un núcleo librero de gran importancia. Las comedias de «enredo» de autores como Tárrega y Artieda revelan el gusto por la *commedia* y la *novellistica* italianas². Sin embargo, hemos de llegar a Lope de Vega para observar una verdadera profundización en esta reducción de la *novellistica* al género representable. En opinión de Lope, la comedia española y la novela se unían en un propósito común de divertir, sin pretensiones, al pueblo: «Demás, que yo he pensado, que tienen las novelas los mismos preceptos que las comedias, cuyo fin es haber dado su autor contento y gusto al pueblo, aunque se ahorque el arte»³. En todo caso, las novelas aún siendo libros de entretenimiento, «podrían ser ejemplares, como algunas de las historias trágicas del Vandelo»⁴.

¹ Timoneda fue uno de los primeros autores de cuentos que no dudan en acudir a la *novellistica*. Su «Patraña Séptima» está tomada de la Novela 44, Parte II, de Bandello; la «Patraña Segunda» y la «Patraña Veintidós» proceden del *Decameron*. Alonso de la Vega utiliza para su *Comedia de la duquesa de la Rosa*, la novela 44 de la II parte de Bandello y la *Eufemia* de Lope de Rueda es quizá el primer intento de volcar en medidas dramáticas una de las novelas de Boccaccio (*Decameron*, II, novela 9). Vid. M. Menéndez Pelayo, *Orígenes de la novela*, III, EMECE, Buenos Aires 1945, pp. 10, 53, 54 y 81 y ss. y *Orígenes del Teatro Español*, BAE, II, p. 195; C. B. Bourland, «Boccaccio and the *Decameron* in Castilian and Catalan Literature», *RH*, XII, p. 67 y Othón Arróniz, *La influencia italiana en el nacimiento de la comedia española*, Gredos, Madrid 1969.

² Artieda sigue, seguramente con el texto delante, la novela VIII de la cuarta parte del *Decameron* para crear el mito perdurable de los *Amantes de Teruel*; acorde con el gusto del enredo de clara procedencia italiana es *La enemiga favorable* de Tárrega, cuya fuente literaria es, sin duda, la traducción de un cuento de Bandello (VI, Parte I). Vid. R. Froidi, *Lope de Vega y la formación de la comedia*, Anaya, Salamanca 1968, p. 133 y O. Arróniz, *op. cit.*, p. 291.

³ *El desdichado per la honra*, en *Obras no dramáticas de Lope de Vega*, BAE, XXXVIII, p. 14.

⁴ *Las fortunas de Diana*, BAE, XXXVIII, p. 1.

Bandello es uno de los novelistas italianos preferidos por Lope y es de los que parece haber ejercido sobre él una influencia más permanente y extensa. Del más de medio centenar de «comedias novelísticas» que Kohler⁵ encuentra en su incursión dentro de la gigantesca obra lopesca, catorce están extraídas de la voluminosa producción del obispo de Agen: *La mayor victoria* y *Si no vieran las mujeres*, novela 18, Parte I; *El mayordomo de la Duquesa de Amalfi*, novela 26, Parte I; *El castigo sin venganza*, novela 44, Parte I; *Los bandos del Sena*, novela 49, Parte I; *Castelvines y Monteses*, novela 9, Parte II; *La Quinta de Florencia*, novela 15, parte II; *El Ginovés liberal*, novela 26, Parte II; *La Difunta Pleiteada*, novela 41, Parte II; *El desdén vengado*, novela 17, Parte III; *El guante de doña Blanca*, novela 39, Parte III; *El padrino desposado*, novela 54, Parte III; *Carlos el Perseguido*, novela 5, Parte IV; *La viuda valenciana*, novela 26, Parte IV.

Si aplicamos a estas catorce obras la cronología de Morley y Bruerton y si aceptamos plenamente la fecha del manuscrito que aparece en la colección Gálvez nos daremos cuenta que la primera obra dramática para la que Lope acude a Bandello es *Carlos el Perseguido*, obra que a pesar de haber contado con un enorme éxito en vida del Fénix, ha pasado completamente desapercibida para críticos y editores⁶.

No sabemos qué edición de las *Novelle* pudo haber utilizado nuestro dramaturgo; quizá tuvo a mano alguna en lengua italiana; tal vez aquella muy cuidada y correcta dirigida por Alfonso de Ulloa que apareció en 1556 y que con gran éxito anduvo desde mediados de siglo en manos españolas. También pudo acudir a la traducción española hecha posteriormente, en 1589, en Salamanca, por un impresor italiano,

⁵ Eugène Kohler, «Lope et Bandello», *Hommage a Ernest Martinenche*, París 1939, pp. 116-142, *Vid*, además, E. Cotarelo, «Anecdotario de Lope de Vega», *BRAE*, XXII (1935), pp. 668, 679 y 682 y A. Arróniz, *op. cit.*, pp. 294 y ss.

⁶ La obra apareció por primera vez en el tomo *Seis comedias de Lope de Vega*, en Lisboa en 1603. De las seis sólo *El Perseguido* es de Lope, las demás son anónimas. Esta misma edición vio la luz en Madrid el mismo año, gracias a Pedro Madrigal. En 1604 y con un nuevo título, *Carlos el Perseguido*, volverá a editarse junto a otras once comedias de Lope recopiladas por Bernardo Grassa en Zaragoza. Esta edición tendrá un enorme éxito y sus reediciones se suceden a un ritmo increíble. Nuestra obra fue una de las mejor acogidas hasta el punto que un holandés, Teodoro Rodenburg, que residió en España varios años, una vez vuelto a su país la arregló libremente al holandés publicándola junta a otras obras del poeta español en 1617. Pronto vendrían otras obras del Fénix a oscurecer el éxito de ésta, puesto que *El perseguido* no volvió a conocer nueva edición hasta su publicación en el tomo XV de la colección de dramas de Lope de Vega de la Real Academia por Marian Catalina (Madrid, 1890-1913, pp. 439-488) y que es la edición que hemos manejado para el presente trabajo. La fecha de composición se desconoce: Ignacio Gálvez, el copista de la colección manuscrita de comedias de Lope de Vega descubierta por González Amezúa en 1945 anota al final de nuestra obra: «En Toledo, a 2 de noviembre de 1590» (*vid*. González Amezúa, *Una colección manuscrita y desconocida de comedias de Lope de Vega*, Centro de Estudios sobre Lope de Vega, Madrid 1945, reimpresso en *Opúsculos histórico-literarios*, CSIC, Madrid 1954, pp. 364-417). Morley y Bruerton, *Cronología de las comedias de Lope de Vega*, Gredos, Madrid, p. 230, después del examen métrico la consideran anterior a 1596.

Vicente de Millis Godínez aunque igualmente tenemos noticia de unas *Hiscorias trágicas exemplares*, sacadas del *Bandello Veronés*, impresa en Medina del Campo en 1586⁷. Sea como sea, lo cierto es que Lope para la redacción de nuestra obra tuvo que tener delante de sus propios ojos el texto de Bandello ya que los principales temas de la acción del cuento italiano se vuelven a encontrar en *El perseguido*⁸.

Relata aquél el «lungo, fortunato e segreto amore di dui amanti, che in grande gioia vissero congiunti insieme per nodo maritare. Scopertosi per il caso loro, per malignità de la duchessa de Borgogna, amendui miseramente se ne morirono». La historia, como se indica, cuenta el caso de la duquesa de Borgoña, segunda mujer del duque, que, enamorada de uno de los servidores de su marido, Carlos, y rechazado por él, le acusa ante el duque de haberle declarado su amor y de atentar, por lo tanto, contra su honor. El caballero, para justificarse con su señor que le amenaza gravemente revela a éste, bajo la promesa de guardar el secreto, que está enamorado de su sobrina a la que está unido en matrimonio desde hace siete años, aunque lo llevan rigurosamente escondido. Para que el duque se convenza deja que lo acompañe en una de sus visitas a su amada y permanezca escondido mientras que él acude a su cita. El duque, presionado por la duquesa, que insiste en clamar contra los malos deseos de Carlos, le comunica el secreto y enloquecida por la envidia, descubre su odio a su rival en el transcurso de una fiesta en palacio, dejándole adivinar por este medio que ha penetrado su secreto. La joven cree en una traición de su amante y muere desesperada tras un larguísimo monólogo; Carlos, al encontrarla muerta se atraviesa el cuerpo con un puñal y el duque, después de matar a su mujer en medio de todos los asistentes a la fiesta, se destierra a Tierra Santa. Antes, se ocupa de que los dos amantes descansen eternamente juntos enterrándolos en la misma sepultura.

A grandes rasgos, la acción se repite en *El perseguido*: la duquesa Casandra declara a Carlos, camarero de su marido, el amor que siente hacia él; pero el criado, como leal servidor de su amo, la rechaza con dignidad; la duquesa finge entonces haber querido únicamente conocer las intenciones del joven y se retira meditando su venganza. Casandra acusa inmediatamente a Carlos de haberse atrevido a levantar su mirada hasta ella. El duque manda venir a su camarero y le repite la acusación que contra él hace la duquesa exigiéndole que se justifique. El joven responde con tal acento de sinceridad que el duque lo cree. Mientras tanto, el espectador ya ha sabido que Carlos está casado, bajo secreto y desde hace siete años, con Leonora, hermana del duque, y que tienen dos hijos. La duquesa vuelve a acusarle. Interrogado de nuevo por su amo, Carlos le revela que quiere a otra persona; y el

⁷ *Vid* R. Froldi, *op. cit.*, p. 133n. y O. Arróniz, *op. cit.*, pp. 22-34.

⁸ Para el cotejo de las dos obras he utilizado la edición de G. Guido Ferrero, *Novelle de Matteo Bandello*, Torino 1974, (*Classici UTET*, Tomo 5), pp. 831-863.

duque se accontenta con esta media confesión. Pero la duquesa, incitada por la curiosidad y la envidia, vuelve de nuevo a las acusaciones, y Carlos revela a su amo, bajo secreto, su matrimonio. El duque pide como prueba asistir a una cita de los dos jóvenes y el camarero acepta. Arnaldo asiste al encuentro escondido y queda así convencido de la impostura de su mujer. Casandra, sin embargo, obtiene de su marido que le revele el secreto de Carlos. Rabiosa por la envidia y los celos que tiene a su rival le hace entender que sabe su secreto y, enloquecida, planea incluso la muerte del hijo de la pareja, que se había criado en el palacio haciéndolo pasar Carlos por huérfano. Leonora creyéndose traicionada rompe sus relaciones con Carlos. Finalmente todo se soluciona, el duque descubre la maldad de su mujer y su intento de asesinar al pequeño y la destierra antes que le haya sido posible causar algún daño grave a los dos jóvenes, que quedan en la corte con sus dos hijos.

Reducidas ambas obras a gruesas líneas las analogías son patentes⁹. No nos puede dejar de admirar el sentido dramático extraordinario de Lope que ha adaptado con increíble habilidad la intriga novelesca a un escenario. El poeta español ha convertido en materia y forma dramática lo que material y formalmente no lo era. Ha utilizado unos elementos, pero los ha desarrollado de una manera más considerable con el fin claro de hacer la obra más teatral, más espectacular. Así, ha creado una sutil intriga secundaria recargando y envolviendo la trama esencial con episodios accesorios: por ejemplo, el amor del conde Ludovico por Leonora, el de Feliciano hacia la misma joven, el de las negociaciones del rey de Francia que llegan a desencadenar una guerra, diversos episodios cómicos protagonizados por los pajes, los esfuerzos continuados de la duquesa por deshonar a Carlos tratando de poner en contra suya a toda la Corte, etc. La complicación del tema original es enorme y su liberación con respecto al modelo es patente a cada momento. No sería exagerado afirmar que el cuento italiano le serviría no más que como argumento, como portador de una anécdota que él se encargaría de revestir con suntuosos ropajes. Lope reclamaba a la hora de componer una obra la necesidad de que, una vez elegido el asunto, se escribiera primero en prosa antes de disponerlo en forma de poema dramático¹⁰. Sin duda, esto fue

⁹ Hay también una atención a algunos detalles menores de la novela italiana que Lope tomará para su obra: en los dos casos es un perrito quien hace conocer por sus ladridos al joven que puede entrar en casa de su amada; en ambas obras mientras la duquesa se declara a Carlos el duque se encuentra entablado negociaciones con los embajadores del rey de Francia; tanto en el cuento como en el drama el duque se esconde en un jardín detrás de un árbol para observar la actitud de los dos jóvenes, y, por una alusión al pequeño perro, la duquesa hace sentir a su rival que ha adivinado el secreto de sus amores. Son pequeñas aproximaciones que, más que nada, nos indican lo a mano que Lope tenía al texto italiano.

¹⁰ «El sujeto elegido, escriba en prosa / y en tres actos de tiempo la reparta», *Arte nuevo de hacer comedias*, ed. F. Sánchez Escribano y A. Porqueras Mayo en *Preceptiva dramática española*, Gredos, Madrid 1972, p. 160.

para él la novelita bandelliana: el asunto escrito en prosa. En el Fénix los temas ajenos, las fuentes, son el punto de partida para la obra y, en feliz frase de Amado Alonso, «el bloque de mármol... donde el ojo del escultor ve encerrada su estatua»¹¹. Pero insistir en el admirable genio dramático de Lope de Vega no es ninguna novedad. Si queremos llamar la atención, en cambio, sobre el cambio de desenlace que ha adoptado el dramaturgo con respecto a su obra. El final de la novela de Bandello es trágico mientras que Lope, dejándose llevar por una inclinación refractaria a un desenlace infortunado, lo ha trocado por una solución feliz.

Ponía el grito en el cielo Francisco Cascales (por boca de Castalio) cuando Pierio le proponía llamar tragicomedia a la obra en la que la acción «en parte fuera trágica y en parte cómica»; ni siquiera le valía el argumento del *Amphitrio* plautino: «Si otra vez tomáis en la boca este nombre me enojaré mucho. Digo que no hay en el mundo tragicomedia, y si el *Amphitrio* de Plauto se ha intitulado así, creed que es título impuesto inconsideradamente. ¿Vos no sabéis que son contrarios los fines de la tragedia y de la comedia? El trágico mueve a terror y misericordia; el cómico mueve a risa... ¿cómo queréis concertar estos Heráclitos y Demócritos? Desterrad, desterrad de vuestro pensamiento la monstuosa tragicomedia, que es imposible en la ley del arte haberla»¹².

Frente a éste Ricardo de Turia rompía una lanza por este «monstruo» mixto comparándolo al «fabuloso Hermofrodito» [sic] que «de hombre y mujer formaba un tercero participante de la una y la otra naturaleza»¹³. Y aún se atrevía a afirmar que «ninguna comedia de cuantas se representan en España lo es, sino tragicomedia, que es un mito formado de lo cómico y lo trágico; tomando déste las personas graves, la acción grande, el terror y la conmiseración; y de aquél el negocio particular, la risa y los donaires, y nadie tenga por impropiedad esta mixtura»¹⁴.

Pocos autores dramáticos tenían el drama hermafrodita por impropiedad, contara o no con el beneplácito del preceptismo de la época.

¹¹ «Lope de Vega y sus fuentes», *El teatro de Lope de Vega*, EUDEBA, Buenos Aires 1967², p. 200.

¹² *Tablas poéticas* (1617) ed. de F. Sánchez Escribano y A. Porqueras Mayo, ed. cit., p. 200. En 1639 volverá a mostrar su enojo ante las dudas de Pedro González de Sepúlveda: «Cuan to a la tragicomedia, donde le parece a v. m. que podría haberla, como la risa se saque de las personas humildes, y las graves sigan su suerte, y se prueba con el *Anfitrión* de Plauto digo... que como las personas heroicas no constituyan la acción primaria, sino que sean personas episódicas, que se podrá hacer eso; y digo que las tales no serán tragicomedias, sino comedias, pues las partes primeras son de género humilde; y así juzgo del *Anfitrión plautino*». *Cartas filológicas*, ed. J. García Soriano, Espasa-Calpe, Madrid 1954, vol. III, p. 232.

¹³ *Apologético de las comedias españolas* (1616) ed. F. S. Escribano y A. Porqueras, op. cit., p. 178.

¹⁴ *Ibid.*, p. 177.

Y menos que nadie Lope convencido como estaba, de que lo «trágico y lo cómico mezclado» y «Terencio con Séneca» era una variedad que «deleita mucho»¹⁵. Y si en la tragedia se ciñó, más o menos, a los preceptos adoptando en ellas un trasunto histórico, acabándolas con una muerte¹⁶ y eligiendo a los adecuados protagonistas («at vero tragedia praestantiores imitatur») la tragicomedia le sirvió como cajón de sastre donde metía obras de todo tipo, desde aquéllas de carácter histórico pero con final feliz (*La santa liga* o *El Arauco domado*) pasando por las que tiene asunto ficticio y no muy elevado pero desenlace dramático (*El caballero de Olmedo*) hasta las que representaban actores trágicos pero argumento cómico (*Las almenas de Toro*)¹⁷.

Bandello le proporcionaba los elementos necesarios para construir una obra trágica y en principio parecía que Lope los iba a aprovechar: personajes elevados, un trasfondo más o menos histórico (guerras contra el rey de Francia), un protagonista inocente rodeado de infortunio y penalidades y un desenlace infeliz¹⁸. Cerca del final nuestra obra va adquiriendo tintes cada vez más dramáticos: Casandra está dispuesta a asesinar al hijo de Carlos y ha convencido al conde Ludovico para que, a su vez, elimine a Carlos; Leonora, desesperada al conocer que su secreto ha sido desvelado, amenaza a Carlos con matarse y matar a su propio hijo... Cuando todos los personajes están al borde de la tragedia Lope prescinde del empujón necesario para que caigan y a la que el lector se descuida le da a la obra una inflexión hacia un final feliz: lo sucesos se siguen a un ritmo vertiginoso para que todos resulten ilesos. Casandra es desterrada después de haber obtenido el perdón de todos; Arnaldo acoge de nuevo en su favor a Ludovico y Carlos y Leonora, con sus hijos, son colmados de dichas.

El tema se hubiera prestado admirablemente para la composición

¹⁵ *Arte nuevo*, ed. cit., p. 159.

¹⁶ En esto fue aún más rígido que algunos teóricos como Giraldi Cinthio que aceptaba un final feliz incluso tratándose de una tragedia (para la *tragedia di lieto fine vid.* M. T. Herrick, *Tragicomedy. Its origin an development in Italy, France and England*, University of Illinois Press, Urbana 1962, pp. 63-124).

¹⁷ En el fondo la tragicomedia es una mezcla de ingredientes trágicos y cómicos, mientras que la tragedia superpone los segundos a los primeros, siempre haciendo que éstos se mantengan intactos. Lo esencial de la tragedia ha de ser su gravedad, su argumento no ficticio, sus personajes elevados y su desenlace funesto. La tragicomedia sustituye al menos uno de estos componentes: personajes elevados por humildes, final funesto por feliz, etc. Precisamente en la dedicatoria a *Las almenas de Toro* nos da Lope un punto de partida para una distinción más sutil entre tragedia y tragicomedia: «Como en esta historia del rey don Sancho entre su persona y las demás que son dignos de la tragedia, por la costumbre de España, que tiene ya mezcladas, contra el arte, las personas y los estilos, no está lejos el que tiene, por algunas partes, de la grandeza referida, de cuya variedad tomó principio la tragicomedia». Citado por Edwin S. Morby, «Some observations on 'tragedia' and 'tragicomedia' in Lope», *HR*, XI (1943), p. 201.

¹⁸ Los sucesivos enamoramientos de algunos personajes de Leonora, y las situaciones «típicas» a las que dan lugar nunca llegan a interrumpir la intriga central, totalmente grave.

de una tragedia en lugar de una tragicomedia, género al que tenemos que circunscribir nuestra obra. Cierto es que Lope en la única ocasión que se refiere a ella¹⁹ utiliza el término «comedia» pero creemos que lo hace adoptando el sentido de drama en general, o sea, comedia como teatro y no como obra teatral risible²⁰.

No podemos dejar de advertir, sin embargo, que Lope ya nos había avisado de que su obra no iba a ir por los derroteros trágicos de la del Bandello apartándose de éste extrañamente en dos motivos: la condición social del protagonista, Carlos y la creación de un personaje cómico, el paje Cariño.

Carlos se nos caracteriza como el típico héroe de la comedia nueva española, dotado de las más excelsas cualidades que puede hombre poseer: «discreto» (v. 225); «honrado y virtuoso» (v. 962, v. 1467, v. 2233); «fiel servidor» (v. 1072); «cuerdo galán» (v. 1467). Lope se cuida muy mucho de presentárnoslo no sólo en sus actos y palabras sino a través de los ojos de los demás que comentan una y otra vez sus excelentes propiedades. Pero es un héroe extraño al fin y al cabo, puesto que los personajes lopescos con estas características, salvo las contadas excepciones de los labradores ricos, pertenecen siempre a la clase aristocrática²¹.

Del personaje de la novela italiana, Bandello se encargaba de avisarnos que su familia era «molto antica e di gran nobiltà e possede molte castella; ma Adriano Valdrio padre di Carlo dissipò quassi tutti li beni, eccetto un castelletto che rimase a Carlo» (p. 853). Curiosamente, Lope se permite una libre variación introduciendo a su protagonista con toda suerte de virtudes aristocráticas pero carente de lo fundamental: sangre noble. Si bien su rostro tiene «muestra de hidalgo» (vv. 1369-70) no deja de ser un simple criado (v. 59), de «corteza rústica y villana» (v. 3253) aunque educado desde pequeño en el ambiente de la corte. Lo más extraño es que lleva casado en secreto seis años con Leonor, cuyo anterior marido había sido ni más ni menos que el duque de Cléves y que, además, es hermana del duque Arnaldo. Y aquí no hay anagnorisis final, ni siquiera la solución trucada que se adopta en *El perro del hortelano*. Carlos villano es y villano permanece. Suponemos que esta situación debía resultar rara para el espectador y suponemos también que Lope debía ser consciente de ello. De ahí que después de haber decidido convertir a su héroe en un «hombre vil» (v. 3246) corte

¹⁹ En el prólogo al *Peregrino*, ed. J. B. Avallé-Arce, Castalia, Madrid 1973, p. 481.

²⁰ El *Diccionario de Autoridades* (s. v.) resume, apoyándose en gran parte en ejemplos tomados de los siglos XVI y XVII, las dos acepciones: «c.: Obra hecha para el teatro, donde se presentaban antiguamente las acciones del pueblo y los sucesos de la vida común; pero hoy, según el estilo universal, se toma este nombre de comedia per toda suerte de poema dramático que se hace para representar en el teatro».

²¹ «Es la sangre heredada (de la nobleza) la que determina la trayectoria de la voluntad. La sangre heredada hace al héroe serlo». J. F. Montesinos, «Algunas observaciones sobre la figura del donaire en el teatro de Lope de Vega», *Estudios sobre Lope de Vega*, Anaya, Salamanca 1967, p. 23.

por la tangente adoptando la explicación «moral» más ingenua e inverosímil: cuando el duque es informado del matrimonio de su hermana con Carlos, en lugar de enojarle tal acto²², como lo espera Carlos, contesta que le place considerando «... que es constumbre en esta nuestra tierra / que una mujer, aunque haya sido reina, / pueda casarse de segundas bodas / con cualquier persona que ella quiera, / por humilde que fuese, o su criado» (vv. 2038/2042). La solución es, por lo tanto, que la acción transcurra en un escenario alejado de la realidad española, donde Lope puede permitirse unas «vacaciones morales». Sea como sea, con el cambio del grado social del protagonista Lope aligera el ambiente cerrado de Bandello donde todos los protagonistas son nobles.

Lope se aparta también de la fuente italiana con la introducción de un papel cómico, a cargo del paje Cariño, el loco, que aunque alejado abismalmente de la «figura del donaire» presenta ya algunas características que dejan vislumbrar el típico gracioso de la comedia lopesca²³: su regocijado amor al oro (vv. 2235 y ss.), su cobardía y pusilaminidad (vv. 1859 y ss.); sus chistes constantes y voluntarios que llevan a las tablas el elemento pintoresco, realista y, a veces, hasta sórdido²⁴ y, sobre todo, su sistemático rebajamiento del sublime mundo cortesano, sirviendo así como divertido contrapunto de la dignidad de los restantes caracteres y, a la vez, neutralizando los ácidos sabores de la tragedia²⁵.

²² Como hubiera sido lo normal, fijémonos, por ejemplo, en la reacción de Casandra al enterarse: «Pues ¿qué grande de Borgoña / se hallara en este suceso, / que él ya no estuviera preso / y ella muerta con ponzoña?» (vv. 2489-2492).

²³ Cfr. J. F. Montesinos, *art. cit.*, pp. 21-65. Sobre la primera aparición de este personaje en la dramaturgia de Lope vid. J. H. Arjona, «La introducción del gracioso en el teatro de Lope de Vega», *HR*, VII (1939), pp. 1-21 y E. Kohler, «La date de composition de *El ejemplo de casadas* de Lope et le valeur chronologique du 'gracioso'», *BH*, XLVII (1945), pp. 79-91. Después del análisis de un cierto número de comedias tempranas que ofrecen alguna particularidad en su elemento cómico (Arjona estudia 10 y Kohler 37, en ninguno de los dos casos hay referencia a *El perseguido*) los dos autores llegan a la conclusión de que hay que conceder la razón a Lope cuando éste afirma en *La francesilla* (1595) que esta comedia «fue la primera en que se introdujo la figura del donaire, que desde entonces tanta ocasión dejó a los presentes» (cit. por Arjona p. 2). Los personajes con carácter cómico de las anteriores comedias no serían más que precursores más o menos conseguidos.

²⁴ Los chistes sucios (vv. 182-183) lo acercarán más a los graciosos de Tirso de Molina, especialistas en este tipo de «gracia». Lope podría aquí considerar la cobardía mal oliente del 'bobo' o 'simple' del teatro antiguo.

²⁵ Prudencio: «¿Qué dices bellaco della? (de Casandra). Loco: «El diablo». Prudencio: «No ves ladrón que es tu señora?». Loco: «Gran mengua». Prudencio: «Rebánale aquella lengua». Loco: «¿Rebanar? ¿Soy yo melón?». Feliciano: «¿A una dama tan hermosa, / y sobre tan linda cara...». Loco: «Antes mejor le asentara / un clavel en cada rosa / ¡Dádala al diablo, que se afeita!». vv. 2246-2255. Ya antes (vv. 1870 y ss.) había intentado darle a su señora un beso y un bofetón. Curiosamente en una anterior ocasión Feliciano «caballero principal», según reza en la lista de personajes inicial, cumple esta misma función de vulgarización y rebajamiento de la realidad cortesana. En un momento dado, al referirle Pruden-

A pesar de esto, insistimos en que muy poco tiene que ver esta figura con la prototípica del gracioso posterior. Cariño funciona aquí más bien como bufón de corte que no responde a realidad social ninguna y que puede recurrir en todo momento a la locura, a la impertinencia o a la incongruencia. Sin duda, Lope tuvo en cuenta el *sateur* o *zanni* de las compañías italianas, torpe y glotón, cercano al *stupidus* antiguo o al «bobo» del Renacimiento y que combinaría la malicia, los graciosos decires y chanzas con espectaculares gestos, saltos y movida mímica²⁶.

Sin embargo, los hechos dramatizados son demasiado graves para que pueda hablarse de «comedia» en su sentido clásico, a pesar de su *lieto fine* y estos elementos a los que nos hemos referido. Cualquier típica comedia de aquellas cuyos personajes, como decía Bance Candamo, «son sólo caballeros particulares, como don Juan o don Diego, etc., y los lances se reducen a duelos, a celos, a esconderse el galán, a taparse la dama, y, en fin, a aquellos sucesos más caseros de un galanteo»²⁷, contrasta sobremanera con nuestra obra. El que Lope decida adoptar esa inflexión final inesperada es una prueba de su sentido dramático sometido al imperio del vulgar aplauso. Si el vulgo paga — decía — es a él a quien hay que darle gusto.

cio el amor que siente por Leonora y contestarle éste que recuerda que aún está de luto, Feliciano responde «Mira, y desto se te acuerde / que no hay monjil negros éstos / que no esté de dentro verde» (vv. 1132-1134).

²⁶ Lope tuvo ocasión de contemplar las representaciones de las compañías italianas en Valencia. Precisamente durante su estancia en la capital del Turia pudo ver a Botarga (que a partir de 1585 se había instalado en el corral valenciano -vid O. Arróniz, *op. cit.*, pp. 245 y ss.) y a Ganassa, primeros *zanni* y tal vez creadores del personaje, como apunta Arróniz. De hecho, a Ganassa lo recordará en *La Filomena*, Ep. IV: «... con esto yo tal vez, no sé si es treta, / Donaires de Ganassa y de Trastulo / les digo que me trajo la estafeta». *BAE*, vol. XXXVIII, p. 419. En 1599, en el casamiento de Felipe III, Lope de Vega aparece vestido de 'botarga' (esto es, de *zanni*) según nos handejado testimonio de ello los cronistas sociales de la época (vid. O. Arróniz, *op. cit.*, p. 247).

²⁷ *Teatro de los teatros*, citado por Bruce W. Wardropper, *La comedia española del siglo de Oro*, en apéndice a E. Olson, *Teoría de la comedia*, Ariel, Barcelona 1978, p. 194.

STEFANIA CERRITO

*DIRE E CHANTER NEL LESSICO POETICO
DELL'ANTICO FRANCESE*

Da alcuni decenni gli studi sulla poesia medievale mettono in rilievo la sua peculiarità di poesia orale, che risponde quindi a forme, strutture e contenuti tipici di una società — com'era appunto quella del medioevo — in cui l'oralità era ancora sistema dominante; non un'oralità primaria, ma un'oralità in un sottile e complesso rapporto con la scrittura che si affermerà come sistema autonomo dalla voce solamente a partire all'incirca dal XV secolo.

Ma ancora non ci si è soffermati forse con la dovuta attenzione sul lessico che alla poesia si riferiva e, in particolare, in che modo il fatto che il fenomeno poetico avvenisse in ambito di oralità influisse sull'uso e sui significati dei termini che vi si riferivano.

In una cultura come la nostra in cui la poesia è relegata — nonostante i tentativi pur numerosi di restituirla il legame primigenio con la voce — nell'ambito dello scritto, l'attività poetica è designata per antonomasia dal verbo scrivere. Nello scrivere si compendiano l'attività creativa (compositiva) e la trasmissione del testo. Il testo scritto è lì ad attendere che il lettore lo decodifichi e gli ridia vita. Nel medioevo, invece, essendo la poesia poesia per la voce il poeta non «scrive», ma «dice». «Dice» e «canta», poiché la poesia era ancora un evento comprensivo non solo di poesia nel senso che il termine ha oggi, ma anche di musica e di gestualità. Il poeta che comincia la sua *performance* richiama quindi l'attenzione del suo pubblico dicendo:

S'ele vos plaist, bone cançon vos chant¹

oppure:

Or vos dirai d'Aumont et d'Agolant²

Ma è proprio quando compaiono a designare la *performance* poetica, che le occorrenze dei due verbi lasciano supporre che gli ambiti

¹ *Chanson d'Aspremont*, ed. L. Brandi, Champion, Paris 1923, v. 19.

² *Ibid.*, v. 12.

semantici che li caratterizzavano nel medioevo non corrispondessero a quelli della lingua contemporanea.

Per noi oggi i verbi *dire* e *chanter* ricoprono due ambiti semantici definiti e distinti: *dire* designa l'azione del mostrare con parole, dell'esprimere cioè un messaggio linguistico solitamente attraverso l'uso della voce (ma anche attraverso la scrittura e quindi in una condizione in cui l'emittente è *in absentia*); *chanter* designa invece l'esecuzione di un brano di musica vocale, salvo in alcuni suoi usi metaforici. Ma probabilmente la definizione dell'opposizione semantica fra i due termini è avvenuta progressivamente, e ancora non era così netta nella Francia del Medioevo.

Nel prologo della *Prise d'Orange* il giullare esordisce dicendo:

Oëz, seignor, que Dex vos beneie,
Li glorieus, li filz Sainte Marie,
Bone chançon que ge vorrai dire³

Occorrenze di questo tipo, rispondenti ad un modello *dire* con oggetto un componimento cantato (*lai*, *motet* ecc.) sono assai frequenti⁴, il che esclude l'ipotesi di un uso metaforico del termine. Spesso d'altronde *dire* si riferisce allo stesso oggetto di *chanter*, come ad esempio nel *Guillaume de Dole*:

Ains chantent cest chançonete
segue il canto
Ainz que ceste fust dite tote
Commence uns autre en la route⁵.

³ *Prise d'Orange*, ed. C. Regnier, Klincksiek, Paris 1972 (IV ed.) vv. 1 sgg.

⁴ Oltre agli esempi citati dal Tobler-Lommatzsch alla voce *dire*, si potrà vedere: per l'espressione *dire chanson*: *Chanson de Roland* Ms. C. v. 1013; *Chanson de Guillaume* v. 1258; *Charroi de Nimes* v. 1087; *Aye d'Avignon* v. 204, v. 3216; *Aiol* v. 317; *Raoul de Cambrai* v. 8725; *Mort Aymeri de Narbonne* v. 3055; *Chanson d'Antioche* v. 24; *Prise de Cordres* v. 2050; *Huon de Bordeaux* v. 5479; *Girart de Roussillon* v. 4245; *Jubinal, Contes, dits et fabliaux*, t. I, p. 185; *Montaignon, Recueil général et complet des fabliaux*, XXXVII, 73; *ibid.* CL 1; *Li vers de la Mort* v. 244/9; *Bec, La lirique française au moyen âge*, t. II n. 157 v. 1; *Roman de Renart II* v. 329; *Li Romans des Eles* v. 330; *Guillaume de Dole* v. 1143. Per *dire chançonete*: *Montaignon, op. cit.*, XI v. 73 e v. 81; *Bec, op. cit.*, n. 49 v. 5; *Passion de Biard* v. 943. Per *dire chant*: *Doon de la Roche* v. 2787; *Nicole de Margival, Panthère d'amours*; *dire lai*: *Gaydon* v. 142 e v. 234; *Marie de France, Le fraisne* v. 1; *Guigemar* v. 883. Per *dire motet*: *Rutebeuf, Charlot le barbier*, *Bartsch, Altfranzösischen Romanzen und Pastourellen*, I 45, 11. Per *dire rondet*: *Renart le nouvel* v. 6994. Per *dire rotruenge*: *Bec, op. cit.*, n. 60, v. 1. Per *dire serventois*: *Dits de Watriquet de Couvin* 371, 128; *Poésies de Gilles le Muisis I* v. 89; *Roman de Thèbes* v. 4926. Per *dire son*: *Prise de Cordres* v. 26. Per *dire sonet*: *Bec, op. cit.*, n. 126 v. 62; *Paris, Romans de la table ronde*, t. I p. 13. Per *dire vers*: *Montaignon, op. cit.*, XI v. 271. Per *dire vers* di un componimento cantato: *Chanson d'Aspremont* v. 9488; *L'Histoire de Guillaume le Marechal* v. 18572. Per *dire* il cui oggetto è un elenco di componimenti cantati: *Horn et Rimenhild* v. 1248; *Barbazan et Méon, Fabliaux et contes*, III 117, 92; *Marie de France, Chevrefoil* v. 1; *L'estoire de la guerre sainte par Ambroise* v. 2363; *Le roman de la rose* v. 3899 e v. 21503; *Le roman de Clairs et Laris* v. 6914; *Renart le Nouvel* v. 7080.

⁵ *Le Roman de la Rose ou de Guillaume de Dole*, ed. G. Servois, Paris, SAFT, 1893, v. 290. Analogamente in: *Couronnement de Louis* v. 321 e v. 327 con riferimento alla recita-

In che modo allora il cantato entrava in rapporto con il detto?

Senza dubbio i confini fra le due categorie erano nel medioevo molto meno definiti che ai giorni nostri: il canto, ancora lontano dall'ampiezza e dalla varietà che raggiungerà con la polifonia, era fondamentalmente monodico e fortemente legato al ritmo del parlato. Ma la continuità fra le due categorie è fenomeno presente in tutte le culture, inclusa ovviamente la nostra contemporanea, e, come dice Zumthor, riguardo i confini fra detto e cantato «chaque société, chaque tradition, chaque style fixe ses propres crans d'arrêt»⁶: il problema lessicale che qui si presenta non è che il segno del fatto che questi confini nel Medioevo differivano probabilmente dai nostri.

Fra i dizionari dell'antico francese l'unico che prende in considerazione il fenomeno è l'*Altfranzösisches Wörterbuch* di Tobler e Lommatzsch che suggerisce per *dire* il generico significato di *vortragen*. Senza dubbio l'ipotesi è plausibile, ma il dubbio che il significato di *dire* si estendesse al di là del semplice recitare, si ripropone in *Aucassin et Nicolette*. Troviamo qui Aucassin alla ricerca disperata della sua amata Nicolette, che ha udito dei pastorelli cantare una canzone in cui si parla di lei. Rivolgendosi ad uno di essi quindi:

— Bel enfant, fait-il, *redites le cançon* que vos *disiés* ore.

— Nous n'i *dirons*, fait cil qui plus fu enparlés des autres. Dehait ore qui por vous i *cantera*, *biax sire!* (...)

E dopo qualche senza dubbio più convincente proposta di ricompensa:

— Sire, les deniers prenderons nos, mais ce ne vos *canterai* mie, car j'en ai juré; mais je le vos *conterai*, se vos volés⁷.

Il rifiuto del pastorello al canto sarebbe del tutto gratuito se Aucassin, chiedendogli *redites le cançon*, non gliene avesse fatto esplicita richiesta. A me sembrerebbe quindi che *dire* potesse avere in antico francese un contenuto informativo rispetto al canto che ha perso nell'evoluzione della lingua: l'opposizione semantica che esiste oggi fra *dire* e *chanter* intorno agli assi semantici dell'espressione cantata e del contenuto discorsivo poteva in antico francese in alcuni contesti — e la poesia cantata è certamente uno di questi — neutralizzarsi. Il verbo che generalmente si opponeva a *chanter* non era *dire*, ma probabilmente *conter*, di cui parleremo fra breve.

L'uso di *dire* per esprimere la recitazione cantata compare già in latino: in Catullo troviamo ad esempio *iam dicitur hymaenaus*⁸.

zione della messa; mentre alla performance poetica si riferiscono: *Chanson d'Antioche* v. 1; *Entrée d'Espagne* v. 2777; *Montaignon, op. cit.*, CXXXVI v. 409; *Jeu de la Feuillée* v. 1025; *Jeu du Pèlerin* v. 96; *Guillaume de Dole* v. 290 e vv. 843-52; ed inoltre il provenzale *Daurel et Beton* v. 1931.

⁶ P. Zumthor, *Introduction à la poésie orale*, Paris, Seuil, 1983, p. 178.

⁷ *Aucassin et Nicolette*, a cura di M. Liborio, Einaudi, Torino 1976, XII v. 8.

⁸ Una esemplificazione abbastanza ricca di *dico* in questa accezione è fornita dal *The-saurus Linguae Latinae* da cui ho tratto anche l'esempio citato.

Secondo il *Dictionnaire étymologique de la langue latine* di Ernout-Meillet *dico* deriva da una radice **deik/dik-* «mostrare», specializzatasi in latino come in osco-umbro nel significato di «mostrare con parole». Il termine originariamente apparteneva alla lingua del diritto e della religione e sin dalle sue prime manifestazioni è stato quindi connotato dalla recitazione solenne. Solamente il suo ingresso nella lingua comune gli ha permesso di estendere il suo significato alla designazione del parlare colloquiale, inglobando quindi la sfera semantica propria di *loquor*. I suoi ambiti specifici però, quelli cioè per cui l'uso di *loquor* non era possibile, erano quelli connotati dalla recitazione solenne. Il termine non è mai stato neutro quindi rispetto alle modalità della dizione. Il rito, la *performance* sono i suoi ambiti privilegiati ed il canto si inserisce nella sua sfera semantica come massima espansione della voce, come mezzo attraverso cui la voce amplifica il proprio potere di trasmissione della parola.

Dire quindi, in latino come in antico francese, si trova a dover assolvere la duplice funzione della designazione del canto o della recitazione. Il suo campo lessematico — e mi rifaccio qui al metodo di scomposizione semica di Greimas — comprende quindi, oltre ai semi *vocalità* e *discorso*⁹ che ne costituiscono il nucleo semico, i semi contestuali *musicalità* oppure *recitazione* che gli consentono ora di divenire sinonimo di *chanter*, ora di opporvisi per significare la recitazione. *Chanter*, dal canto suo, al nucleo semico *musicalità* — il verbo poteva nel medioevo designare anche la sola musica strumentale, scissa dal canto¹⁰ — può aggiungere i semi contestuali *vocalità* e — come vedremo più dettagliatamente in seguito — *discorso*. I due verbi quindi, ogni qual volta la poesia si fonde al canto, — fenomeno che si verifica in ambito poetico, ma anche ad esempio in ambito liturgico — partendo ognuno dal proprio significato specifico di «mostrare con parole» l'uno, di «emettere un suono melodioso» l'altro, estendono i loro significati a designare la *performance* poetica nella sua unità di poesia e musica, contenuto e forma.

Nel Medioevo quindi probabilmente le categorie del dire e del cantare, non essendosi ancora operata la specializzazione delle arti letterarie da una parte e musicali dall'altra, si fondevano nella poesia e venivano percepite come indistinte¹¹.

Avendo *dire* questa duplice potenzialità semantica, non sempre

⁹ Il sema *discorso* va inteso nel suo significato più ampio, comprendente dalla più piccola unità del discorso fino al testo poetico.

Dei numerosi semi che intervengono nel significato dei due verbi prendo qui in considerazione solamente quelli pertinenti al nostro discorso.

¹⁰ Si vedano per *chanter* con il significato di suonare i dizionari di Tobler-Lommatsch e di Godefroy.

¹¹ Un fenomeno analogo si verifica d'altronde anche oggi in alcune società africane a cultura orale. Cfr. P. Zumthor, *op. cit.*, pp. 177-79. Per l'ambito medievale si veda invece dello stesso autore *La lettre et la voix*, Seuil, Paris 1987, cap. II.

facile è stabilire dove compaia a designare il canto e dove il recitativo. Il pubblico dell'epoca poteva probabilmente attingere sia al suo patrimonio culturale, sia al contesto della *performance* per ricavare elementi utili in proposito. Per noi purtroppo il compito è più complesso e non sempre possibile la soluzione. Se è relativamente semplice quando *dire* ha come oggetto un componimento cantato — in espressioni come *dire chanson*, *dire lai* o simili — il caso è più complesso quando il verbo appare nel suo uso assoluto.

Talvolta esso è in stretta relazione con *chanter*, come ad esempio nel caso di Gace Brulé:

Bien cuidai tote ma vie joie et chanson oublier
Mais la contesse de Brie, cui comant non os veer
M'a coumande a chanter
Si est bien drois que je die
Cant li plaist a coumander¹²

dove l'uso sinonimico dei due verbi è evidente. Ma non altrettanto semplice è in altre occorrenze. Il problema è ad esempio tuttora insoluto per *Aucassin et Nicolette*, dove le parti in versi sono introdotte da *Or se cante* e quelle in prosa da *Or dient et content et fablent*. Al valore semantico di quel *dient* sono legate le nostre conoscenze sulle modalità di *performance* della *chantefable*. Purtroppo non abbiamo alcuna fonte di informazione che ci aiuti a determinarlo con esattezza, si possono quindi solamente avanzare delle ipotesi: che *dire* stia qui a significare la semplice recitazione, per cui alle parti in versi cantate si alternano quelle in prosa recitate, oppure che al canto a struttura melodica fissa dei versi si alternasse un canto di tipo recitativo della prosa, probabilmente a melodia libera, e che quindi anche *dire*, come *chanter*, designi la recitazione cantata¹³.

Abbiamo quindi visto come *dire* potesse estendere la sua area semantica a significare il canto, ma in che relazione entrava *chanter* con il contenuto narrativo della poesia? Il verbo che senza dubbio ricorre più frequentemente per introdurre il contenuto narrativo del componimento è *dire*:

Or vous dirai de Girard le meschin
Cum il returnad dreitement sur chemin

¹² Gace Brulé, ed. H. P. Dyggie, citato in R. Dragonetti, *La technique poétique des trouvères dans la chanson courtoise*, Genève-Paris 1979, p. 395 n. LXV. Anche il latino *dicere* poteva nel suo uso assoluto significare il canto, come leggiamo ad esempio in Guido d'Arezzo:

Cantores et musici magna est distantia, illi dicunt, isti sciunt quae componit musica. (in Gerbert, *Scriptores de musica putissimum*).

¹³ Vedi a questo proposito l'introduzione all'edizione di *Aucassin e Nicolette* curata da Mariantonia Liborio, cit.

dice l'autore della *Chanson de Guillaume*¹⁴. Ciò tuttavia non esclude che assai spesso anche *chanter* intervenga a svolgere la medesima funzione. Ne *Les Enfances Guillaume* infatti troviamo:

Or redevons de Guillaume chanteir¹⁵.

Ancora una volta cade l'opposizione fra i due verbi e, analogamente a *dire* che può talvolta indicare il canto, *chanter* qui più che il canto sta a designare il contenuto. Ed è interessante notare come i due verbi appaiano con la medesima funzione in strutture analoghe, *dire de* o *chanter de* oppure *dire com* o *chanter com*.

Volendo gerarchizzare i semi che compongono *chanter* in queste occorrenze, musicalità avrà sicuramente un rilievo minore riguardo al tema discorso. E l'esempio che segue ci mostra assai bene come il riferimento al canto in *chanter* potesse talvolta essere subordinato rispetto al riferimento al contenuto: Turpino, preoccupato per le sorti della battaglia incita i combattenti dicendo:

Pur Deu vos pri que ne seiez fuiant,
Que nuls prudom malvaisement n'en cant¹⁶.

A ribadire la stretta connessione che intercorre fra i due verbi essi compaiono spesso congiunti nell'espressione *dire et chanter*. La formula ha spesso attirato l'attenzione dei filologi di scuola tedesca, in base alla possibile analogia con la formula antico-tedesca *singen und sagen*.

Come sia Beck¹⁷ che Thureau¹⁸ hanno messo in luce, l'espressione non sta ad indicare il dire e il cantare come due momenti distinti — essa non compare infatti in quei componimenti in cui alle parti cantate si alternano quelle recitate —, ma i due termini concorrono a determinare il significato globale della recitazione cantata.

Le analogie con l'espressione tedesca si fermano probabilmente qui: la formula francese non presenta le caratteristiche retoriche

¹⁴ *La Chanson de Guillaume*, ed. D. Mc Millan, Picard, Paris 1949, v. 405.

¹⁵ *Les Enfances Guillaume*, ed. P. Henry, SATF, Paris 1935, v. 315. Un uso analogo di *chanter* si ritrova anche in: *Chanson de Roland* v. 1517; *Couronnement de Louis* v. 6; *Charroi de Nîmes* v. 988 e v. 1092; *Prise d'Orange* v. 1254; *Moniage Guillaume* v. 42; *Aye d'Avignon* v. 2286; *Aliscans* v. 4591; *Mort Aymeri de Narbonne* v. 561 e v. 2169; *Chanson d'Aspremont* v. 9492 e v. 11368; *Doon de la Roche* v. 10; *Enfances Vivien* v. 1518; *Gaydon* v. 1; *Enfances Guillaume* v. 12, v. 25, v. 28, v. 315, v. 701, v. 1394, v. 2259 e v. 3212; *Gaufrey* v. 3, v. 269, v. 10208 e v. 10719; *L'Entrée d'Espagne* v. 2014, v. 2777, v. 2821, v. 3148 e v. 10252; *Chevallier Ogier de Danemarche* v. 7950; *Aucassin et Nicolette* XL v. 3; *Montaignon*, *op. cit.*, I v. 305; *Bec*, *op. cit.* n. 57 v. 1, n. 59 v. 1, n. 62 v. 16 e v. 31, n. 99 v. 1; *Erec* v. 2802; *Li romans de Miserere*, 108, 4.

¹⁶ *La Chanson de Roland*, ed. C. Segre, Ricciardi, Milano-Napoli 1971, v. 1517.

¹⁷ J. B. Beck, *Dire und chanter, singen und sagen, als Einzelgriffe und als Formeln*, in *Zeitschrift für französische Sprache und Literatur* XLI (1913), pp. 137-166.

¹⁸ G. Thureau, *Singen und sagen*, Weidmann, Berlin 1912, pp. 1-26.

— contrasto vocalico i/a, allitterazione, rima — che caratterizzano quella tedesca e che ne hanno sicuramente determinato la storia semantica. *Dire et chanter* è una formula attestata occasionalmente, e della formula tedesca le mancano sia la fissità formale — essa appare infatti anche invertita in *chanter et dire* — sia l'uso tecnico per designare la recitazione poetica, che in francese viene espressa molto più frequentemente dai due verbi separatamente. L'incontro fra i due verbi sembra quindi dettato più da motivi di tecnica poetica che semantici. Per Beck i due termini interverrebbero nell'espressione ognuno grazie al proprio apporto semantico specifico, *dire* riferendosi al contenuto e *chanter* alla forma musicale. Ricorrendo ad una figura retorica dell'accumulazione il poeta potrebbe così far riferimento alle due parti che formano il suo componimento, designandone al tempo stesso la fusione nella *performance*. Ed è forse il caso che si verifica nell'*Entrée d'Espagne*:

Vos voil canter et dire, por rime e por sentence
Tot einsi com Carles el bernage de France
Entreerent en Espagne (...)¹⁹

ma non bisogna dimenticare che il testo è assai tardivo e partecipa probabilmente già di una diversa cultura.

Io propenderei piuttosto per l'ipotesi che la formula esprima generalmente la *performance* poetica *tout court*, senza distinguerne l'aspetto contenutistico da quello formale, e che i due verbi appaiano quindi nella loro forma sinonimica: più che una figura dell'accumulazione si tratterebbe quindi di dittologia sinonimica, struttura che, come mette in luce Elwert²⁰, era largamente usata nella poesia medievale romanza.

Se i due verbi compaiono generalmente nella loro forma sinonimica — ed è questo soprattutto l'uso ricorrente nella *chanson de geste* — nella poesia lirica essi appaiono talvolta con più sottili sfumature di significato, ponendo l'autore l'enfasi talvolta sulla forma, talvolta sul contenuto.

Puis k'il m'estuet de ma douleur kanter
Et en kantant dire ma mesestanche,

¹⁹ Ed. A. Thomas, SAFT, Paris 1913, v. 9.

La stessa formula è attestata anche in: *Chanson de Guillaume* v. 1238; *Enfances Ogier* v. 53, v. 1874; *De Venus la deesse d'amor* v. 2774; *Roman de Renart* Ib 2805; *Renart le nouvel* v. 4458 e si vedano anche gli esempi citati da Thureau, *op. cit.*, pp. 11-13. La formula compare inoltre a designare la recitazione della messa in: *Les Enfances Guillaume* v. 42; *Lancelot* v. 28; *Le voyage de Brendan* par Benoit l'Apostole 65, 2.4.6; *Perceval* v. 24.

²⁰ W. Th. Elwert, La dittologia sinonimica nella poesia lirica romanza dalle origini e nella scuola poetica siciliana, in *Bollettino del Centro di Studi filologici e linguistici siciliani* II (1954), pp. 152-177.

canta Richard de Fournival²¹. Nella sua lingua *chanter* è categoria comprensiva di musica e di parole, mentre *dire* appare a designare esclusivamente il contenuto. In un componimento dello Chastelain de Couci troviamo invece:

Preuz et sage, je ne vous os *conter*
La grant dolor que j'ai, s'en *chantant* non²²;

Forma ricercata, dalla struttura ritmica e metrica ben più complessa ed elaborata di quella della *chanson de geste*, al canto della poesia lirica veniva attribuito un particolare valore espressivo, il che induceva probabilmente il poeta a voler distinguere talvolta all'interno della poesia la componente formale da quella contenutistica.

Nel romanzo cortese, come nei *fabliaux*, in quei generi poetici in cui già la poesia si è scissa dal canto, *dire* si alterna nella lingua del poeta non più a *chanter*, ma a *conter*.

Conter, derivando dal latino *computare*, mette l'accento sul contenuto narrativo del componimento, sull'enumerazione dei fatti che vi si narrano²³, prescindendo quindi da ogni riferimento alla forma del racconto, contrariamente a *dire*, non ha alcuna possibilità di sinonimia con *chanter*. Abbiamo già visto in *Aucassin et Nicolette* come il pastorello l'usasse per l'appunto per negare il canto a Aucassin²⁴. Il verbo compare talvolta anche unito a *dire* nella struttura della dittologia sinonimica, come troviamo nel caso seguente:

Ichi apres vous voel *conter*,
Se vous me volés *escouter*,
.I. fablel cortois et petit,
Si com Gairis le *conte et dit*²⁵.

Prima di concludere questo discorso è opportuno soffermarsi ancora un momento su un altro verbo che progressivamente entra in relazione con *dire* e *chanter*.

In quelle forme di oralità in cui il *performer* anziché far ricorso alla memoria o forse all'improvvisazione per la recitazione del suo testo, si serviva di un manoscritto, accanto a *dire* e *chanter* troviamo spesso *lire*.

Bisogna innanzitutto precisare che *lire* in antico francese si riferisce ad un'attività sostanzialmente diversa da quella indicata dal verbo

²¹ Citato in R. Dragonetti, *op. cit.*, p. 391.

²² *Chansons attribuées au Chastelain de Couci*, ed. A. Lerond, Geuttner, Paris 1909.

²³ Vedi. E. Winkler, *Or dient et content et fablent*, in «*Zeitschrift für französische Sprache und Literatur*» LXIV (1940), pp. 284-302.

²⁴ Un uso analogo è in Montaiglon, *op. cit.*, CXV v. 228.

²⁵ *Du prestre*, in Montaiglon, *op. cit.*, LXI v. 1.

nella lingua moderna. Oggi con *lire* ci si riferisce generalmente ad un'attività silenziosa e individuale. Nell'antichità e nel medioevo invece la lettura, anche se individuale, implicava l'uso della voce. La lettura silenziosa probabilmente non era sconosciuta, ma sicuramente non costituiva la norma.

In ambito poetico, quindi, *lire*, analogamente a *dire* e *chanter*, compare a designare una *performance*.

Il verbo compare spesso accanto a *dire* e *conter* a designare la recitazione del romanzo cortese o dei *fabliaux*:

Oi avez la matire,
Ore oëz le romanz *lire*

dice Simund de Freine nel *Roman de Philosophie*²⁶.

È interessante notare che *lire* compare in alcune *chansons de geste* tardive, come l'*Entrée d'Espagne*, o l'*Hugues Capet*, ad indicarne la *performance* il che lascia presupporre che fosse invalsa l'abitudine del ricorso alla lettura anche per questo genere poetico. E non facile è stabilire se il verbo stesse qui ad indicare il canto o la semplice recitazione, non avendo informazioni precise riguardo alle possibili trasformazioni nella *performance* del genere poetico in questione.

Lire appare invece accanto a *chanter* in quei romanzi con interpolazioni liriche di cui il *Guillaume de Dole* è probabilmente il primo esempio.

Ja nuls n'iert de l'oir lassez,
Car, s'en vieult, l'en i *chant et lit*
Et s'est fet par si grant delit
Que tuit cil s'enjoiront
Qui *chanter et lire* l'orront,
Qu'il lor sera nouviaus toz jors²⁷.

L'espressione *lire et chanter* compariva già altrove a significare la complessa recitazione della messa²⁸, ma non penso sia possibile stabilire un'analogia fra i due usi dell'espressione. *Chanter* qui si riferisce ad un'attività limitata a dei momenti stabiliti in cui la recitazione — la lettura — viene sospesa per lasciar posto all'esecuzione di arie liriche. I due verbi indicano quindi due momenti distinti della *performance*: canto e recitazione. Entrambi i verbi concorrono così a specificare un genere letterario.

L'invenzione della stampa ha permesso una riproducibilità dello scritto molto più semplice ed immediata, per cui la lettura, da attività sociale e collettiva, è potuta diventare l'attività silenziosa e individuale

²⁶ vv. 39 sgg. in *Les Œuvres de Simund de Freine*, ed. J. E. Matzke, SATF, Paris 1909.

²⁷ *ed. cit.*, vv. 18 sgg.

²⁸ Si vedano gli esempi citati dal Tobler-Lommatzsch alla voce *lire*.

dei giorni nostri e quindi le espressioni linguistiche che la designano hanno perso la parentela semantica con i verbi dell'oralità.

Alla luce di quanto detto su *lire*, si può fare qualche osservazione anche su *dire* e *chanter* quando si riferiscono al contenuto della scrittura. Nel *Roman de Troie*²⁹, al verso 726, leggiamo:

Quar li Livres ne m'en dit plus.

L'uso di *dire* in queste espressioni ci è familiare poiché si è conservato nella nostra lingua, mentre più sorprendente è l'uso di *chanter* con la stessa funzione, come lo si ritrova al verso 10910:

Si com li Livres recante³⁰

La pratica della lettura silenziosa ci ha abituati oggi ad un uso di *dire* che prescinde dall'apporto vocale. Quando l'autore si rivolge ai suoi lettori dicendo «vi dirò...», si rivolge al suo occhio, ma non al suo orecchio. E analogamente per espressioni come «il libro dice» o «il giornale dice». Probabilmente nel medioevo non era necessariamente così: la scrittura si serviva della voce come suo mezzo di trasmissione, ed è quindi attraverso la voce che il libro rivelava il suo contenuto. Il libro «dice» quindi, e «canta» con la voce del suo lettore³¹.

Come abbiamo visto, quindi, i verbi designanti le azioni del *dire* e del *cantare* non avevano nella lingua medievale la rigida opposizione semantica che li caratterizza nella lingua contemporanea.

Probabilmente l'esistenza di un canto narrativo in cui la trasmissione di un messaggio poetico si fondeva alla sua esecuzione canora e musicale permetteva a ognuno dei due verbi di estendere il proprio significato alla *performance* poetica nella sua globalità.

Dire, da verbo che designa l'emissione verbale di un messaggio linguistico, acquistava in questo ambito la possibilità di designare anche il canto. Analogamente *chanter*, oltre alla possibilità di designare l'emissione di un suono melodioso, conosceva un rapporto con il messaggio linguistico che ha perso con lo sviluppo del canto e della letteratura in due ambiti autonomi.

Anche il rapporto fra oralità e scrittura — diverso nel Medioevo rispetto ai nostri giorni — influenzava probabilmente il significato dei termini.

²⁹ Benoît de Saint Maure, *Lè Roman de Troie*, ed. L. Constans, SATF, Paris 1904.

³⁰ Si veda anche la voce *chanter* del *Dictionnaire de l'ancienne langue française* di Godefroy, e Tobler-Lommatzsch II 231.

³¹ Si veda a questo proposito E. S. McCartney, *Notes on Reading and Praying Audibly*, in «Classical Philology» XLIII (1948) pp. 184-187. Sul rapporto voce/struttura nel medioevo si veda invece il cap. V di P. Zumthor, *La lettre et la voix*, cit.

Per il fatto che la scrittura non prescindeva dall'uso della voce come suo mezzo di trasmissione *dire*, come *lire*, non conosceva la possibilità di designare la trasmissione semplicemente visiva e non acustica di un messaggio linguistico. I due verbi avevano un rapporto necessario con l'oralità che la diffusione della pratica della lettura silenziosa ha fatto loro perdere.

Anche *chanter* quindi aveva un rapporto con la scrittura che non ha più ai giorni nostri.

La specializzazione della letteratura e della musica in due discipline autonome che ha rotto l'unità che legava poesia musica e canto sin dall'antichità ha prodotto probabilmente anche un mutamento di significato nei termini che vi si riferivano.

La scrittura si è affermata poco alla volta come sistema autonomo, rompendo il legame con la voce che la caratterizzava nel medioevo e l'invenzione della stampa, permettendo una larga diffusione del libro scritto, ha consentito la progressiva separazione del fenomeno letterario dalla sua trasmissione orale.

Dire utilizzato in ambito letterario ha perso il suo rapporto necessario con la voce, per giungere a designare un rapporto fittizio autore-lettore in base al quale l'autore «dice» al suo lettore senza alcun intervento della voce, ma in base ad una comunicazione esclusivamente visiva di un messaggio linguistico.

Contemporaneamente, in ambito musicale, l'avvento della polifonia — che aveva visto le sue prime esitanti manifestazioni intorno all'anno mille — rompe il legame fra musica strumentale e canto che aveva caratterizzato la monodia medievale. *Chanter* così, — che ha già perso il suo rapporto con il messaggio poetico — dalla designazione della musica nel suo insieme di canto di un testo poetico e di musica strumentale, si specializza nella designazione della musica vocale perdendo il rapporto con quella strumentale.

Le espressioni linguistiche, e in un ambito più specifico, le espressioni poetiche, essendo strettamente legate alla cultura in cui si manifestano, cambiano il loro ambito semantico al variare delle condizioni, del valore sociale e delle modalità dell'atto cui si riferiscono.

Il pericolo di applicare ai termini medievali il valore semantico proprio dei medesimi termini oggi è sempre presente, ed in grossa misura inevitabile, soprattutto quando, come nel caso dei verbi qui analizzati, il campo lessematico dei termini antichi si è in grande misura trasmesso invariato alla lingua contemporanea. Non di rado infatti traduttori e critici pur sensibili hanno trascurato completamente lo stretto legame, o, per lo meno, il diverso rapporto che caratterizzava nella cultura medievale il *dire* e il *cantare*.

TERESA CIRILLO

IN MARGINE A UN LIBRO SU
SOR JUANA DI GIUSEPPE BELLINI*

«Soror Juana Inés de la Cruz, única poetisa americana, musa décima» specificano i frontespizi delle edizioni secentesche delle opere della monaca messicana: il forte grado d'intensità dell'elogio e la folgorante sinteticità dell'allusione erudita non restano vanamente sospesi nel limbo di un volenteroso intento encomiastico, non si consumano nell'abuso, consueto a quel tempo, della valutazione e dell'allocuzione apologetiche ma acquistano valore determinante, preciso e ineludibile spessore nel riferimento a una scrittrice che «es, como mujer, ejemplo excepcional en su tiempo; y no sólo en España y América puede señalarse esa singularidad. Curiosidad e ingenio, inteligencia y poesía, disparados en multitud de direcciones [...] En esa variedad está una prueba notoria de los conocimientos, posibilidades y virtudes literarias de la monja, en líneas que van desde el límpido remanso religioso — religioso, no místico — hasta el acumulado juego del ingenio y la 'personalización' de estilos barrocos recreados — no malbaratados — en sus versos. Líneas que van desde la cita y el comentario bíblico hasta la mención y exacta comprensión de ideas que se acercan a su tiempo, apoyadas no tanto en fundamentales aportes de su siglo, como en un amplio y — al mismo tiempo — ceñido horizonte que le da la escolástica»¹.

La giovane Juana de Asbaje che, pronunciando i voti, nel febbraio del 1669, nel convento di San Jerónimo a Città del Messico, sceglie il nome di Sor Juana Inés de la Cruz è entrata, a pieno titolo, nella ristretta cerchia dei grandi ingegni fioriti durante il lungo declinare della fertile stagione barocca: la capacità intellettuale e le molteplici possibilità creative di Sor Juana Inés si rivelano nel processo d'interazione fra lo splendore del mezzo espressivo, il rigore del dettato e le vaste aperture alla conoscenza classica, all'approfondimento teologico in cui affiorano molti degli stereotipi della scolastica tardomedievale allora dominante nella cultura della colonia.

* Giuseppe Bellini, *Sor Juana e i suoi misteri. Studio e testi*. Milano, Cisalpino-Goliardica, 1987.

¹ Cfr. Emilio Carilla, *Sor Juana: Ciencia y Poesía (Sobre el «Primero Sueño»)*, «Revista de Filología Española», XXXVI, 1952, pp. 303-304.

Nella cella della suora, nel convento di San Jerónimo, trova posto una buona biblioteca, un piccolo museo, una raccolta di oggetti di carattere scientifico e di strumenti musicali, come ricorda un biografo contemporaneo, il gesuita Diego Calleja². Del sapere scientifico europeo sono noti alla suora i nomi di Erasmo e di Copernico, di Descartes e di Keplero; nella cella che diviene la sede di una «specie di accademia», come la definisce Menéndez Pelayo, Sor Juana s'incontra con l'insigne astronomo e matematico padre Eusebio Kino, mantiene relazioni di studio e di amicizia col letterato e cosmografo reale Carlos de Sigüenza y Góngora, nipote di Luis de Góngora; il reciproco rispetto, la mutua ammirazione fra don Carlos e Sor Juana appaiono evidenti nell'opera erudita *Teatro de virtudes políticas* (1680), dedicata da Sigüenza y Góngora al viceré conde de Paredes. Don Carlos sollecitò in questa occasione l'opinione di Sor Juana Inés che risponde dedicandogli un sonetto estremamente elogiativo «Dulce, canoro Cisne Mexicano, / Cuya voz, si el Estigio lago oyera / Segunda vez Eurídice te diera / Y segunda el Delfín te fuera humano:...»³.

Nel *Tercer preludeo del Teatro de virtudes políticas* Sigüenza y Góngora esprime in termini artificiosi e magniloquenti, propri dell'epoca, l'apprezzamento per Sor Juana «No ay pluma que pueda elevarse a la eminencia donde la suya descuella. Prescindir quisiera el aprecio con que la miro, de la veneración que con sus obras grangea, para manifestar al mundo quanto es lo que atesora su capacidad en la Encyclopedia y universalidad de sus letras...»⁴.

Il Cinquecento italiano era stato dovizioso di poetesse, nobildonne e cortigiane, da Vittoria Colonna a Gaspara Stampa, da Veronica Franco a Tullia d'Aragona, Veronica Gambara, Isabella Morra che, imitando Petrarca, cantano affetti e meditano sull'amore, sognano l'età dell'oro, ragionano sullo stato di natura e l'infelicità dell'uomo, sulla fugacità e la tristezza della vita; nel secolo successivo spicca, come eminente scrittrice di lingua spagnola, Sor Juana Inés de la Cruz: la stima dei contemporanei riconosce in lei straordinarie capacità non solo di poetessa ma anche di impareggiabile conoscitrice della letteratura, di studiosa pronta nella discussione e nell'osservazione scientifica, idonea a sostenere le erudite conversazioni che interrompono il tradizionale raccoglimento che regna nei luoghi di clausura religiosa.

Nella cella del convento (che, secondo l'uso del tempo, Sor Juana Inés ha regolarmente acquistato), «con el cumplimiento substancial a

² La biografia scritta dal Calleja è ora riprodotta in G. Bellini, *Sor Juana e i suoi misteri. Studio e testi*, cit., 1987, alle pp. 53-64; completa la scelta dei testi riguardanti Sor Juana la *Carta de Sor Filotea de la Cruz*; delle opere autobiografiche della suora sono riprodotti i documenti riguardanti gli ultimi anni di vita e la *Respuesta a Sor Filotea de la Cruz*.

³ Cfr. Irving A. Leonard, *Don Carlos de Sigüenza y Góngora. Un sabio mexicano del siglo XVII*. México 1984, p. 66.

⁴ In I. A. Leonard, *Don Carlos de Sigüenza y Góngora*, cit., p. 67.

que obliga el estado de religiosa» ella intende coltivare, secondo le sue stesse parole, il diritto alla «libertad de mi estudio... el sosegado silencio de mis libros»⁵.

L'impegno intellettuale, considerato attestazione di fede e di amore verso Dio, è un aspetto dominante della personalità di Sor Juana Inés, una vocazione libera e indiscutibile su cui non si può formulare un sospetto di incondizionata aderenza ai moduli retorici del tempo perché, come osserva Bellini, tutta l'esistenza della monaca messicana appare guidata da acuta sensibilità e da profonda onestà nei confronti della religione⁶, soprattutto nel momento di crisi e d'angoscia, nel desiderio di redenzione spirituale, nell'anelito di santità che si manifestano negli ultimi anni di vita.

A questo personaggio singolare, che cercò di affermare la propria libertà interiore in un contesto storico e culturale fortemente 'elitario', rigidamente ossequioso a un criterio che riconosce nella cultura una prerogativa maschile e non vede di buon occhio l'esercizio delle facoltà intellettuali della donna in una attività pubblica e sociale, non mancò, come si è detto, l'elogio di estimatori contemporanei, spagnoli e americani; invece, nei secoli successivi, si apre un dibattito che mette in discussione la 'fortuna' della scrittrice: la tradizione critica settecentesca, sulle orme del giudizio di Padre Feijoo, ridimensiona i valori intrinseci della scrittura poetica di Sor Juana Inés, inserita nel quadro di una generale revisione della cultura barocca, pur non disconoscendo la dignità della donna sul piano morale e creativo.

Con la rivalutazione dell'opera sorjuanina, avvenuta alla fine del secolo scorso, le proposte interpretative e i commenti positivi si moltiplicano e si ridefiniscono. Si riconosce la grandiosità di concezione del *Primero Sueño*, la coerenza concettuale, l'ansia esplicativa dei versi d'ispirazione autobiografica che, pur seguendo la traccia della grande tradizione spagnola, sono contrassegnati dal *Leit-motiv* dell'esuberanza di una mente inquieta, dalla profondità e intensità dei conflitti interiori, dall'ardimentosa «grinta» che avvicina la poetessa alla forza «varonil» che distingue l'operato di Teresa de Ávila.

La produzione poetica di argomento amoroso, in cui emerge una nota vivace di freschezza e di passione che attrasse Menéndez Pelayo, è suscettibile di contrastanti interpretazioni e si può leggere come lamento e amara considerazione di un'amante infelice, espressione della fugacità della vita terrena e tematizzazione del disinganno, simbolichave della cultura barocca; in particolare, alcune composizioni si presentano come riflessione acuta e consapevole di una mente femminile dignitosa e libera che critica gli uomini i quali addossano alle donne

⁵ Cfr. *Respuesta a Sor Filotea de la Cruz* in G. Bellini, *Sor Juana e i suoi misteri*, cit., p. 74; tutte le citazioni dalla *Respuesta* provengono da questa ed.

⁶ Cfr. G. Bellini, *L'opera letteraria di Sor Juana Inés de la Cruz*. Milano 1964, p. 192.

definita da Clara Campoamor «la más serena, lógica, profunda y a la vez briosa»¹⁴, acquista, come puntualizza Bellini, dal punto di vista umano «un forte significato drammatico»¹⁵. In realtà, sintetizza Silvana Serafin «risulta difficile [...] dare una rigida classificazione alla *Respuesta*, considerarla unicamente un pretesto per l'autodifesa, oppure manifestazione di una grave crisi interiore. Infatti su motivi chiaramente di autodifesa s'innestano, in un tessuto psicologico e umano ben più grave, motivi che tradiscono stati d'animo particolari, aspirazioni e tendenze diverse»¹⁶.

L'opera letteraria di Sor Juana Inés prende forma nei ventisette anni passati in stato monacale: nel convento scrive la raccolta di poesia sacra e profana, l'insieme delle opere allegoriche in verso e in prosa, la produzione teatrale, il poema *Primero Sueño*; «El escribir nunca ha sido dictamen propio, sino fuerza ajena», confessa Sor Juana Inés, «que les pudiera decir con verdad: Vos me coegistis. lo que sí es verdad, que no lo negaré, [...] que desde que me rayó la primera luz de la razón, fue tan vehemente y poderosa la inclinación a las letras que ni ajenas reprehensiones (que he tenido muchas), ni propias reflejas (que he hecho no pocas) han bastado a que deje de seguir este natural impulso, que Dios puso en mí»¹⁷. E proseguendo l'accorata disanima della propria prepotente vocazione alla letteratura e allo studio, «Demás, que yo nunca he escrito cosa alguna por mi voluntad, sino por ruegos y preceptos ajenos; de tal manera que no me acuerdo haber escrito por mi gusto, si no es un papelillo que llaman el *Sueño*»¹⁸. Quello che modestamente Sor Juana definisce un *papelillo* è un poemetto di quasi mille versi, notevole per tema e chiavi stilistiche. In quest'opera della Fenice messicana confluiscono, completandosi, i due grandi rami della cultura barocca, quello concettista e quello culterano; la «sutileza» e la maturità culturale della scrittrice si fondono con la prodigiosa versatilità poetica e l'inesauribile sortilegio formale.

Il *Sueño* fu composto, come recita l'addizione al titolo, «imitando a Góngora» e le reminiscenze gongorine si avvertono nella lingua, nella ricchezza lessicale, nel susseguirsi della metafora e dell'iperbato, oltre che nel continuo risuonare di echi mitologici, soprattutto nell'inizio-preludio del sogno e nella conclusione.

Il titolo del *Primero Sueño*, che riprende, probabilmente, la *Solead primera* di Góngora, riconduce a un tema presente fin dall'antichità ed evoca i nomi di Luciano e di Dante, le *Danzas de la muerte* e le opere di Erasmo, Quevedo, Shakespeare o Calderón. Ma se il ricorso

¹⁴ Clara Campoamor, *Sor Juana Inés de la Cruz*. Buenos Aires 1944, p. 76.

¹⁵ G. Bellini, *L'opera letteraria di Sor Juana Inés de la Cruz*, cit., p. 189.

¹⁶ Silvana Serafin, *La «Respuesta» sorjuanina: ipotesi interpretative*. «Rassegna Iberica», Milano, 13, 1982, pp. 5-6.

¹⁷ Sor Juana Inés de la Cruz, *Respuesta*, cit., pp. 72-73.

¹⁸ Sor Juana Inés de la Cruz, *Respuesta*, cit., p. 94.

all'espedito del sogno è, in genere, funzionale alla penetrazione in mondi fantastici e immaginari, o alla presentazione ironica di fatti e di costumi sociali, Sor Juana Inés «pretende nada menos que describir, explicar el proceso del sueño. Es la suya una interpretación psicofisiológica, apoyada en sus lecturas y, naturalmente, en conocimientos de la época. Mejor en conocimientos de clara filiación escolástica [...] La ciencia, realzada, ornamentada por abundante acopio de metáforas y otras "jormas" poéticas»¹⁹.

Il *Sueño* rispecchia, come la *Respuesta* dichiara esplicitamente, la vocazione di Sor Juana Inés, nata per essere donna libera, con una mente speculativa condizionata da uno specifico culturale, compressa da proibizioni eterogenee che provengono dalla esasperata visione dogmatica che alligna nella colonia, dal paternalismo delle autorità ecclesiastiche, dalla vigile presenza dell'Inquisizione, dalle barriere innalzate dall'estrema cautela con cui le Reales Cédulas regolano l'importazione delle opere letterarie di fantasia.

Ma nella *Respuesta* Sor Juana Inés, opponendosi ai superiori che l'invitano ad abbandonare le predilette occupazioni, replica con sottile arguzia ricordando l'incoercibile inclinazione allo studio «Bendito sea Dios, que quiso fuese hacia las letras, y no hacia otro vicio, que fuera en mi casi insuperable...»²⁰ e servendosi dell'immagine, ricorrente nella fisica dell'epoca, dell'Universo visto come un libro «.. en cuanto a no tomar libro... 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»²¹.

Il lucido razionalismo, impegnato anche in studi poco ortodossi, «l'anormale» desiderio di sapere e di pensare, come si esprime Ludwig Pfandl²², si oppongono ai miopi schemi della ristretta mentalità dell'epoca e dell'ambiente che non tollera che una donna entri in campi tradizionalmente riservati al maschio.

* * *

La complessa realtà umana e culturale del vicereame, che ristagna fra le suggestioni e le costrizioni della visione tardobarocca, in cui si consuma la parabola esistenziale della scrittrice messicana, definisce l'area investigativa percorsa, con scioltezza e con un ampio corredo documentario, da Giuseppe Bellini, un pioniere degli studi sorjua-

¹⁹ E. Carilla, *Sor Juana: Ciencia y Poesía*, cit., p. 290. Cfr., inoltre, Georgina Sabat Rivers, *El «Sueño» de Sor Juana Inés de la Cruz. Tradiciones literarias y originalidad*. London 1977; Sor Juana Inés de la Cruz, *Il Sogno*. Versione e nota di Insel Marty, prefazione di Antonio Melis. Abano Terme 1985.

²⁰ Sor Juana Inés de la Cruz, *Respuesta*, cit., p. 79.

²¹ Ivi, p. 84.

²² Ludwig Pfandl, *Sor Juana Inés de la Cruz. La Décima musa de México. Su vida, su poesía, su psique*. México 1963.

nini in Italia. Nel saggio *Sor Juana e i suoi misteri*, Bellini scruta ancora, e sempre in profondità, fra le pieghe segrete di un passato che, in più punti, rimane materia controversa di studio e di dibattito: prendendo spunto dalla *Respuesta* sorjuanina, lo studioso analizza gli aspetti immediati ed evidenti della protesta appassionata della suora e si sofferma sugli effetti dello scritto di Suor Juana Inés per delineare una sintesi della personalità della monaca.

Giustamente «i molti punti oscuri della vita di Sor Juana Inés de la Cruz continuano ancor oggi a esercitare prepotente richiamo sulla critica specialistica [...] Stabilito ormai, senza ombra di dubbio, che la suora messicana fu uno dei maggiori 'Ingenios' dell'età barocca, nel suo momento terminale, l'opera di Juana Inés de la Cruz sembra, in realtà, al servizio di un'esplorazione inesausta della sua biografia»²³.

L'osservazione di Bellini, attento studioso dell'opera sorjuanina, stimolando una serie di verifiche che assumono in questa fase una funzione aggregante e risolutiva, offre una chiave per riprendere in esame, nell'ambigua poliedricità degli aspetti, il vissuto della Fenice messicana, nel suo caricarsi di emozioni, di desideri, di trasgressioni, nell'accumularsi di tensioni e di oscure, traumatiche esperienze, nel lento e fecondo scorrere delle letture e delle osservazioni nella cella-studio di San Gerónimo, nell'alternarsi di momenti cruciali e di connessioni significative collegate ai valori intrinseci del pensiero e della scrittura.

Alla ricerca di sensi possibili, in una operazione che appare problematica nonostante il (o a causa del) monotono *iter* in cui si ricompono la storia personale di Sor Juana Inés, le interpretazioni o le illazioni si sono stratificate su un'immagine femminile che talvolta appare del tutto impervia a congetture o stimola ipotesi esplicitamente provocatorie, come nella singolare trasposizione scenica ideata da Dacia Maraini, in cui la vita di Juana viene sintetizzata in una serie di rapide scene, quasi dei *flash*, alternati ad echi e richiami degli scritti della monaca. Alla figura dolente di Juana, che affascina l'autrice per «l'orgoglio furioso e tenero di cui è impregnata la sua autobiografia, dal bisogno di umiliarsi e nello stesso tempo di esaltarsi...»²⁴, la Maraini affianca, come deuteragonista, una schiava mulatta che effettivamente venne donata dalla mamma a Sor Juana Inés. Nel testo teatrale il rapporto fra Juana e la schiava acquista toni ambigui, esasperati e inquietanti («...attraverso il corpo le due donne trovano un momento d'incontro e di complicità...», annota la Maraini) per la dilatazione *ad libitum* di vicende e di atteggiamenti che investono e insidiano la personalità elusiva della suora, le sue istanze di emancipazione.

L'opera teatrale di Dacia Maraini, «tra vescovi protervi, schiava masturbantesi, Sor Juana flagellantesi e contagiantesi masochistica-

²³ G. Bellini, *Sor Juana e i suoi misteri*, cit., p. 9.

²⁴ Sor Juana Inés de la Cruz, *Risposta a Suor Filotea*. A cura di A. Morino, seguito da Dacia Maraini, *Sor Juana*. Torino, 1980, p. 49.

mente della peste»²⁵ esaspera l'ipotesi di una tendenza all'omosessualità della monaca che potrebbe essere accreditata dalla dichiarata avversione al matrimonio e da una interpretazione riduttiva delle liriche dedicate da Sor Juana Inés ad amiche e protettrici.

Alla splendente immagine della scrittrice nota e ammirata dai contemporanei si contrappone, nell'analisi di dati biografici e di aspetti comportamentali, la personalità problematica di una donna orgogliosa e spiritualmente isolata, fiera della sua scelta di vita, chiusa nei suoi roveli intellettuali che sembra essere, a tratti, scalfita dall'amore; come accade con la luna, di Sor Juana Inés rimane sempre in ombra un lato, la enigmatica cifra del suo mondo interiore.

Impegnato nel recupero di una Sor Juana Inés vicina alla sensibilità odierna anche per la passione con cui la monaca s'interessa al mondo indigeno, si muove in difesa del diritto femminile alla conoscenza, alla libertà d'azione e di espressione, Bellini ripercorre un itinerario costituito dalle testimonianze dei contemporanei di Juana Inés e dal principale documento autobiografico, la *Respuesta a Sor Filotea*. Nella rilettura, i dati esistenziali della suora sembrano seguire un andamento lineare, monolitico: la fanciulla, dopo l'infanzia passata all'ombra di due vulcani di neve e di fuoco, e dopo un periodo trascorso alla corte, a Città del Messico, decide di entrare in convento e vi rimane fino alla morte, nel 1695; in questo arco di tempo, sgombrato, in apparenza, di vistosi snodi traumatici, si muove l'attenzione dell'investigatore nel tentativo di chiarire tensioni e interrogativi irrisolti.

I fatti e le testimonianze che si ricavano dalla biografia di Sor Juana scritta dal gesuita Diego Calleja e i riferimenti che appaiono nella *Vida ejemplar* dedicata dal gesuita Juan Antonio Oviedo all'austero confessore della suora, Antonio Núñez de Miranda, non sembrano esaustivi per un sotterraneo intreccio di reticenze e di ambiguità che attraversano i testi talvolta chiaramente agiografici.

Nella *Respuesta* l'elemento soggettivo risalta attraverso la gonfia scrittura barocca che non perde occasione per mutarsi in metafora e in struggente resoconto in cui s'intersecano gli affioramenti dell'inconscio e le sottili implicazioni eversive.

Nel discorso autobiografico s'intesse una verità individuale che sorge dall'incontro di fattualità e di finzione; spesso gli eventi rivivono e si riflettono nella scrittura secondo forme simboliche, archetipi psicologici, schemi letterari suggeriti dall'ambiente culturale; il vissuto stringe col narrato un rapporto mutevole che si fonda sulla selezione e sulla ricomposizione dei fatti per mezzo di moduli strutturanti esemplari che riprendono in forma non speculare eventi e sensazioni. Visto in una dimensione contraddistinta anche dall'ambiguità che s'instaura fra tempo di scrittura e tempo degli eventi, il mondo di Sor Juana Inés

²⁵ G. Bellini, *Sor Juana e i suoi misteri*, cit., p. 21.

si delinea nelle tensioni del suo vissuto, nei chiaroscuri che filtrano dalle tracce di una vita che, in determinati momenti, pulsa con labili e imperscrutabili segnali o si impenna in scarti altamente emotivi, vibranti e significativi. Nell'oggetto creativo, la parte autobiografica della *Respuesta* «occupa una posizione di transizione fra privato e pubblico, tra essere e scrittura, tra io per sé e io per gli altri»²⁶.

In una struttura che acquista sapore dialogico per l'incalzare delle proposizioni e per il susseguirsi delle interrogazioni, avvalendosi degli espedienti retorici e delle scelte formali cari al concettismo e al culturanesimo, mostrando dottrina nella scelta delle numerose citazioni e proprietà nell'impiego di metafore e di similitudini, Sor Juana Inés ripercorre il cammino verso il suo interno, e la scrittura si ribalta in un nodo esistenziale personale: la riaffermazione orgogliosa delle proprie lacerazioni, la proclamazione al diritto della conoscenza, partono dalla ricostruzione del proprio stupefacente *curriculum* intellettuale, dalla precocità nell'apprendimento e nella scrittura poetica, dal ricordo dell'onnivoro e ipertrofico potenziale culturale con cui Juana giovinetta stupisce i quaranta sapienti convocati a corte dal viceré per esaminarla; la stessa meraviglia, probabilmente, aveva suscitato, anni addietro, sempre alla corte messicana, un altro precocissimo ingegno barocco, presto dimenticato dopo la morte: Agustín de Salazar y Torres, nipote del vescovo di Yucatán, che, come si apprende dall'encomiastico ricordo del biografo Juan de Vera Tassis y Villaroel, si distinse per l'inventiva e la sorprendente memoria e, a meno di dodici anni, recitò le *Soledades* e il *Polifemo* di Góngora «comentando los más oscuros lugares, desatando las más intrincadas dudas, y respondiendo a los más sutiles argumentos...»²⁷.

* * *

Bella, colta, ammirata, non ricca ma protetta dai viceré per il suo eccezionale ingegno, Juana sceglie di ritirarsi in convento. La decisione della giovane, che nei suoi scritti si dichiara contraria al matrimonio, è uno dei punti su cui si è più esercitata l'acribia di biografi e saggisti.

Il lavoro di Bellini, procedendo nella ricerca conoscitiva, profila per scorci l'entità biografica e psicologica della suora chiedendosi se l'ingresso nel convento sia stato un rimedio adottato da Juana per le sue interne scissure, una reazione alla precarietà della sua posizione nella società cortigiana, o una scelta dettata dalla delusione procurata da un amore sfortunato.

Moventi inquietanti, ipotesi suggestive: in mancanza di dati incontrovertibili, Bellini, considerando «episodico, non determinante della

²⁶ Lidia Curti, *Scrittura allo specchio*. «Annali dell'Istituto Universitario Orientale - Anglistica», Napoli, XXVI, 1-2, 1983, p. 93.

²⁷ José Ares Montes, *Del otoño del gongorismo: Agustín de Salazar y Torres*. «Revista de Filología Española», XLIV, 1961, p. 285.

crisi», il motivo della complicazione amorosa, che nell'opera lirica della suora ricorre in vari aspetti che asseverano un fondo retorico, è propenso a credere che per la decisione di prendere il velo, in alternativa a una 'sistemazione' matrimoniale, abbia influito su Juana un insieme di considerazioni: la scoperta della nascita illegittima, la possibilità di svolgere un ruolo dignitoso nella società in cui è già nota e apprezzata mantenendo rapporti e amicizia con nobili e intellettuali, la prospettiva di dedicarsi interamente al «vizio» degli studi prediletti. Ma in questo ambiente monastico in cui l'operoso silenzio e lo studioso raccoglimento confinano spesso con l'isterica ed esasperata religiosità di consorelle e di intransigenti confessori («En cuanto a Sor Juana: lo asombroso [...] es que, viviendo en ese ambiente, no perdiese el tino...»)²⁸ «la negra inclinación» di Sor Juana Inés costituisce uno scarto dalla norma da guardare con sospetto: «¿Quién no creará, viendo tan generales aplausos, que he navegado viento en popa y mar en leche?» si chiede amareggiata Sor Juana, in un eloquente passaggio della *Respuesta*, eppure «Dios sabe que no ha sido muy así: porque entre las flores de esas mismas aclamaciones, se han levantado y despertado tales áspides de emulaciones, y persecuciones, cuantas no podré contar»²⁹.

La mortificazione viene da coloro che «desiderano il suo bene», l'ottusa madre superiore, l'amico vescovo di Puebla che inviando la dura e ambigua missiva censoria firmata Sor Filotea de la Cruz provoca la *Respuesta*, lo «sfogo amaro, diretto, che neppure le rituali argomentazioni erudite e le pastoie della retorica barocca riescono a imbrigliare [...]. Primo testo femminista [...] capolavoro della letteratura autobiografica e protestataria»³⁰.

Dopo la volontaria sottolineatura della lacerazione, nella ricerca d'identità attraverso l'orgogliosa affermazione di sé («ricerca solitaria, di fronte a un mondo sordo, ostile»)³¹, incomincia per Sor Juana Inés la cancellazione, la spossessione di sé che viene raggelata e fissata negli ultimi scritti, la *Petición causídica* e le due *Protestas* che firmerà col suo sangue, in un rito espiatorio che si ripeterà ogni giorno, e nelle ultime azioni per cui, ormai muta e passiva, si disferà della biblioteca e degli oggetti a lei cari; per Juana de Asbaje la vita non è stata un comodo rifugio ma un'avventura che acquista nella morte la sua definizione ma non la sua soluzione.

Il trionfale recupero dell'opera poetica di Sor Juana Inés ha condotto anche alla riscoperta della donna, di Juana che, per la sostan-

²⁸ Octavio Paz, *Sor Juana Inés de la Cruz o las trampas de la fe*. México 1985, p. 17.

²⁹ Sor Juana Inés de la Cruz, *Respuesta*, cit., p. 25.

³⁰ G. Bellini, *Sor Juana e i suoi misteri*, cit., p. 36.

³¹ Ivi, p. 36. «Su huida del mundo y de su condición de mujer [...] no pueden considerarse manifestaciones neuróticas; [...] Lo que ocurre es que ella quiso reivindicar su propia condición y libertad personal, como posibilidad social para la elevación de los criollos...» Cfr. Mario Hernández Sánchez-Barba, *Historia y Literatura en Hispano-América (1492-1820)*, Madrid 1978, p. 280.

ziale anarchia e per il vigoroso spirito d'indipendenza giunge, giovanissima, a impadronirsi di una cultura considerata forma creativa e motivata di comunicazione, tramite per penetrare fino in fondo nell'immaginario.

L'opera poetica di Sor Juana trae i propri materiali, temi e motivi, lessico e chiavi espressive, da un contesto storico e sociale permeato da una cultura epifita che si nutre della tradizione spagnola esportata e rinnovata sul fertile suolo americano; ogni idea-forma elaborata durante la grande stagione letteraria del Siglo de Oro è assimilata e riplasmata da un ristretto numero di personaggi del vicereame, dotati di elevate qualità culturali e di notevole rango sociale³².

La monaca scrittrice vive in totale immersione nell'ambiente barocco e controriformistico: nella squisita trama delle opere liriche, nelle composizioni in cui si rivela il sapiente uso «della cultura e della sensibilità visuali»³³, ricorre il predominio del gonfio linguaggio gongorino, il gusto per l'artificio e l'aspirazione delle forme che nelle pagine della *Respuesta* trascolorano nel linguaggio della disillusione, s'incupiscono nell'esame della dolente interiorità, della solitudine di una coscienza inquieta e infelice.

La *Respuesta* diviene metafora di una situazione umana, le segrete incertezze, le divagazioni memoriali trasferiscono a livello espressivo una recondita densità problematica che Juana custodisce in sé; la protesta sorjuanina, quasi un diario, ricostruisce un itinerario complessivo di donna insistentemente sfiorata da un alone misterico.

L'urto con un ambiente corrosivo e straniante si scarica in un'angoscia senza trasalimenti, in un sentimento chiuso, celato, privo di slanci. L'ingresso nel dominio del silenzio diviene l'unica alternativa per la donna che porta nella carne il peso e la fatica di essere cristiana; l'affievolirsi, lo spegnersi della voce poetica denunciano la stanchezza e lo smarrimento, segnano il passo con la solitudine. «Cuando la historia la despierta de su sueño, al final de su vida, calla. Su despertar cierra el sueño dorado del virreinato»³⁴. Per la grande dignità che accompagna una rinuncia che trova sollievo nel contagio della peste, la cifra esistenziale di Sor Juana Inés de la Cruz acquista solo note d'incompiutezza e di compianto che non hanno certamente le stimmate della sconfitta.

³² «Es fructífero ver en el gongorismo un primitivo momento de constitución de una ideología de las capas medias del Virreinato en su grupo de letrados [...] la consolidación de una cierta conciencia de élite cultural debido a manejar un instrumento técnico complejo como es la poesía gongorina», osserva Jaime Conche in *La literatura colonial hispano-americana: problemas e hipótesis*. «Neohelicon» (Budapest), IV, nn. 1-2, p. 45; Octavio Paz, annota: «El mundo colonial era proyección de una sociedad que había ya alcanzado su madurez y estabilidad en Europa. Su originalidad era escasa. «In *El laberinto de la soledad*. México, 1974, p. 95.

³³ Dario Puccini, *L'immaginazione iconica nella poesia di Sor Juana Inés de la Cruz*. In AA.VV., *Identità e metamorfosi del barocco ispanico*. A cura di G. Calabrò, Napoli 1987, p. 214.

³⁴ Octavio Paz, *Las peras del olmo*, Barcelona 1971, p. 39.

DOMENICO D'ALESSANDRO

GUILLAUME D'ANGLETERRE E CHRÉTIEN DE TROYES:
UN'ANALISI COMPARATA DEL DESCRITTIVO

Questo contributo si muove nell'ambito dell'analisi del descrittivo, per ampliare ed ispessire un discorso già iniziato in un precedente lavoro¹. Ancora una volta si tratta di una ricerca «sul campo», ovvero di un'applicazione diretta e concreta di un bagaglio teorico frutto del nostro secolo su un 'corpus' descrittivo medioevale. Proporrò un'analisi comparata delle descrizioni presenti nel *Guillaume d'Angleterre*, attribuito da molti a Chrétien de Troyes e nei romanzi del ciclo arturiano, dei quali questo autore vanta sicura paternità. È chiaro che tale lavoro, pur non esprimendo alcun parere sulla dibattuta questione dell'attribuzione del *Guillaume*, fornirà comunque dati in grado di arricchire quel dibattito.

Ciò premesso, sarà utile riassumere le posizioni assunte dai più importanti studiosi in merito alla paternità dell'opera in oggetto, nonché i riflessi che tali pareri hanno comportato in sede di divulgazione storico-letteraria sia in Francia che nel nostro paese. Il riferimento d'obbligo per ricostruire l'iter di questo dibattito è costituito dall'opera dedicata da Jean Frappier al poeta del Graal², tuttora un punto fermo nel panorama critico consacrato a Chrétien de Troyes. Frappier stesso ricorda come il punto di forza dei sostenitori della paternità di Chrétien sia rappresentato dalla duplice menzione del nome di battesimo del nostro autore ai versi 1 e 18, così come avviene nel *Cligés*. Su questo particolare — in effetti l'unico materialmente accertabile — insiste, tra gli altri, Maurice Wilmotte in un suo saggio apparso in *'Romania'*³. Al di là di ogni successiva riflessione, dunque, il primo scopo dei partigiani della tesi contraria è stato quello di invalidare almeno in parte, la rilevanza di questa prova. Philippe Auguste Becker, allora, ha per primo sottolineato la presenza del verbo «dire» al v. 18

¹ Mi riferisco qui al mio breve lavoro «La descrizione in Chrétien de Troyes: I segni di demarcazione», in «Annali dell'Istituto Universitario Orientale, Sezione Romanza», Napoli, XXVIII, 2, (1986).

² Cfr. Jean Frappier, *Chrétien de Troyes: l'homme et l'œuvre*, Ed. Hatier-Boivin, Paris 1957.

³ Cfr. Maurice Wilmotte, in «Romania» XLVI, 1° sq.

in funzione attributiva al nome di Chrétien («Crestiens dist, qui dire seut»), tale da suggerire l'inserimento dell'autore del *Guillaume d'Angleterre* nel novero degli attori di professione, ipotesi questa ripresa poi da Frappier⁴. Sul piano stilistico, le incongruenze denunciate da Frappier e Foerster⁵, al contrario, sono ridimensionate e giustificate da Wilmotte nel già citato saggio.

Una così diffusa incertezza presso i critici più rinomati, ha ovviamente condotto ad un atteggiamento almeno prudente da parte degli studiosi di Storia della Letteratura generale. Una rapida scorsa alle pagine dedicate a Chrétien de Troyes da alcuni manuali di storia letteraria mostra come, nella maggioranza dei casi, i compilatori delle opere consultate abbiano preferito non inserire il *Guillaume* tra i romanzi dello scrittore. Così si comportano Des Granges, Jackson e, in Italia, Giovanni Macchia. Il trio d'autori Adam-Lerminier-Morot Sir, invece, nel primo tomo di una Storia Letteraria edita per Larousse nel 1967, specificano che il romanzo è «attribué à Chrétien par plusieurs auteurs et critiques». Solo Jean Charles Payen si spinge ad affermare: «J'incline à penser que Chrétien est bien l'auteur de *Guillaume d'Angleterre*, qui confirme son évolution vers le roman édifiant» e tuttavia non inserisce quest'opera nella scheda bibliografica dedicata a Chrétien nell'appendice dello stesso lavoro⁶.

Tornando ora al mio studio, è opportuno descrivere il 'corpus' descrittivo rinvenuto nel *Guillaume d'Angleterre*, racconto formato da 3310 versi ottosillabici⁷. Le descrizioni rispondenti ai canoni generalmente accettati per questa modalità di scrittura⁸ ed aventi estensione significativa (almeno 3 versi), sono risultate nove in tutto, per un'estensione globale di 85 versi. Posso così procedere ad una prima analisi comparata limitata all'aspetto quantitativo: nei suoi romanzi di certa attribuzione⁹, Chrétien de Troyes aveva impiegato in tutto 133 descri-

⁴ Cfr. Jean Frappier, *op. cit.*, p. 78: «... ce nom n'était pas tellement rare au XII^e siècle, et il ne suffit pas à prouver qu'il s'agit de Chrétien de Troyes. On serait même tenté de croire plutôt le contraire, avec Ph. Becker, d'après le vers 18: 'Chrétien... qui a coutume de dire', ce qui ne peut guère se rapporter qu'au métier de récitant».

⁵ Cfr. W. Foerster, Gr. Ausgabe, p. CLIV, CLXIV sq.; «Zs.f.rom. Phil.», XXXV (1911), 470-85; introduzione alla 2^a edizione, p. XVI sq.

⁶ Ecco di seguito gli estremi dei testi consultati: Antoine Adam, Georges Lerminier, Edouard Morot-Sir, *Littérature Française Larousse*, Time 1^{er}, Ed. Larousse, Paris 1967 (la citazione dal testo è a p. 20); P. Castex et P. Surer, *Manuel des études littéraires françaises*, vol. I, Ed. Hachette, Paris 1946; Ch. M. Des Granges, *Histoire de la littérature française*, Ed. Hatier, Paris 1939; André Lagarde et Laurent Michard, *Collection littéraire - Moyen Age*, Ed. Bordas, Paris 1970; G. Macchia, *La letteratura francese del medioevo*, Ed. Einaudi, Torino 1973.

⁷ Tutti i riferimenti concernenti il testo del *Guillaume d'Angleterre* vanno ricondotti all'edizione curata da M. Wilmotte, Ed. Chamion, Paris 1962.

⁸ I canoni considerati sono i seguenti: a) Assenza di differenziazioni temporali; b) Assenza di azioni in atto; c) Presenza di una rappresentazione di oggetto, luogo o persona.

⁹ Mi sono servito delle seguenti edizioni critiche dei romanzi di Chrétien de Troyes del ciclo arturiano: *Erec et Enyde*, a cura di M. Roques, Champion, Paris 1981; *Cligés*, a

zioni rispondenti ai medesimi requisiti che hanno guidato la selezione del 'corpus' precedente. L'estensione globale in versi era risultata, in questi ultimi romanzi, di 2096.

Per facilitare un confronto diretto, riporto qui di seguito una tabella che evidenzia in prima colonna il numero di descrizioni riscontrato; in seconda il totale dei versi descrittivi selezionati; in terza il totale dei versi componenti l'opera (o le opere); in quarta la media di lunghezza in versi per ogni singola descrizione ed infine l'ultima colonna riporta l'incidenza dei versi descrittivi sul totale espressa in percentuale:

	N°D	VD	VT	Media	Incidenza
Romanzi attr. certa	133	2096	36694	15,7	5,7%
<i>Guillaume d'Angleterre</i>	9	85	3310	9,4	2,6%

Questa prima analisi dunque, per quanto sommaria, evidenzia già talune differenze non trascurabili tra i due «corpus» sotto esame: le descrizioni del *Guillaume d'Angleterre*, riassumendo, sono in media più brevi di quelle presenti negli altri romanzi e, rispetto a queste ultime, incidono in misura nettamente inferiore (circa la metà) sul totale dei versi componenti i racconti. Tengo a sottolineare che questa stessa differenza (sia pure con scarto variabile) è rilevabile anche confrontando i dati del *Guillaume* di volta in volta con quelli di ogni singolo romanzo di attribuzione certa. Leggiamone la portata in questa seconda tabella, suddivisa in maniera identica alla prima:

	N°D	VD	VT	Media	Incidenza
<i>Erec et Enyde</i>	53	861	6878	16,2	12,5%
<i>Cligés</i>	16	232	6664	14,5	3,5%
<i>Lancelot</i>	24	303	7112	12,6	4,3%
<i>Yvain</i>	15	224	6808	14,9	3,3%
<i>Perceval</i>	25	476	9234	19,0	5,1%
<i>Guillaume d'Angleterre</i>	9	85	3310	9,4	2,6%

È facile notare come, in generale, l'apparato descrittivo del *Guillaume d'Angleterre* si presenti assai meno ricco di quello presente nelle altre opere. È questo un primo dato da memorizzare nel momento in cui ci avviciniamo ad un'analisi comparata di marca squisitamente qualitativa e tipologica.

Un primo rilievo, per ora solo impressionistico, a proposito della struttura di queste descrizioni, concerne il grado di complessità di tale struttura, decisamente inferiore nel *Guillaume*. Avrò modo di suffra-

cura di A. Micha, Chamion, Paris 1982; *Le chevalier da la charrete*, a cura di M. Roques, Champion, Paris 1981; *Le chevalier au lion*, a cura di M. Roques, Chamion, Paris 1982; *Le roman de Perceval*, a cura di W. Roach, Droz-Minard, Genève-Paris 1959.

gare in seguito tale impressione considerando singoli casi rappresentativi. L'ipotesi interpretativa di una minor accuratezza dell'autore del *Guillaume d'Angleterre* rispetto al proprio apparato descrittivo trova una prima conferma nel confronto tra le tecniche di demarcazione del brano descrittivo impiegate in questo romanzo e quelle presenti nei racconti di sicura attribuzione. Una precedente analisi¹⁰, aveva messo in evidenza il ricorrere, nei romanzi di Chrétien de Troyes, di una speciale «boa letteraria» atta a segnalare l'inizio e la fine del brano descrittivo nel contesto della narrazione: si era notato che, nel 78,7% delle descrizioni componenti il «corpus» tratto dai cinque romanzi di attribuzione certa, si nota il «ritorno» di contenuti e/o forme espressi all'inizio del brano descrittivo nei versi conclusivi del brano stesso o, almeno, in versi adiacenti. Tali elementi demarcatori, inoltre, non sono di norma presenti nel corpo della descrizione, svolgendo così una chiara funzione demarcativa e — perché no? — evidenziatrice. È possibile rintracciare tale tecnica scrittoria nel *Guillaume d'Angleterre* ed in quale misura? Una veloce ma mirata lettura del nostro «corpus» ci fornisce la risposta: esiste un sol caso certo di demarcazione della descrizione secondo la tecnica sopra esposta. Si tratta della «effictio» di Gleolaïs, l'anziano pretendente alla mano della regina Gratiene, che si estende dal verso 1053 al verso 1060. Le «boe» ricercate si trovano nei versi immediatamente adiacenti al brano descrittivo. Leggiamoli:

v. 1052 Qui ot a non Gleolaïs
v. 1061 Quant Gleolaïs sot l'afaïre,

L'elemento ripetuto all'inizio ed alla fine della descrizione è dunque il nome stesso del personaggio descritto; tale nome non compare nei versi intermedi.

Questo caso, per quanto ortodosso, è tuttavia l'unico rappresentato di struttura demarcativa «a richiamo», tanto comune, invece, nei romanzi attribuiti a Chrétien. La percentuale d'incidenza di questa tecnica cala, quindi, dal 78,7% dei romanzi arturiani all'11,1% del *Guillaume d'Angleterre*. Ciò stabilito, resta da chiedersi quali altre tecniche abbia impiegato l'autore di quest'ultima opera per la demarcazione delle restanti descrizioni, sempreché abbia operato tali demarcazioni. Ebbene, l'unica altra struttura presente in questo senso è quella dell'introduzione esplicita delle descrizioni, il che avviene per l'«effictio» congiunta del re e della regina all'inizio dell'opera. L'autore afferma infatti:

v. 18 Crestiens dist, qui dire seut,
v. 19 K'en Engleterre ot ja un roi

¹⁰ Vedere nota (1).

e quindi conclude, un po' pesantemente:

v. 33 Mais l'estoire plus ne raconte
v. 34 Ne jou n'en voel mantir el conte.

Questo sistema d'introduzione e/o conclusione esplicita del brano descrittivo da parte dell'autore è comunque molto raro in Chrétien de Troyes, rappresentando nei romanzi certamente suoi l'irrisoria percentuale del 2,2% (3 casi su 133). Un'altra differenza? Forse, ma la più grande in questo campo è certo la seguente: tutte le altre descrizioni del *Guillaume d'Angleterre* (7 su 9, il 77,7% del totale) non presentano, almeno ai miei occhi, alcun genere di demarcazione, inserendosi nel contesto della narrazione «ex abrupto». I casi simili osservabili nei romanzi arturiani, va sottolineato, non raggiungono neppure il 20% del totale e si riferiscono di norma a descrizioni di secondaria importanza o, almeno, di ridotta estensione.

Non è comunque il caso di trarre conclusioni a questo punto, giacché abbiamo ancora a disposizione numerosi e fertili campi d'indagine. Mi rivolgerò ora all'analisi tipologica delle descrizioni, sempre avvalendomi di opportuni raffronti. Dovendomi interessare agli oggetti dei brani descrittivi, preferisco proporre subito in due elenchi affiancati i tipi di descrizione nei due «corpus» selezionati secondo il loro argomento:

ROMANZI DI CERTA ATTRIB.	GUILLAUME
Descriz. di persone n° 38 n° 4
» » abitazioni » 18 » 0
» » oggetti preziosi..... » 10 » 0
» » abiti » 5 » 0
» » costruzioni » 4 » 0
» » stati d'animo » 13 » 0
» » riunioni a corte ... » 9 » 0
» » luoghi umani » 4 » 0
» » luoghi naturali » 1 » 1
» » cond. atmosferiche » 2 » 2
» » altro genere » 21 » 2

Proviamo a commentare questi elenchi prima di addentrarci in analisi sui singoli tipi descrittivi. A parte la prevedibile predominanza di descrizioni di persone (il genere dell'«effictio» è certo il più diffuso in ambito medioevale e non solo in quello)¹¹, mi pare evidente che se l'autore del «Guillaume» eccelle nelle descrizioni di luoghi naturali e, più in generale, della Natura nelle sue varie manifestazioni, il Chrétien dei romanzi bretoni predilige la descrizione di oggetti e manufatti

¹¹ Sui problemi posti dalla «Effictio», specie in Chrétien de Troyes, fondamentale il riferimento al testo A. M. Colby, *The portrait in twelfth century french literature*, Droz, Genève 1965.

umani (abiti, palazzi, gioielli ed altri oggetti preziosi, costruzioni, ecc.) del tutto assenti nel *Guillaume d'Angleterre*. Riservandomi di riprendere questo argomento in maniera più precisa in seguito, vorrei ora confrontare le descrizioni di persona presenti nei due «corpus». Si nota subito che l'autore del *Guillaume* non insiste mai sugli aspetti fisici dei suoi personaggi. Del resto la sua «effictio» è di norma breve e grossolana; non esistono riferimenti a risvolti psicologici profondi dei soggetti presentati e, cosa ancor più interessante, queste descrizioni si soffermano spesso su aspetti caratteriali o morali che non incidono in seguito in alcun modo sullo sviluppo della trama. Così, come nota anche Jean Frappier¹², il re Guillaume e sua moglie sono praticamente descritti in funzione della loro profonda religiosità senza che essi possano in seguito evidenziare in alcun modo queste qualità trascendenti. I personaggi di Chrétien, al contrario, sono descritti con grande abbondanza di particolari fisici e psicologici e le loro eventuali caratteristiche a tutti i livelli si riflettono poi puntualmente sul racconto: basti pensare ai casi di Erec, il cavaliere senza spada ovvero imperfetto¹³, di Lancelot, il cavaliere inesistente e pertanto descritto in modo incompleto, o di Fenyce, il cui destino è anticipato addirittura nel nome. Del resto, mentre le descrizioni dei prsonaggi principali impegnano in Chrétien un gran numero di versi (31 per Fenyce, 32 per cligés, 26 per l'orrido nano della fontana in Yvain, 35 per la 'laide demoisele' in *Perceval* e così via), l'autore del *Guillaume d'Angleterre* dedica a Guillaume e Gratiene rispettivamente 16 e 18 versi, 6 ai gemelli reali e 8 a Gleolaïs.

Simili differenze, è ovvio, si riflettono sulla terminologia impiegata: ho voluto limitare il lavoro sul vocabolario ai soli aggettivi impiegati, eppure i risultati sono in linea con quanto fin qui evidenziato: nelle 14 descrizioni principali, Chrétien impiega 14 volte il termine «bel/biaus», 5 volte l'aggettivo «genz», 4 volte l'espressione «bien taillez» e 2 volte gli attributi «Bien faite», «sage», «clere» (in merito al colore della pelle), «granz», «avenanz» ed infine «preuz», mentre impiega per il resto una gran varietà di termini grosso modo simili a questi. L'autore di *Guillaume d'Angleterre*, dal canto suo, è assai più parco: 2 sole volte attribuisce l'aggettivo «biaus», una sola volta giunge ad impiegare «sage» e, per il resto, non aggiunge verbo in merito alle caratteristiche fisiche dei suoi eroi, se non per segnalare — e con notevole ripetitività — la vecchiaia di Gleolaïs.

Se passo poi a considerare la singola descrizione del *Guillaume*

¹² Cfr. J. Frappier, *op. cit.*, p. 83: «La piété du couple royal apparaît comme le thème fondamental dans les premiers épisodes; elle semble ensuite à pue près oubliée, éclipsee par des soucis profanes».

¹³ Cfr. Mariantonia Liborio, *I luoghi privilegiati della descrizione*, in *Atti del VI Congresso Interuniversitario di Bressanone* del Luglio 1978, in corso di pubblicazione.

catalogata sotto la voce «avvenimenti mondani», non posso che ripetere: si tratta della descrizione di una festa di nozze, quella tra Gleolaïs e Gratiene. Chrétien de Troyes ci forniva, nel romanzo *Erec et Enyde*, un analogo esempio a proposito del matrimonio tra i due eroi citati nel titolo dell'opera. Ebbene, mentre in quest'ultimo caso i festeggiamenti richiedono un brano descrittivo esteso per ben 22 versi, l'autore del *Guillaume* ne impiega appena 3, benché insista sulla grossa portata mondana della festa.

Le migliori descrizioni del *Guillaume d'Angleterre*, non c'è dubbio, restano quelle che, come dicevo, ineriscono alla Natura nel suo aspetto ridente (descrizione della quiete dopo la tempesta e del ruscello) o nello scatenarsi dei suoi elementi (descrizione della tempesta in mare). In questo campo, Chrétien non si era mai addentrato con analogo interesse: la sua stessa descrizione della tempesta scatenata dalla fontana magica in *Yvain* insiste più sulle conseguenze del temporale per il vicino castello che sul temporale stesso; per il resto, il celebre autore non è mai andato oltre qualche raro verso d'atmosfera (penso all'incipit del *Perceval*, tanto breve quanto aggraziato).

Al contrario, l'avevo già notato, nel *Guillaume d'Angleterre* non si trovano esempi delle più tipiche descrizioni di Chrétien (persone a parte): nessun oggetto, prezioso o meno, nessun palazzo o castello, nessun abito o manufatto d'altro genere. La considerazione è tutt'altro che secondaria se si pensa che Chrétien dedica ben 73 versi alla descrizione dell'abito da cerimonia di Erec, 31 a quella del Ponte della Spada in *Lancelot* o 55 al castello delle fanciulle in *Perceval*...

Prima di tentare ogni tipo di conclusione, è il caso che mi fermi per tentare a questo punto di ricapitolare quanto è emerso da quest'analisi comparata. Le differenze nell'ambito descrittivo tra il *Guillaume d'Angleterre* ed i romanzi di Chrétien de Troys sembrano importanti e costanti: sia il piano quantitativo, sia quello qualitativo che pure ho affrontato in modo del tutto empirico sembrano condurre alle stesse riflessioni. Le descrizioni del *Guillaume* si presentano più brevi, meno curate e maggiormente marginali rispetto al racconto di quel che si nota nel gruppo delle opere di attribuzione certa. Fin qui il contributo che un'analisi comparativa ha potuto offrire: per quanto limitata nel campo d'indagine e volutamente neutra rispetto alle citate problematiche attributive, si può facilmente notare come essa non possa suffragare le tesi di chi attribuisce il *Guillaume d'Angleterre* a Chrétien de Troyes.

Mi resta adesso un ultimo contributo da offrire, emerso anch'esso dall'analisi comparata del descrittivo sin qui svolta e che ho lasciato per ultimo a significarne il carattere puramente speculativo. Qui di seguito, affiancati, trascivo due brani descrittivi: il primo è tratto dal «Lancelot» (versi 6983-6998), mentre il secondo fa parte del «corpus» descrittivo del *Guillaume* (versi 1764-1771):

En la lande un sagremor ot,
 si bel que plus estre ne pot;
 molt tenoit place, molt est lez;
 s'est tot antor selons orlez
 de menue erbe fresche et bele,
 qui an toz tans estoit novele.
 Soz le sagremor gent et bel
 qui fu plantez del tans Abel,
 sort une clere fotenelle
 qui de corre est assez isnele.
 Li graviers est et biax, et genz,
 et clers, con se ce fust argenz,
 et li tuiax, si con ge cuit,
 de fin or esmeré et cuit;
 et cort par mi la lande a val,
 antre deus bois, par mi un val.
 (da *Lancelot*)

S'ont tant alé qu'il sont venu
 au rie d'une clere fontaine,
 dont l'iaue estoit et clere et saine
 et li bos ert entour molt biax
 et l'esbe verde et li russiax
 couroit tos par fine gravele,
 qui estoit plus luisans et bele
 que n'est fins argens esmeres.

(da *Guillaume d'Angleterre*)

Nel corso della mia ricerca sono rimasto colpito dalla somiglianza esistente tra questi due brani descrittivi. Si tratta naturalmente, in buona parte, di una somiglianza da attribuire alla loro appartenenza allo stesso «locus amoenus». Ciò spiega ampiamente la contemporanea presenza di fonti, ruscelli, erba e ciottoli levigati. Tuttavia alcune aggettivazioni («argenz», «esmerés», «fin»...) e talune disposizioni sintattiche della frase hanno troppo in comune per non incuriosire.

Devo solo specificare che il brano tratto da *Lancelot* non appartiene a Chrétien de Troyes, ma al suo discepolo Godefroy de Lagny che, su incarico del maestro, portò a compimento l'opera. Al di là di troppo facili e gratuite conclusioni, questo caso mostra come l'analisi comparata possa fornire sempre nuove ed allettanti motivazioni, specie quando il campo d'indagine è assai poco frequentato.

VITO GALEOTA

«VIAJE A LA LUNA» DI FEDERICO GARCÍA LORCA:
 LEGGIBILITÀ DI UNA SCENEGGIATURA NON-NARRATIVA

Nel 1982 Elitropia pubblicava un breve testo di Federico García Lorca, scritto nel 1930, durante la sua permanenza negli Stati Uniti, ma rimasto per lungo tempo sconosciuto. Il testo presenta lo scritto originale con la traduzione curata da Paola Micheli nonché un corredo di commenti della stessa traduttrice, di Marie Laffranque, di Maria Grazia Profeti e di Antonio Melis¹. Anteriormente la sceneggiatura aveva conosciuto un'edizione in inglese pubblicata in America e una in spagnolo pubblicata in Francia (le vicissitudini di queste edizioni, con i relativi problemi di trascrizione, ricostruzione e integrazione, nonché la storia del testo sono riassunte nel commento di Paola Micheli)².

Il libro è passato per le mani di quasi tutti gli ispanisti italiani che, dopo averlo scorso con non poca curiosità, l'hanno riposto con gelosa cura ciascuno nella propria biblioteca, di modo che alle letture critiche che accompagnano il testo, almeno per quanto a me risulti, si è aggiunto soltanto un commento di Giovanni Battista De Cesare all'indomani della diffusione del libro³.

Trattandosi di una sceneggiatura per un film muto di corto metraggio e di marcata identità surrealista, la materia probabilmente non si presta alla discussione più di quanto sia stato fatto nei commenti di cui si dispone. Per cui non sembra facile andare oltre un'interessata lettura da cui ricavare dati, magari anche preziosi, per la biografia artistica e culturale dell'autore. E devo anche dire che i commenti esistenti rappresentano uno sforzo lodevole per come gli autori siano riusciti a formulare dei discorsi che non si allontanassero troppo dal testo.

Come tutti avranno sicuramente notato, la difficoltà di un intervento filologico di qualsiasi tipo su un testo del genere è dovuta alla sua natura di opera semiologicamente sfuggente: non è facile farla entrare in alcun codice letterario e resta fuori anche da quelli figura-

¹ Federico García Lorca, *Viaggio verso la luna*, Elitropia, Reggio Emilia 1982.

² Paola Micheli, *La storia di un testo* in F. García Lorca, *Viaggio verso la luna*, cit., pp. 57-67.

³ In «Rassegna iberistica», n. 16, 1983, pp. 48-49.

tivi. Non è letteratura e non è cinema. Non è neppure una struttura che, come l'ha definita Pier Paolo Pasolini, «vuole essere altra struttura», perché con tale definizione Pasolini intendeva la sceneggiatura in quanto testo strutturato con coerenza narrativa che, benché preveda «l'allusione continua a un'opera cinematografica da farsi», «può essere considerata una 'tecnica' autonoma, un'opera integra e compiuta in sé stessa»⁴.

Di fronte a una seconda lettura di *Viaje a la luna*, non suscitata dalla curiosità professionale che ha promosso la prima ma motivata dal semplice piacere di leggere un testo insolito, mi sono trovato involontariamente a riflettere sulla leggibilità di un tale testo disgiunta da interessi specifici verso l'autore o verso certi fenomeni generazionali e limitata al testo in sé. Trasmetto qui alcune riflessioni in proposito nella forma di appunti propedeutici per ragionamenti che possono trovare una loro motivazione se riportati alla questione del rapporto cinema/letteratura.

Svincolando la lettura da condizionamenti contestuali o extratestuali, la prima e immediata impressione che si ha di *Viaje a la luna* è quella di un testo che faccia parte di quelle esperienze poetiche il cui essere si compie in un divenire figurativo di vincolante dataibilità, e che poco ha a che vedere con la sceneggiatura di film narrativi. La sceneggiatura nel nostro secolo ha dilatato l'ambito storico del racconto letterario fino a dar vita a un nuovo genere, autonomo tanto dal romanzo e dalla novella quanto dalla resa filmica che prefigura, benché la storiografia non gli abbia ancora riconosciuto la piena dignità letteraria, per cui non risulta ancora inserito nelle storie letterarie del Novecento, contrariamente a quanto aveva supposto che sarebbe avvenuto il teorico ungherese Béla Balázs: «La sceneggiatura non è soltanto un mezzo tecnico, una impalcatura che si può rimuovere quando la casa è costruita, ma è una forma artistico-letteraria degna della fatica di un poeta, e tale da poter essere pubblicata come un vero e proprio libro. (...) All'avvento del sonoro crebbero le pretese letterarie della sceneggiatura. A questo punto era necessario scrivere dei dialoghi, esattamente come nelle opere drammatiche. Anzi, assai di più. (...) Ormai le sceneggiature si stampano un po' dappertutto e presto diverranno una lettura popolare: assai più popolare di quanto oggi non siano le astrazioni dei drammi raccolti in volume. Difficile, però, è prevedere quando i teorici della letteratura si renderanno conto di questa tangibile realtà»⁵. Da quando Béla Balázs scriveva queste cose è passato quasi mezzo secolo e il numero delle sceneggiature pubblicate, di film fatti, di film non (ancora) fatti e di film che mai si faranno,

⁴ Pier Paolo Pasolini, *La sceneggiatura come struttura che vuole essere altra struttura* in *Uccellacci e uccellini*, Garzanti, Milano 1966, pp. 32-43.

⁵ Béla Balázs, *Der film. Werden und wesen einer neuen kunst*, Globus Verlag, Wien (*Il film*, Einaudi, Torino 1975, pp. 286-292).

è ormai incalcolabile e, nonostante il cinema stia attraversando una evidente fase di stanchezza, la sceneggiatura non dà segni di calo editoriale. Non parrebbe, quindi, molto lontano il tempo in cui si potranno avverare le previsioni di Béla Balázs e la sceneggiatura entrerà, così, a far parte della storia della letteratura, analogamente a quanto è avvenuto col dramma, senza nulla togliere alla storia del cinema in quanto arte autonoma, così come nulla è stato tolto alla storia del teatro in sé.

Se tale ipotesi, che appare difficilmente confutabile, si avvererà, come sembra, nel senso in cui si evolve la storia, questo avverrà grazie allo sviluppo del cinema che, nel diventare industria dello spettacolo, ha prescelto, forse per le sue universali e immediate capacità comunicative ad un pubblico di massa, il codice narrativo. È infatti sul piano della narrativa che si è stabilito il patto d'intesa, ormai indissolubile, tra il cinema e la letteratura. Ed è soprattutto su questo piano che si va consumando inesorabilmente il destino artistico del cinema; destino che ha portato all'equazione *arte cinematografica = cinema narrativo*, avente ovviamente valore non estetico ma storico (giacché tutti sanno che un cinema *underground*, erede del discorso artistico alternativo iniziato dalle avanguardie, benché sopito non è spento, ed è anzi sempre capace di riemergere in consonanza con i tempi).

E pare anche che difficilmente il cinema si sarebbe potuto dare altro destino; ovvero, che la scelta della narrativa sarebbe stata una scelta, sì, ma «obbligata». Per Jurij Lotman la vocazione narrativa del cinema risale alle sue origini ed è un fatto che rientra nella sua natura: «Il cinema per sua natura è racconto (*rasskaz*) narrazione (*povestvovanie*). Non a caso nel 1895 l'idea del cinema veniva formulata, nel brevetto di Paul e Wells, in questi termini: "Raccontare storie mediante la proiezione di immagini in movimento"»⁶. Lotman dice pure che l'aspetto verbale del segno narrativo cinematografico è insito in ogni manifestazione filmica, anche in quelle in cui non compare affatto: «Abbiamo più sopra ricordato la definizione dell'essenza del cinema come narrazione per mezzo di immagini; è opportuno, ora, fare una precisazione: il cinema è la sintesi di *due* tendenze narrative, quella figurativa ("pittura in movimento") e quella verbale. La parola non è un elemento facoltativo, supplementare alla narrazione filmica, essa è piuttosto un elemento sostanziale (l'esistenza di film muti senza sottotitoli e di film sonori senza dialogo — del tipo dell'*Isola nuda* di Kanedo Shindo — non fa che confermarlo poiché lo spettatore, qui, sente continuamente la *manca* del parlato; la parola in essi è data come *non-procedimento*)»⁷.

Anche per Christian Metz l'incontro del cinema con la narrativa segnava l'inizio della storia culturale del cinema e ne condizionava l'intero

⁶ Jurij M. Lotman, *Semiotika kino i problemy kiniestetiki*, VAAP, Mosca 1972 (*Introduzione alla semiotica del cinema*, Officina, Roma 1979, p. 56).

⁷ *Idem*, pp. 57-58.

sviluppo, ma non è visto come un fatto naturale, fatale o esclusivo: «Che il cinema potesse diventare prima di ogni altra cosa una macchina atta a raccontare delle storie, ecco qualcosa che non era stato davvero previsto. (...) *L'incontro tra il cinema e la narratività* rappresenta un fatto capitale che non aveva niente di fatale, ma che non può nemmeno considerarsi fortuito: è un fatto storico e sociale, un fatto di civiltà (per utilizzare una formula cara al sociologo Marcel Mauss), un fatto che condiziona a sua volta l'ulteriore evoluzione del film in quanto realtà semiologica, (...) Ora, è proprio nella misura in cui il film ha affrontato i problemi del racconto che è stato condotto, lungo l'arco di vari brancolamenti successivi, a darsi un insieme di procedimenti significativi specifici. (...) Ancora oggi, i procedimenti cosiddetti filmici, sono di fatto filmico-narrativi. Si giustifica, così, a nostro avviso, la priorità di cui deve beneficiare il film narrativo nel lavoro del filmo-semiologo, priorità che, beninteso, non dovrebbe tendere all'esclusivismo»⁸.

Da quanto premesso, la leggibilità di *Viaje a la luna* presenta due ostacoli davvero grossi: in quanto sceneggiatura non-narrativa sfugge a una lettura di tipo narratologico; e poi, manca il film, che permetterebbe di leggere, in senso non letterario, i segni non-narrativi di una comunicazione artistica figurativa. Certo, si possono 'immaginare' tali segni, come si fa con la lettura di qualsiasi altra sceneggiatura: è ciò che fa ogni lettore di fronte a tale testo, e ciascuno, secondo la disponibilità e l'amore che vi pone, riesce in una certa misura a 'figurarsi' il testo, e nella stessa misura riesce a «goderlo» e, quindi, a percepirne il messaggio artistico. Ma per farlo in modo proficuo, in modo non vago né approssimativo, il lettore deve disporre di una doppia sensibilità di cineasta e di surrealista, ovvero, deve avere una conoscenza sensibile, non solo concettuale, del linguaggio cinematografico surrealista e deve rappresentarsi il film conformandolo a tale linguaggio.

Ciò non si verifica con la sceneggiatura di un film narrativo perché la leggibilità di un testo del genere grava tutta sul codice della narratività, in base al quale il lettore è «costretto» a immaginarsi come il film sarebbe, ma se lo figura naturalmente secondo la propria sensibilità, e tale figurazione non è quella della realizzazione fatta o da farsi, cosa che appartiene alla sensibilità del cineasta: un'operazione, per intenderci, non dissimile da quella che il lettore compie con qualsiasi altro racconto letterario in base al codice narrativo che egli possiede fin da bambino, fin da quando 'si figura' le fiabe che legge. Per la sceneggiatura, oltre il codice narrativo letterario, occorre possedere anche il codice del cinema narrativo, ma i due codici, com'è noto, sono acquisizioni quasi naturali nella nostra epoca, le quali procedono parallelamente fino a fondersi in un'unica codificazione della narratività che è

⁸ Christian Metz, *Essais sur la signification au cinéma*, I, Klincksieck, Paris 1968 (*Semiologia del cinema*, Garzanti, Milano 1972, pp. 141-142).

verbale e figurativa insieme, e che riguarda non solo il cinema ma, ad esempio, anche le storie narrate nel linguaggio dei fumetti.

Ora, in un film artistico non-narrativo e d'avanguardia, qual'è la volontà formale della comunicazione filmica rispetto alla narratività? E quale il comportamento dello spettatore di fronte alla mancanza di essa? Riportiamo alcuni passi di Paolo Bertetto sulla narratività e il film d'avanguardia le cui osservazioni tornano utili per capire il comportamento del lettore di fronte alla struttura non-narrativa di *Viaje a la luna*: «L'intenzione formativa si sviluppa in un processo determinato di autosottrazione al codice narrativo. La coesione del materiale filmico, la sua comunicabilità ed organizzazione formale non trova più un supporto nel codice narrativo, ma cerca altre motivazioni (o, al limite, l'assenza di motivazioni). (...) L'oltrepassamento del codice narrativo significa allora per l'avanguardia la possibilità di sviluppare un discorso su altro, mediante un'altra strutturazione, per fare, forse, il discorso stesso dell'altro; (...) È una pratica del disordine, dell'identificazione dell'organismo filmico con il disordine riqualificato, che, in taluni film, pone il meccanismo astratto del procedimento filmico e l'esplorazione onirica, come rovesciamento del disordine nella riqualificazione ricomposta su altre opzioni, e, in altri film, sperimenta il caso, l'assenza di motivazioni e di ossature organiche di inquadramento, come intensità bruciata nell'immediatezza. Ma questa radicale alterità del film d'avanguardia,, la sua estraneità ai meccanismi sperimentati si scontrano insieme con la disposizione strutturale al concatenamento narrativo del film in quanto tale (...) e con l'abitudine del pubblico, anche del più smaliziato, a fruire e a interpretare in chiave di narrazione qualsiasi enunciazione filmica. (...) Il materiale filmico dell'avanguardia, allora, viene narrativizzato dallo spettatore che gli attribuisce una logica e un concatenamento spazio-temporale. In questo modo il possibile si ricomponde come chiave del funzionamento filmico-narrativo e assume una nuova determinazione e una nuova fisionomia»⁹.

Alla tentazione di decifrare in chiave di narrazione *Viaje a la luna* non sfugge neppure l'attento critico. Nella lettura di Marie Laffranque troviamo una interpretazione del concatenamento delle sequenze, la quale riconosce nel processo filmico un ordine discorsivo che non è inteso come narrativo in senso proprio ma a cui viene comunque attribuita una logica non del tutto diversa da quella che informa la sequenzialità del discorso narrativo: «Il lettore o futuro spettatore deve, dunque, fare attenzione all'evoluzione di immagini, simboli e temi attraverso le scene o sequenze successive per arrivare ad intuire lo sviluppo poeticamente logico di quello che, forzando un po' la parola, devo chiamare 'l'argomento' di *Viaggio verso la luna*. Un argomento molto semplice: scontro iniziale, ricerca tormentosa dell'amore ses-

⁹ Paolo Bertetto, *Cinema. Fabbrica. Avanguardia*, Marsilio, Padova 1975, pp. 164-165.

suale tramite tre tentativi o esperienze frustrate, disillusione finale e morte»¹⁰. Laffranque prosegue con una divisione del contenuto in cinque parti o episodi, ciascuna composta di un certo numero di sequenze, e in questa operazione scorgiamo un atteggiamento letterale volto a riconoscere nel testo una composizione logico-narrativa, alla quale viene ricondotto tutto il materiale filmico (parti del corpo umano, animali, oggetti, azioni, personaggio, ecc.).

Anche Paola Micheli, pur chiarendo che «(...) è difficile riconoscere nel testo 'cinematografico' una *narrazione*, e sembra prevalere piuttosto l'intenzione di vedere tradotto un sogno in *immagini*, (...)», pare voglia ravvisare, sia pure di lato, nella struttura tematica una qualche configurazione logico-narrativa: «La 'storia' è ricostruibile in chiave simbolica. (...) Ed è in quest'ottica che possiamo inserire il testo cinematografico, approssimativamente distinguibile in tre parti, attraverso la tematizzazione di tre tempi: la perdita dell'innocenza, l'inibizione amorosa, il fallimento della volontà di ricominciare, considerati l'uno la conseguenza dell'altro e, insieme l'espressione di una sorta di 'determinismo' a cui l'uomo non si può sottrarre»¹¹.

Rispettando la volontà e la pratica del cinema dell'*avant-gard* degli anni Venti e di quello surrealista, concordi nell'avversione assoluta verso la trama, se ci si astiene per *Viaje a la luna* da qualsiasi tentazione di vederci (anche) un qualche ordine narrativo e — dati il suo carattere di testo scritto, il suo autore e il discorso qui intrapreso, volendo comunque rapportarlo alla letteratura — lo si legge in chiave di poesia, le cose non cambiano. La poeticità, di cui è indubbia l'esistenza e la prevalenza rispetto alle altre componenti espressive del testo, è tutta figurativa; è, cioè, interamente devoluta alla realizzazione e alla visione filmica, fruibile solo nel buio della sala cinematografica e percepibile, come la musica o la pittura, a livello sensitivo prima di essere posseduta concettualmente. La massima capacità d'immaginazione non potrebbe, neppure vagamente, provocare alcuna emozione poetica, perché questa esige necessariamente l'esperienza diretta. «Come altre arti della rappresentazione, l'esistenza fisica di un film non può essere separata dalla sua proiezione. La sua 'arte' non esiste nei film in se stesso, ma si realizza sullo schermo. Per questa ragione lo studio di una qualsiasi opera d'arte cinematografica deve considerare anche la storia delle sue proiezioni»¹². L'avvertenza di Standish Lawder su questo fondamentale aspetto della comunicazione artistica del cinema vale non soltanto per il film «poetico»: essa è altrettanto

¹⁰ Marie Laffranque, *Lettura e interpretazione*, in F. García Lorca, *Viaggio verso la luna*, cit., p. 12.

¹¹ Paola Micheli, *La storia di un testo*, cit., pp. 63-64.

¹² Standish Lawder, *The cubist cinema*, New York University Press 1975, (*Il cinema cubista*, Costa & Nolan, Genova 1983, p. 177).

valida per il film narrativo. Con la differenza, però — che qui è oggetto d'attenzione e che mi preme sottolineare come punto centrale di queste riflessioni — che la sceneggiatura di un film narrativo permette una normale lettura di racconto scritto prescindendo dal film che presuppone, mentre per la lettura di una sceneggiatura di film «poetico» non si può prescindere dal film e, forse neppure dalla proiezione, giacché per trasmettere l'effetto poetico delle immagini in tutta la sua integrità, possono essere elementi non indifferenti il proiettore, la sala, il pubblico, l'atmosfera culturale, il clima storico ed altri fattori. In altri termini, noi oggi non vediamo, magari per televisione, lo stesso *Un chien andalou* che fu visto nel 1929 alla prima di Parigi.

Resta una terza chiave di lettura che riporta in una dimensione simbolica (nella quale confluiscono segni convenzionali e segni 'misteriosi' di diversi codici culturali) la letterarietà di una avanguardia che combina indistintamente narrativo e poetico amalgamandoli in una rappresentazione ritmico-visiva di arte moderna: il sogno. Leggere *Viaje a la luna* come la rappresentazione di un sogno rientra sicuramente nell'estetica del surrealismo. I surrealisti, infatti, persuasi che la realtà interiore sia immensamente superiore a quella esterna, si pongono come principale obiettivo quello di rappresentare, senza l'ausilio di una storia né di altro discorso ordinato razionalmente, la vita interiore con l'istintualità, i sogni, i deliri, le visioni che la fanno pulsare.

L'importanza che i surrealisti attribuirono al sogno e al cinema ha consentito a Mario Verdone di affermare che l'essenza stessa del surrealismo è filmica: «Il film interno è *sogno*. E poiché il surrealismo riconosce la esistenza e la potenza del sogno, in un giuoco automatico del pensiero che realizza forme associate talora dimenticate, trascurando collegamenti inutili, e libera le forze intellettuali dell'uomo, impacciate nella loro pochezza terrena, scoprendo la realtà non già del mondo esterno, ma del pensiero, così l'essenza del surrealismo è filmica: e il flusso delle immagini che si riversano sullo schermo è il flusso stesso, continuo, nella immaginatività surrealista, che nasce dal subconscio e dalla realtà interiore»¹³.

Ma c'è chi, come Siegfried Kracauer, giudica discutibile la resa segna del simbolismo della realtà psichica che prorompe dalle composizioni filmiche del movimento surrealista: «Nei film surrealisti, gli elementi visivi, siano intesi o meno come simboli, vengono inevitabilmente concepiti come tali dallo spettatore. (...) L'immagine letteraria della bocca d'una creatura del poeta che prende vita nella sua mano come una ferita, può essere molto poetica; ma dal punto di vista del cinema, l'immagine fotografica di questa strana mano, non significa altro che una mano reale con una ferita reale, in forma di bocca: feno-

¹³ Mario Verdone, *Le avanguardie storiche del cinema*, SEI, Torino 1977, p. 42.

meno naturale, anche se inesplicabile, che non possiede certo la qualità poetica dell'immagine letteraria»¹⁴. Kracauer porta a testimonianza delle sue osservazioni anche dichiarazioni di Lucien Sève: «Diversamente da una porta dipinta o da una porta sulla scena, una porta del cinema non ha la funzione di equilibrare, separare o simboleggiare, ma [serve] unicamente ad aprire e chiudere se stessa»¹⁵.

Più tardi, Adelio Ferrero negherà che il film 'capostipite' della specie surrealista, *Un chien andalou* di Buñuel-Dalí, sia la rappresentazione di un sogno: «Perché questo è il punto: a Buñuel non interessava, nel *Chien andalou*, assecondare la liberazione del mondo del sogno, come pretendeva Soupault o Breton; quello che gli premeva era altro: sperimentare una scrittura del disoccultamento. (...) La penetrante conquista del *Chien andalou*, e più ancora di *L'âge d'or*, è tutta qui: nella capacità di riuscire a scrivere sullo schermo il linguaggio del desiderio ma con tutte le stimmate dell'occultamento e della contraffazione che lo hanno irrimediabilmente segnato. Non dunque, come chiedevano i profeti del cinema surrealista, la liberazione lirica di un'interiorità repressa ma, piuttosto, la mimesi impotente di una liberazione continuamente soffocata»¹⁶.

Mentre Liborio Termine porrà dubbi sulla matrice psicoanalitica, in quanto unica o originaria, della simbologia buñueliana dicendo (a proposito di *Subida al cielo*, ma con valore estendibile a tutta l'opera): «In effetti questa tesi mi pare che non tenga conto delle fonti culturali di Buñuel che sono, in gran parte, i testi sacri, né delle fonti iconografiche che, prima ancora di trovare la loro radice nel freudanesimo, appartengono alla simbologia sacra medioevale, per la quale, appunto, la Chiesa è chiamata insieme madre, moglie, puttana. Il travestimento, come tutte le figure retoriche, non nega ma dilata»¹⁷.

Al di là dell'inesauribile dibattito sul rapporto sogno-film-surrealismo, lo spazio onirico sembra il percorso più praticabile al quale riportarsi per la lettura di *Viaje a la luna*. Tuttavia, è questo un terreno che, per le inevitabili implicazioni di diversi sistemi culturali e della conoscenza dei rispettivi codici, ci porterebbe fuori dalla lettura che in queste riflessioni viene considerata strettamente nell'ambito della comunicazione letteraria con i soli rimandi alla comunicazione filmica.

Quanto ai simboli, essi sono, sì, segni poetici che la lettura critica tende a decifrare (e, per farlo, nel caso di un testo surrealista, il ricorso alla psicanalisi può utilmente associarsi alla semiologia), ma

¹⁴ Sigfried Kracauer, *Theory of film*, Oxford University Press 1960 (*Film: Ritorno alla realtà fisica*, Il Saggiatore, Milano 1962, pp. 290-292).

¹⁵ Lucien Sève, *Cinéma et Méthode*, in *Ibidem*, p. 297.

¹⁶ Adelio Ferrero, *Storia del cinema*, (4 voll.), I vol., Marsilio, Venezia 1978, pp. 148-149.

¹⁷ Liborio Termine, *Problemi di critica e metodologia del cinema*, Tirrenia, Torino 1979, p. 144.

non sempre i valori connotativi rintracciati mettono a nudo il segno, il quale, a dispetto di ogni tentativo tendente a «scoprirlo», può restare avvolto nel mistero, e rivelare, così, che è proprio nel mistero che a volte «si nasconde» la significazione poetica. Prendiamo, ad esempio, i primi simboli che compaiono in *Viaje a la luna*: i numeri 13 e 22. Con immediatezza e senza ombra di dubbio vengono letti come il pari e il dispari, doppiamente femminile e maschile, che si moltiplicano sulle coperte del letto nuziale riproducendosi più volte come minuscole formiche¹⁸. Può essere. Ma, solo come esercizio di lettura, immaginiamo che García Lorca abbia immesso tali numeri unicamente per alludere al significato numerologico che essi posseggono in sé (oltre la segnicità matematica, ad esempio, del pari e del dispari). Senza scomodare i Pitagorici o la Kabbala, e volgendo ai Tarocchi degli ermetisti troviamo che il simbolo occulto del numero 13 è «uno scheletro con falce» (Lo scheletro ha una falce nelle mani ossute e miete il campo. Mani e piedi tagliati saltano in mezzo alle foglie: la testa coronata di un uomo è caduta sotto la punta della falce, mentre dietro ad essa c'è una testa di donna con i capelli fluenti ripartiti nel mezzo.) e il simbolo 22 è il «buffone». Nelle prime cinque sequenze della sceneggiatura si ha: «(...) un baile de números 13 y 22. (...) Una mano invisible (...) Pies grandes corren rápidamente (...) Cabeza astada que mira fija un punto y se disuelve (...) Letras que digan Socorro Socorro Socorro (...) sobre un sexo de mujer (...)»¹⁹. Più oltre, il protagonista del film figura travestito da Arlecchino, il quale, alla fine, troverà la Morte abbracciando e baciando una donna che si trasforma in statua. Con ciò, più che avanzare l'ipotesi di un occultismo numerologico celato nei due numeri, sembra potersi notare che nella lettura dei simboli poetici il lettore ha modo di spaziare ampiamente distinguendo con difficoltà quello che appartiene al testo da quello che vi può introdurre di suo. Anzi, in un testo come *Viaje a la luna*, interamente posseduto da simboli poetici non trasparenti, il mistero è un dato strutturale dell'opera che invita il lettore alla libera associazione.

Ma, per concludere, qual'è il lettore implicito in *Viaje a la luna*, e quali i lettori reali e le possibili letture? In quanto sceno-testo scritto per la realizzazione concreta del film, il lettore implicito è il cineasta che dovrebbe fare il film. Ma forse sarà il caso di dire il cineasta che avrebbe dovuto fare il film, giacché la sua fattura, per ovvie contingenze storico-culturali, non poteva andare oltre qualche anno dalla data di stesura della sceneggiatura. Il lettore implicito, dunque, è un'artista surrealista dei primi anni Trenta, e il testo presuppone anche un ipotetico spettatore, che è l'interlocutore virtuale della comunicazione artistica surrealista, anch'esso legato a quegli stessi anni.

¹⁸ Cfr. Marie Laffranque, *Letture e interpretazione*, p. 13 e Maria Grazia Profeti, *Testo-scrittura/testo-immagine*, in F. García Lorca, *Viaggio verso la luna*, cit., p. 72.

¹⁹ F. García Lorca, *Viaggio verso la luna*, p. 19.

I lettori reali sono tutti coloro che in un tempo indeterminato possono imbattersi nel testo, nel quale non sono, neppure minimamente, previsti.

Tra le possibili letture io vedo soprattutto quella competente, quella dello specialista interessato al cinema surrealista o a García Lorca o ad entrambi. È, questa, una lettura che presenta almeno due aspetti, che possono essere confluenti ma che sono comunque diversi. Uno è quello degli studiosi di cinema, i quali rivolgono un'avida attenzione agli sceno-testi surrealisti, scritti da poeti o artisti e non realizzati in film. In tal senso *Viaje a la luna* verrebbe ad aggiungersi a tutto un gruppo di scenari non realizzati, del quale fanno parte testi di Dalí, di Antonin Artaud, di Benjamin Péret, di Georges Huguet, di Hans Richter, di Robert Desnos, di André Breton. A questi si possono accludere anche i frammenti di progetti di film che Buñuel aveva scritto in Spagna prima di andare a Parigi: accennando ad essi Adelio Ferrero ha scritto «(...) che soltanto la bassezza di livello e di interessi della nostra editoria cinematografica non ha finora consentito venissero tradotti e conosciuti come meriterebbero; (...)»²⁰. Nonché tutti quei testi composti da poeti, scrittori, pittori che, pur non essendo espressamente scritti in vista di una realizzazione filmica, si richiamano in vario modo all'arte del cinema e che Mario Verdone ha in parte raccolto in una bellissima antologia, *Poemi e scenari cinematografici d'avanguardia* (Officina Roma 1976), vero tesoro per studiosi e appassionati.

L'altro aspetto di una lettura competente di *Viaje a la luna* è quella che viene compiuta da una angolazione ispanistica. Come la lettura dei cultori di cinema può contribuire a una più documentata ricostruzione storica dell'avanguardia cinematografica degli anni Venti-Trenta, così quella degli ispanisti può essere utile per ampliare la conoscenza della biografia culturale del poeta andaluso. Tale lettura non può che svolgersi nel senso dato dai commenti di Maria Grazia Profeti e di Antonio Melis: cioè, rapportando il testo alla poesia e al teatro di García Lorca per un verso e al surrealismo filmico, specialmente quello di Buñuel-Dalí, per l'altro²¹.

Vedo, invece, impraticabile una lettura «normale», non professionale di *Viaje a la luna*. Una lettura, cioè, di chi si volga al testo per semplice diletto di consumare letteratura e prescindendo sia dal film cui allude sia dall'autore, come avviene per certe sceneggiature o soggetti cinematografici, ad esempio, di Borges-Bioy Casares, Juan Rulfo, Manuel Puig, Gabriel García Márquez. La conformità di questi testi al codice narrativo permette di diffonderli in larga misura e li rende fruibili come qualsiasi racconto letterario: essi rientrano in quel nuovo

²⁰ Adelio Ferrero, *Storia del cinema*, cit., p. 147.

²¹ Cfr. Maria Grazia Profeti, *Testo-scrittura/testo-immagine* e Antonio Melis, *Come di un poeta sconosciuto* in F. García Lorca, *Viaggio verso la luna*, pp. 69-80 e pp. 81-89.

genere che aveva previsto Béla Balázs. *Viaje a la luna*, al contrario, dati il pregio antiquario, la raffinata artisticità e la rarità, qualità attestate anche dal tipo editoriale di limitata diffusione e di difficile reperibilità, ha, rispetto alla lettura, un destino più esclusivo, meno «volgare», che, se da un lato lo preserva dalla mercificazione massiva, dall'altro lo espone al rischio di quell'accantonamento tesaurizzante che è stato notato all'inizio di queste riflessioni.

SABRINA JANNELLI

NICOLA SOLE
NOTE BIO-BIBLIOGRAFICHE

La presenza di Nicola Sole nella cultura meridionale e, in particolare, napoletana della prima metà del secolo scorso, ha un rilievo che va valutato in funzione e a misura della durata che ebbe. Scopo di questo breve studio è di tracciare le linee di sviluppo essenziale dell'iter letterario e poetico di questo scrittore partendo innanzi tutto da un'indagine analitica dell'opera sua senza tralasciare le coordinate storiche entro le quali si svolse. Per una più organica visione della produzione letteraria di Nicola Sole è necessario non trascurare la datazione delle opere, specialmente di quelle immediatamente successive al periodo giovanile: non poche traversie, tenendo presente il breve arco di tempo in cui Nicola Sole visse, suggellano i suoi versi, specialmente quelli della maturità¹.

Di radicale importanza è anche l'ambiente storico-culturale nel quale visse e operò e il condizionamento che esso esercitò sulla sua formazione².

¹ «Manca fino ad oggi — chiosa E. Schiavone — una edizione che raccolga tutta la sua opera, sparsa oltre che nelle due raccolte principali, tra giornali dell'epoca e strenne, come, tanto per citarne una tra queste ultime, quella pubblicata nel 1858 a Potenza dal titolo *La Ginestra* a cura di Michele De Carlo di Avigliano, contenente poesie e scritti oltre del poeta di Senise, dell'Ambrosini, del Giura, del Battista e di altri. Manca un contributo serio che studi a fondo l'opera omnia, chiarendone la lezione, in una prospettiva unitaria, in una visione meditata, che valichi i ricorrenti limiti della pubblicistica, della memoria o dell'osservazione particolare» (Cfr. *Nicola Sole e Michele Ungaro* in «Atti Del Convegno Nazionale Di Studi Lucani», Senise, 26-27 maggio 1984 pp. 115-119).

² «Di N. Sole non si può certo dire, ora, quello che all'inizio del secolo diceva un suo garbato ammiratore, che si trattasse, cioè, di un poeta "dimenticato"... L'esigenza di sollecitare lo studio di un tema che riguarda il passato può contenere in realtà proprio il senso angoscioso di un ineluttabile smarrimento, quando non nasca dall'obbligo imposto da una indiscutibile presenza... Ma che significava la resistenza alla proposta desanctisiana, e qual'è la chiave che spiega la fortuna di N. Sole nel secondo Ottocento? Poiché è chiaro che gli interventi del Novecento inoltrato, da quello di Edmondo Cione in *Napoli romantica* a quello di Mario Sansone nella *Storia di Napoli*, ai più recenti studi critici o informativi, segnano una ben diversa intenzione, quella di storicizzare e di definire il poeta, di comprendere il ruolo e le dimensioni artistiche, di individuarne il carattere... N. Sole nonostante i ridimensionamenti che ha subito, si è trovato al centro di una polemica di cui egli, come spesso avviene, è divenuto talora il pretesto, e deve forse proprio a questa ragione una parte dei consensi e della memoria che gli hanno procurato la sopravvivenza» (Cfr. F. Tateo, *Nicola Sole nella dissoluzione del gusto romantico*, in «Atti Del Convegno», cit., pp. 27-36).

Negli anni che precedono la rivoluzione del '48 e precisamente dal '30 al '48, negli ambienti intellettuali napoletani spirava un «illusorio» vento liberale che pareva volesse incoraggiare le nuove spinte culturali.

La successione al trono del giovane Ferdinando II, i suoi buoni propositi, le sue nozze, effettivamente facevano sperare in un rinnovamento della vita. I giornali, le riviste quali il «Progresso», il «Museo», il «Poliorama», l'«Omnibus», l'«Iride», testimoniano una nuova attività letteraria incoraggiata dal Puoti e da altri.

Ma i confini della capitale e del Regno non furono mai varcati. Al sud ci fu «l'eco ed il riflesso» del movimento letterario lombardo e piemontese; il divario culturale fra nord e sud non fu mai colmato.

Da noi, dice De Sanctis, «... la reazione non fu solo contro la cultura liberale d'ogni genere, ma contro la cultura in sé stessa; e la società, che trova sempre parole espressive per qualche speciale situazione, chiamò quelli, tempi di oscurantismo»³.

La letteratura era di élite, ma in sostanza si può dire che non «qualità» ma novità e improvvisazione ne fossero le costanti più in voga. Le tensioni e le spinte unitarie e riformatrici da un lato, una cultura cattolico-liberale dall'altro, stimolarono e nutrono la poesia romantica e quella classica. Di educazione religiosa-classicista Nicola Sole interpreta in pieno le movenze della nuova scuola classicista napoletana che annovera fra i suoi autori personalità di riguardo: Giuseppe Campagna, Emilio Cappelli, Maria Giuseppina Guacci, Saverio Baldacchini⁴. Le immagini plastiche, avulse dalla realtà, la tendenza all'astrazione, al linguaggio metaforico con sconfinamenti nella mitologia, sono caratteristiche frequenti della poesia di Nicola Sole. Non a caso c'è chi ha voluto paragonare la sua produzione poetica a quella di V. Monti⁵, tanto più che Nicola Sole fu abilissimo improvvisatore, anzidiremo meglio che fu proprio il virtuosismo versificatorio che gli procurò notorietà e simpatie agli albori della sua carriera. La sua per-

³ F. De Sanctis, *La lett. ital. nel sec. XIX*, «Scuola liberale-Scuola democratica», lezioni raccolte da F. Torraca e pubbl. con prefazione e note da B. Croce, 4^a ed., Napoli 1914.

⁴ R. Giomini sottolinea il «classicismo pacato, contemplativo, per così dire espressivo con cui Nicola Sole sembra talvolta anticipare il decadentismo pascoliano, proprio a motivo e in virtù della sua aspirazione ad un supremo paradigma di bellezza, della sua evasione in un mondo ideale dove sono rappresentati in un'armonia quasi irreali i quadri più affascinanti della natura, i sentimenti più intensi dell'uomo le sue impressioni e le sue inquietudini, in una gamma di suoni, di colori, di immagini che richiamano senza indugi alla mente il genere bucolico ed elegiaco del mondo antico ispirato all'idillio, alle sensazioni più tenui e sfuggevoli ai particolari più sottili e suggestivi» (Cfr. *Influssi classici nella poesia di N. Sole*, in «Atti Del Convegno», cit., p. 38).

⁵ V. R. Barbiera, *Immortali e Dimenticati*, Milano 1901, pp. 405-419. A proposito del *Pel filo elettrico dei due mondi* dice: «... in queste terzine, ed in altre, più di fattura magistrale, tra vedo il Monti. Più tardi nel 1924 P. Marrese in *La Basilicata nel mondo*, Napoli 1924, Anno 1, n. 2 (sett.-ott. 1924), pp. 120-122, dirà: «I canti del Sole sono poesia che non muore. Immaginoso e fluente come il Monti, N. Sole...».

sona «... in quel frattempo ricercavasi a gara nelle più splendide riunioni... Ed una seconda gara avveniva fra le effemeridi di allora, le quali contendevano a chi prima pubblicasse i suoi versi improvvisi. Esso però prediligeva il *Salvator Rosa* pregevole giornale di quel tempo ove la maggior parte si leggono le sue poesie giovanili. Fu questo il periodo della maggior fama sua come improvvisatore...»⁶. «Sole — chiosa M. Sansone — fu e rimase sempre un poeta classicistico... anche in Sole colpisce la straordinaria facilità e felicità compositiva, metrica, musicale... sincera, talvolta felice, ma sempre passata attraverso l'inevitabile diaframma che la letteratura che gli stava nell'orecchio e nell'anima, poneva tra la vita e lui: fatte le debite proporzioni il Sole ci appare come il Monti della letteratura meridionale, proporzioni che se tornano a suo svantaggio per ricchezza e vigore di esperienza, non cedono all'altro per talune particolari finanze di stile»⁷.

Poeta «orecchiante» ma sincero, Nicola Sole fu il più felice interprete dell'improvvisazione, all'epoca, di gran moda negli ambienti culturali napoletani. Eppure dice il De Sanctis: «... nessuna parte d'Italia era così colta allora come Napoli; nessuna dove l'erudizione e la dottrina fosse più segnalata. Carlo Troya, Nicola Niccolini, Pasquale Galluppi, Ottavio Colecchi, Roberto Savarese, erano uomini che avevano elaborato contenuti culturali di altissima qualità, anche se non sempre originali. E come suole avvenire quando la cultura diventa diffuso patrimonio, c'erano famiglie intere date alle lettere, c'erano i Baldacchini... i Dalbono... i Cesare... anche molte donne si occupavano di lettere, segno certo di cultura molto sviluppata. Attorno al Guacci vedevi Irene Ricciardi, Adelaide Dalbono, Virginia Pucci. E non posso dimenticare una donna, le cui ceneri giacciono fuori della sua terra natale, Laura Beatrice Oliva. Né posso ricordarla accanto a Maria Giuseppina Guacci»⁸.

Questi influssi culturali si evidenziano nella prima stagione poetica del Sole che, in fondo, coincide con i suoi anni giovanili, per cui quelle improvvise impennate patriottiche, le reminiscenze letterarie, quella ricerca, a volte ossessiva, di una facile musicalità e raffinatezza di stile, possono essere, con le dovute riserve, in parte giustificate.

Di questa prima stagione poetica oltre al carme *Al Cavaliere Sanfelice*, l'*Inno al sole* e *La fossa* pubblicati nel '41 su *Il Giornale Enciclopedico Napoletano* va ricordata la pubblicazione del '42: *Il Menestrello*, apparsa nel primo numero di una strenna del capodanno di quell'anno,

⁶ «... la sua persona in quel frattempo ricercavasi a gara nelle più splendide effemeridi di allora, le quali contendevano a chi prima pubblicasse i suoi versi improvvisi. Esso però prediligeva il *Salvator Rosa* pregevole giornale di quel tempo ove la maggior parte si leggono le sue poesie giovanili. Fu questo il periodo della maggior fama sua come improvvisatore...». Cfr. De Clemente, *Omnibus*, anno 1860, n. 11, (merc. 8 febbraio).

⁷ M. Sansone, *Letteratura a Napoli dal 1800 al 1860*, in AA.VV. *Storia di Napoli*, v. IX, Napoli 1972.

⁸ F. De Sanctis, *op. cit.*, lez. XII, pp. 185-186.

intitolata dallo stesso compilatore, Nicola Castagna, proprio *Il Menestrello*. L'assenza di un altro poeta fu per Nicola Sole molto propizia; il suo componimento dall'omonimo titolo fu scelto infatti come sostitutivo, e in poche ore fu consegnato al tipografo: «... tutta già compiuta era la stampa di quel volumetto: il dì della pubblicazione imminente, e solo faceva difetto un componimento d'introduzione, cui inattesa-mente un altro poeta era venuto meno. Si ebbe ricorso a Sole»⁹.

Sovra l'onda di un secolo sbattuto
Dal turbine crudel della sventura:
Come fiore fra triboli cresciuto
Chiesi un'arra di pace alla Natura:
Il Vangelo, la donna, ed il liuto,
E un'alma ardente per virtù sicura
M'ebbi dal ciel. Con questo don fu bello
Soffrire ed esultar pel Menestrello.

È questo l'esordio della sua attività poetica. La figura del Menestrello «tipica figura del romanticismo popolare, si fa esplicito portavoce delle sue idealità, in versi facili e cantabili»¹⁰. Nelle ottave seguenti con schietta e giovanile ispirazione narra alcune tappe della sua giovinezza passando rapidamente dalla fanciullezza alle sue prime delusioni, dal desiderio di amore, di pace, di palpito fraterno, all'agghiacciante immagine della morte:

Vissi frattanto, vissi — In ogni ciglio
Chiedeva un motto che parlasse Amore.
Non misero, non orfano, non figlio,
Pigre sul capo mio rotavan l'ore.
Esule ignoto sul terreno esiglio
Presi a mia guida i battiti del core.
Mio gioir la pienezza del desio,
Il padre dei reietti il padre mio.

I versi non hanno grandi pretese, ma solo molta sensibilità e compostezza.

Sempre a Napoli, ma nel '44, Nicola Sole pubblica *Il Carmelo*. Frutto delle ispirazioni bibliche, è il primo componimento di argomento religioso; segue l'inno a *Maria Immacolata* che precede il *Cantico dei Cantici* del 1855 e l'inno a *S. Luigi Gonzaga* del 1857.

Ma il genere prescelto ormai trattato e ritrattato e così poco corrispondente alle reali esigenze storiche e culturali, attecchiva ben poco, ecco perché l'esito di queste poesie non fu dei più felici, senza contare

⁹ A. De Clemente, *Della vita e delle opere di N. Sole*, in *Omnibus*, 8 febb., anno 1860, n. 11-12-13-14-15.

¹⁰ M. Tondo, *La poesia di N. Sole tra cronaca, testimonianza e letteratura*, in «Atti Del Convegno», cit., pp. 53-62.

la mancata partecipazione umana e religiosa del Poeta che si evidenzia fin dalle prime battute.

Osserva giustamente lo Zumbini: «... questi sono forse i men buoni di quanti altri il Sole ne abbia mai scritti. In essi c'è il più delle volte quella specie d'arte che le proprie forme deriva non tanto dalla natura medesima del proprio soggetto e dalle potenti impressioni che questo abbia fatto nell'ispirato poeta, quanto dalle forme tradizionali e convenzionali del genere preso a trattare. Per tal guisa c'imbattiamo qui di continuo in quelle immagini della Bibbia, che in queste del nostro Autore, allo stesso modo che in altre poesie moderne, stanno tavolta come piante non attecchite in terra straniera» e aggiunge nelle note: «... *Il Carmelo* è forse la migliore di quante il Sole ne abbia scritte nei primi suoi anni»¹¹.

Sole segue troppo da vicino i testi sacri limitando in tal modo non solo la carica emotiva ma anche l'agilità dei versi fin troppo appesantiti dall'usura della tradizione celebrativa e predicatoria. Riaccostandosi alla fede dei padri e all'innologia cristiana il Poeta sviluppa una poesia che non è corale, né si propone di affrontare e approfondire il vero significato della fede con le sue conseguenti implicazioni teologiche ed umane. L'erudizione, le rievocazioni bibliche, le immagini fantastiche e mitologiche colorano questi componimenti di stampo classicistico, ma di un classicismo inerte, puramente decorativo.

Prendiamo in esame *Il Carmelo* che a giudizio del De Sanctis: «... è l'epilogo del periodo dell'improvvisazione».

È un breve poemetto in versi sciolti suddiviso in otto sezioni che narra la storia di un amore infelice fra Gesile e Gualtiero destinati a perire insieme sul campo di battaglia. Tutta l'azione si svolge sul monte Carmelo in prossimità del convento ove albergava Gesile in attesa del suo promesso sposo Gualtiero, crociato e chiamato alle armi. L'atmosfera è quella dell'ultima crociata quindi è l'anno 1270 all'incirca. Le ampie rievocazioni storiche e religiose iniziali, sembrano non dare spazio a questa vicenda amorosa che si legge solo nella penultima sezione. Il susseguirsi di forme bibliche e mitologiche quasi travolge lo svolgimento tematico del poema, l'elocuzione fastosa e sonora predomina; i personaggi, il sentimento religioso, la colorazione paesaggistica per il Poeta non sembrano aver rilievo.

Ove da l'egro error, da le profonde
Tenebre de la colpa a più lucenti
Spazi, a più santa region, qual vaga
Farfalla a lampa ammaliante, aneli,
Liberi voli aprendo, anima ardente,
Dolce, o Fede, tu sei, pari a minuta
Pioggia sul curvo tulipan riarso
Da la sabbia infuocata!...

¹¹ B. Zumbini, *Canti di Nicola Sole*, Firenze 1896, prefaz. pp. 30-31.

Questa iniziale similitudine merita attenzione; ma poi segue un'elencazione di nomi, simboli e avvenimenti storici che non fanno storia. I personaggi sono figure marmoree, prive di movimento, i paesaggi hanno solo funzione simbolica e si stagliano inerti sulla visione d'insieme.

Anche il sentimento religioso, la fede che avrebbe dovuto sostenere l'epos cristiano: «è un'idea astratta e scevra di quanto le sarebbe occorso per entrar vittoriosa nel campo dell'arte»¹². Ma chiosa il De Sanctis: «... verrà tempo che le braccia di quella statua si muoveranno, gli occhi acquisteranno luce, le forme diventeranno più libere, egli troverà un contenuto che gli darà più sincera ispirazione... dovete pensare che quando scrisse *Il Carmelo*, Nicola Sole aveva ventitré anni»¹³. La sua vena di traduttore invece non è da sottovalutare, nel *Cantico dei Cantici* «... La volgata veniva tradotta in lingua italiana, facendo riferimento alla sua lingua originaria onde non far perdere gli aspetti più particolari del suo «profondo mistero». Si è scritto che la traduzione è uno dei mestieri più antichi del mondo ed è vero, specie nel caso nostro, trattandosi della traduzione di un testo scritto tremila anni prima in lingua ebraica. E trasportare un testo dalla lingua latina in un'altra, senza trascurare la lingua originaria, significa porre tre idiomi in contatto e cogliere, con paziente lavoro, le particolarità che ognuno di esso ha. Questa è opera davvero delicatissima. Il Sole ha cercato di rendere agile la traduzione, ritenendo il componimento ebraico di origine popolare. Naturalmente più che alle considerazioni lessicali, grammaticali e metriche, egli ha mirato a dare una concettualità moderna alla volgata, portando i termini della lingua latina volgare in una lingua viva e moderna. E in questo lavoro si è dimostrato un discreto filologo»¹⁴.

Nel '45 Nicola Sole ritorna a Potenza. Conseguita a Napoli la laurea in giurisprudenza, è costretto suo malgrado a rimpatriare. Le aspirazioni artistiche e professionali del giovane poeta non collimavano affatto con la mentalità gretta e provinciale dei contemporanei, e più ancora dei familiari che per nulla gradivano le sue prestazioni artistiche. Passando da Napoli a Potenza «Nicola Sole si lasciava alle spalle una civiltà letteraria con tradizioni antichissime, una città che proprio dopo l'ascesa al trono di Ferdinando II, per l'allentarsi della stretta reazionaria vedeva proliferare nel giro di un quindicennio (tra il 1830 e il '45) un numero cospicuo di giornali, strenne librarie, almanacchi, raccolte su cui si accendevano e consumavano polemiche letterarie. Poeti come Malpica, Baldacchini, Parzanese, Poerio, e accreditati teorici come il Puoti, intervenivano a dibattere grandi temi estetici, divisi

¹² B. Zumbini, *op. cit.*, p. 30.

¹³ F. De Sanctis, *op. cit.*, lez. XII, p. 174.

¹⁴ F. Noviello, *Nicola Sole traduttore de «Il Cantico Dei Cantici»*, in «Atti Del Convegno», cit., pp. 175-197.

tra la difesa della bella forma classica, della libertà dell'improvviso e la stereotipia dei *cliché* romantici. «A Potenza, Sole incontrava un ambiente che viveva di rapporti epistolari con la capitale, tentava le sue accademie ma con poeti di altra elevatura, una città che contava appena un tipografo editore¹⁵, un periodico e che tuttavia aveva nel gruppo della Società Economica un punto di riferimento tutto ancora da scoprire per lui, ma abbastanza noto agli intellettuali di provincia»¹⁶.

Questa semplice divergenza di vedute si tradusse ben presto in vera e propria ostilità da parte dei consanguinei che gli negarono anche l'appoggio economico¹⁷.

Gli amici napoletani lo sostennero benevolmente, offrendogli oltretutto simpatia e quel calore umano di cui il giovane aveva bisogno. Ma le sue finanze languivano, e quindi inevitabilmente ritorna in Lucania; a Potenza, città che meglio si attagliava all'attività forense, esercita la professione di avvocato penale, pare con successo¹⁸, senza però mai trascurare gli impegni letterari. Continua infatti a pubblicare sui giornali cittadini poesie, in questo periodo si contano per lo più canzoni e inni di guerra che poi nel '48 saranno riunite nella sua prima raccolta di versi: *L'Arpa Lucana*. L'ispirazione eminentemente patriottica di alcuni canti de *L'Arpa Lucana* denuncia il suggestivo trasporto che le evoluzioni politiche e i nuovi orientamenti letterari e filosofici operano sulla sua sensibilità. Questi componimenti sono «il rapido riflesso di ciò che allora accadeva»¹⁹, per cui la valutazione di essi non è avulsa da quelle stimolazioni politiche e culturali da cui trae linfa vitale la produzione soliana di questi anni. «Nel periodo risorgimentale e romantico — commenta W. Binni — anche la Basilicata paga il suo tributo a quella produzione lirica, effusa e sentimentale, che è particolarmente abbondante nel meridione in cui temi patriottici, domestici, religiosi e paesistici si esprimono attraverso una poetica ingenua e popolareggiante, alimentata da una lata ascendenza arcadica di facilità e contabilità improvvisatoria e da più moderni moduli di poesia e di eloquenza romantica fra echi foscoliani, leopardiani, montiani e lamartiniani, trovando una caratteristica voce nella poesia di Nicola Sole, autore dell'«Arpa Lucana», piena di accenti liberali e vagamente populistici che non mancano di riferimenti alla situazione di miseria e di sofferenza della plebe basilicatense, con interesse e limiti...»²⁰.

¹⁵ «... Un ritardo di oltre tre secoli e mezzo rispetto alla capitale del regno!». Cfr. L. Tufano, *La stampa dall'unità al fascismo*, in AA.VV., *Basilicata tra passato e presente*, Torino 1977, pp. 270.

¹⁶ R. Nigro, *Nicola Sole e la cultura potentina nel 1848*, «Atti Del Convegno», cit., pp. 131-149.

¹⁷ E. De Vincentiis, *Nicola Sole*, Taranto 1902.

¹⁸ Cfr. E. De Vincentiis, *op. cit.*

¹⁹ F. De Sanctis, *op. cit.*, sez. XII, p. 162.

²⁰ W. Binni, rivista *Tuttitalia*, 1965.

Se da un lato profonde aspirazioni politiche e sociali agitavano quella «fiorente e rigogliosa» cultura, di stampo borghese, minata dalla contestazione imponente, dagli echi rivoluzionari delle regioni vicine, dagli alfieri di un rinnovamento delle coscienze che, contro l'assolutismo governativo borbonico auspicava la libertà; del resto la Costituzione del gennaio del '48 e la successiva rivolta del maggio del '48 sottolineano il convulso e spasmodico teatro storico di quelle generazioni. «In quel tempo — scrive E. Cione — a Napoli fioriva una vita culturale assai rigogliosa non solo per l'atmosfera successa in tutt'Europa con la restaurazione ma specialmente per l'affermarsi della borghesia che imponeva una nuova visione della vita e dei suoi problemi. Si prendeva gusto a vivere, gli spiriti si raffinavano e s'ingentilivano, si respirava un'aria di indipendenza e di intrapendenza, gli anni dal '30 al '48 furono a Napoli caratterizzati da un tono di cordialità e di fiducia, di benessere e di serenità. Questo improntava di sé tutte le relazioni sociali e favoriva l'espansione della cultura che circolava e s'arricchiva mediante le conversazioni e le discussioni, gli scambi epistolari e la stampa periodica»²¹. Dall'altro la cultura meridionale, se in un primo momento era stata dominata dalle idee del Galluppi e del Colecchi, in polemica contro il sensismo e l'ideologismo, dopo il '40 accolse l'eclettismo di Victor Cousin; Hegel e Vico divennero «filosofi alla moda... Il trionfo dell'hegellismo e del vichismo, e, in genere l'affermarsi della nuova cultura romantica, implicava non solo una profonda trasformazione della vita morale in cui dominò la fede nel progresso ispirata ad un fiducioso ottimismo, ma altresì una vera e propria rivoluzione nella gerarchia dello scibile... La storia veniva esaltata e collocata al vertice della gerarchia... Lo storicismo si accompagnò particolarmente in Italia con l'affermazione vigorosa dell'ideale liberale... temperato e moderato, e con l'esaltazione della coscienza nazionale protesa verso l'indipendenza e l'unione dei vari stati regionali in forma federativa e unitaria»²².

Risvegliati così gli ideali della libertà e della patria, concentrati nell'oratoria patriottica e nazionale, emergeva anche lo spirito nazionalistico²³ che, a giudizio del Cione, trova in Nicola Sole una

²¹ E. Cione, *Napoli romantica 1830-1848*, Napoli 1957.

²² E. Cione, *op. cit.*

²³ «... nel concetto di «nazionalità» — commenta G. Oldrini — hanno il loro punto di incontro i fenomeni della cultura che ci interessano. Arti «romantiche» come pittura, poesia, le discipline e le scienze morali in genere, storia, diritto, economia, filosofia... Tutte cospirano in segreto, con unità d'intenti, a porre in luce e a sbalzare in forte rilievo ciò che vale propriamente come «nazionale», esprimendosi ciascuna a sé, nel suo proprio campo... Nell'arte è il privilegiamento e il largo predominio del momento della soggettività romantica, lirica, sulla freddezza classica, o dell'individualità del singolo: ciò che concretamente si esprime, in letteratura, nell'esaltazione dei grandi cantori moderni delle passioni pubbliche (Byron, Schiller) da parte di un Gatti o di un De Virgili, nel rilancio quarantottesco, a opera di due scolari desanctisiani, La Vista e Magliani, dei versi di Berchet, nella lirica patriottica della Guacci, di Alessandro Poerio, di Nicola Sole, di Cesare De Horatiis,

valida espressione: «La più significativa figura del nazionalismo letterario e filosofico italiano è Nicola Sole, così com'è certamente, per la molteplicità versatile dei suoi interessi e delle sue attitudini, la più rappresentativa del primo ottocento meridionale»²⁴.

In questa problematica socio-politica e culturale s'innesta l'impegno civile²⁵ di Nicola Sole animato da un giovanile fervore entusiastico e dal compiacimento di cimentarsi in tanta complessità di trattazione: «... Immaginate che impressione queste idee produssero in Italia, specialmente perché in quel tempo si levò un altro astro sull'orizzonte, Pio IX che prometteva avviarsi alla conciliazione tra la fede e la scienza, tra l'immobilità e la libertà. Or prendete un giovane a ventisei anni, pieno d'immaginazione, ricco di forme poetiche, come Nicola Sole, mettetelo in quell'atmosfera, fatelo navigare pel mar jonio, e non vi sarà difficile comprendere tutta la folla di memorie e di dolori che dovè assalirlo.

Navigava lì onde si vedono i monti calabresi e lucani, quei luoghi che Gioberti celebrava come culla della civiltà europea. Potete individuare le sue rimembranze, richiamandovi a mente le idee del Gioberti ed innestandole nell'emozione del poeta»²⁶.

La raccolta è dedicata *Ai Generosi Figli Della Lucania* come si legge nella prefazione all'opera, e si compone di canzoni, sonetti e ballate «scritti la più parte rapidamente e nella continuata successione de' miracolosi avvenimenti, che in pochi mesi hanno cangiato la faccia dell'Europa e per avventura del mondo»²⁷. Dalla lettera dedicatoria parte la voce commossa del Poeta, interprete del suo popolo che dopo tante vicissitudini finalmente può assaporare la libertà; una voce che poi animerà l'intera raccolta. Libertà e amore patriottico accomunano l'impegno unanime e la fraterna partecipazione civile protesa alla rinascita: «Quest'epoca stessa prodigiosa, che per noi schiude un ineffabile

in pittura, nella rivolta contro l'accademismo preannunciato già anteriormente al 1848 con Domenico Morelli, Filippo Palizzi, Giacinto Gigante e i paesaggisti della «scuola di Posillipo»; in musica, nel paesaggio dalla forma melodica stemperata di un Bellini o Donizetti a quella, musicalmente tanto meno originale, ma più ricca di enfasi, di motivi eroici e patriottici, di effetti magniloquenti, del loro continuatore Mercadante» (v. *La cultura filosofica napoletana dell'Ottocento*, Bari 1973).

²⁴ E. Cione, *op. cit.*

²⁵ «Non è poco, per una breve esistenza di 38 anni; né — è questo il punto che intendiamo discutere — per l'accidentato e tormentato percorso, come le notizie sulla morte suggeriscono, di un liberalismo in una regione come la Basilicata dove non fu minoritario il movimento organizzato antiborbonico e unitario, se è vero come è vero che, nei processi successivi al 1848, migliaia furono le condanne. Certo, di questo liberalismo bisogna dipanare la trama, l'ordito, le complicazioni e, in questo senso, l'esperienza di N. Sole può essere illuminante, soprattutto per i suoi limiti e le sue difficoltà, comunque non addebitabili a vicende personali, ma di gruppi, di classi, di orientamenti collettivi». N. Calice, *Nicola Sole e il 1848 in Basilicata*, in «Atti Del Convegno», cit., pp. 79-83.

²⁶ F. De Sanctis, *op. cit. lez. XIII*, pp. 175-76.

²⁷ Prefazione a *L'Arpa Lucana*, lettera dedicata *Ai Generosi figli della Lucania*, maggio 1848.

avvenire, non è forse la sintesi suprema di tutti gli sforzi dell'umanità contemperati insieme per l'universale riscatto? Non han forse cooperato egualmente a maturarla i trovati del filosofo, i consigli del savio, il braccio del soldato, il grido angoscioso del poeta, la preghiera del Sacerdote, l'onnipotenza di Dio?»²⁸. «L'universale riscatto» di cui si fa portavoce *L'Arpa Lucana* quale emblema di guerra e di libertà:

Ma sulla fosca rovere montana,
Ov'eterna tu gemi in tuo sermon,
Non per anni o tempeste, Arpa Lucana,
Ti venne manco la virtù del suon²⁹.

La ripetizione successiva delle due quartine rende bene le cupe ed incalzanti vicende di guerra elencate nella prima parte della canzone; nella seconda invece si celebra l'Italia non più «servo ostello di dolore». Anche qui ripetizioni o, meglio, raddoppiamenti: «Or ti desta, ti desta, Arpa festante», «Arpa, rispondi / Arpa, rispondi» che intensificano il tono d'invocazione.

È da notare in questa seconda parte, l'insistenza su alcuni verbi: agiterò, viaggerò, assiderò, salmeggerò, addoppierò, scuoterò, ricorderò, inchinerò, rimbomberan; che oltre a dare molto movimento alle azioni, il tempo di essi, per lo più futuro, implica il senso di aspettazione, di speranza, di fiducia in quell'epoca «emersa dal crudel servaggio». A proposito di questi verbi, merita osservazione la quartina:

Con te, con te le joniche marine
Sull'ali del pensiero viaggerò;
De le prische città fra le rovine
Evocando gli eroi mi assiderò:

I due verbi: «viaggerò» e «assiderò», suggeriscono quel passaggio da una situazione di quiete, statica, ad un'altra invece di forte attivismo, tema questo molto caro ai romantici; la situazione è certo diversa, eppure ci ritorna alla memoria quel «me sedendo e mirando» dell'**Infinito** leopardiano. Le suggestioni leopardiane e manzoniane come vedremo in seguito, sono frequentissime. D'altronde tutta la cultura letteraria di questo periodo risente influenze di diversa provenienza: Manzoni, Byron, Foscolo, Berchet, Leopardi, Prati, Lamartine. Lo stesso sentimento patriottico-politico che sostiene queste poesie è di derivazione romantica mutuato da modelli inglesi o, meglio ancora lombardi.

Ecco perché il più delle volte siamo portati a fare dei raffronti con versi o addirittura opere di autori contemporanei. Prendiamo in esame le successive canzoni *Ai Siciliani*, *La Guerra*, *All'Italia*: il forte senti-

²⁸ Prefazione a *L'Arpa Lucana*, cit.

²⁹ È la canzone che introduce l'intera raccolta.

mento patriottico, lo spirito di sacrificio, l'ardente desiderio di libertà e d'indipendenza che anima questi scritti è senza dubbio di stampo risorgimentale. La scelta dei personaggi, degli ambienti medioevali e lo stesso dettato poetico si sganciano da quei limiti leziosi ed enfatici, e, meno ridondanti ma più vicini alla realtà, divengono parte integrante di un nuovo sentire.

Con l'apostrofe «Siciliani! Uditemi» il Poeta inizia un'accorata invocazione. La sua parola «mesta, fidente e sola» non ha altre ambizioni, se non quella di esprimere con tono sommesso la preghiera e il pianto che albergano nel suo cuore; è quanto si legge nello zeugma che segue:

Armi non ha la misera
Tranne la prece e il pianto:
E la virtù del canto,
E la ragion del cor.

Il tono evocativo potenzia le strofe successive, non più «col timor del debole... ma col dolor del forte agitavam l'acciar». Il rapido succedersi di «armi ardenti, di «ombre», di «profondi vortici», di «rimbombi d'ira» si placa nel convincimento che Dio consacrerà il nobile fine di queste violenze: «la pace eterna»:

Isola eterna! Ascoltami;
Ché Dio nel cor mi detta:
Una corona, un plauso,
Anche maggior, ti aspetta,

Se, generosa e immemore
D'un parteggiar fugace,
A la fraterna pace
Consacrerai l'allor.

Questa grande conquista deve superare i limiti regionali:

L'arme dispoglia: supplice
Piangi, combatti e prega
Che l'Etna ed il Vesuvio
Stringan perpetua lega.

e con una sintesi geografica termina:

Sull'Etna e sul Cenisio
Sventino pure i tre colori,
E vinti, e vincitori
Uguaglierà la Fé!

Ma soffermiamoci su quel «Piangi combatti e prega» della prima quartina della dodicesima sezione. L'ascendenza manzoniana è evidente, i tre verbi ricordano esattamente quelli de *La Pentecoste*: «soffri, com-

batti e preghi». Ma non solo; un po' tutta la canzone risente l'influenza manzoniana, la rapidità delle azioni, gli scorci simultanei per lo più espressi con versi sdruciolati ci riportano al 5 Maggio, come pure le interrogazioni retoriche, l'incitamento alla guerra l'ardente desiderio di giustizia e di libertà ci ricordano le strofe del *Marzo 1821*.

La canzone *All'Italia* risente invece dell'eco leopardiana. A prescindere dal titolo, di per sé sintomatico, la nostra attenzione si sofferma su quella tradizionale personificazione dell'Italia, operata dal Leopardi, ma consacrata ancor prima dal Petrarca. L'Italia appare con la solita sembianza luttuosa e sofferente: «esser non può regina / Italia mia mai finché si pianga e frema», traspare in questi versi un tono dantesco, notato già in precedenza quando il Poeta ne *L'Arpa Lucana*, sempre a proposito dell'Italia, diceva: «Più servo ostello di dolor non è». Qui si celebra una gran Dama, «gran Dama che rilevata dal suo pianto, l'adre / Spoglie tramuta nella prisca gonna / Seminata di perle e di rubini!». Negli altri canti, invece le presenze femminili non hanno grandi pretese pur rimanendo sempre parte attiva, quasi uno stimolo a questa guerra. Nella canzone *Alle Donne Lucane* si legge infatti:

Questa terra, che si desta
A una nuova civiltà,
Vuol fra gli inni de la festa
Il sospir de la pietà.
A voi, donne: Scapigliate,
Entro ai tempi inginocchiate,
Voi pei martiri pregate
De la nostra libertà.

Anche l'intervento di Dio nella storia è un tema ricorrente, qui si celebra Pio IX quale messo di Dio:

Dagli oracoli di Dio
Una voce udir si fé:
«Credi, o Italia, al Nono Pio:
Credi, o Italia, io son con te!»

nella canzone *All'Italia* il concetto è reso meglio:

Tutti ci stringa un giuro,
Il giudizio de' Cieli, ecco, è maturo:
La guerra è santa: la comanda Iddio,
Dal Vatican benediralla un Pio!

Di più effetto sono però i componimenti precedenti, ai quali si aggiunge la canzone: *Alla Guardia Nazionale* in cui le cadenze tirtaiche, le ripetizioni e raddoppiamenti, l'uso continuo di parole tronche e di esclamazioni caratterizzano i versi. La poesia è molto sonora, il Poeta sembra rispettare dei canoni eufonici ben architettati.

Ne *La Guerra* riprende il ritmo de *Ai Siciliani*. Anzi il tono è più

cupo del solito, e il crescendo di ripetizioni completa quell'atmosfera «cerchiata di nemi». Il simbolo della guerra è l'immagine truce di un «cavallo nero»:

La folta scuotendo prolissa criniera,
Aspira l'olezzo de' monti e de' mari
Siccome percosso da tromba guerriera:
E strappa feroce le redini ondanti,
Sbattuto nei fianchi da febbre crudel,
Ed empie di lunghi nitriti sonanti
I venti odorati dell'Italo ciel.

L'incalzare dei versi e l'esortazione alla guerra dei versi seguenti

Dai monti, dai piani, da' mari venite,
Figliuoli d'Italia: la Guerra v'aspetta:
In sella montate: le lance brandite:
Correte ne' ranghi: gridate vendetta:
Coraggio, coraggio! La Guerra è la vita:
La pace de' servi mai vita non fu:
L'Europa commossa fra l'armi v'invita:
Vi scorra ne' petti novella virtù.

All'armi, figliuoli
Dell'itala terra!
La Guerra! la Guerra!

ci riporta al Berchet:

Sì lombardi, puntate la spada:
fate vostra la vostra contrada,
questa bella che il ciel vi sorti.

I canti che seguono non sono mossi da interessi specifici e, fatta eccezione dell'ossequio a *Vincenzo Gioberti*, che si distingue per la tematica storica incentrata sul giobertiano risveglio morale e civile delle coscienze nazionali, per lo più si esauriscono entro i limiti dell'esercitazione poetica sostenuta dal gusto della parola e del ritmo. L'occasionalità, l'immediatezza, la musicalità manierata sono le costanti tipiche dei *Sonetti* e delle *Romanze* in cui la ballata sostituisce il solito schema metrico dell'ottava. Una piccola postilla meritano le poesie: *Il Tramonto*, *La Guida*, *Amore e Destino* il cui tono «scorato e stanco» preannuncia la situazione sentimentale e ideale che presiede al paesaggio psicologico soliano dei canti più maturi. Il Poeta, ora apostrofa il sole, che sulle note di A. Lamartine «le soleil va porter le jour à d'autres mondes» quotidianamente risveglia «la bella d'erbe famiglia e d'animali» in una sinfonia di «riso» e di «pianto», di luce e d'ombra:

Sii benedetto, o splendido
Real pianeta! Benedetto il Santo,
Che ti destò, cingendoti

Le fiamme de la vita e l'ureo manto!
 Quella segreta musica,
 Che in questa ora d'addio s'alza dai campi,
 Par benedica ai tuoi fecondi lampi!

e dalla sua stanza «smisurata e superba» con leopardiano distacco osserva il mutar delle genti:

Misterioso scrutator dei petti,
 Quanti pensier tu svegli e quanti affetti!

Guardi pensoso dal tuo ciel profondo
 Cangiar di lingue e di credenze il mondo³⁰.
 (da *Il Tramonto*)

Ora biasima il suo comportamento frigido al vero amore:

Un'infecunda calma
 M'empie frattanto il petto:
 Ho tenebre nell'alma,
 Silenzio nell'affetto
 (da *La Guida*)

Ora s'abbandona, quasi con sinistra compiacenza, a un desolato lamento autolesionistico:

M'odi, o fanciulla - Abbandonato io vivo
 Nel mio solingo inavvertito ostel,
 Ricco di sogni dileguati, e privo
 D'ogni speranza, che non sia d'avel.
 (da *Amore e Destino*)

Fortunatamente è un breve excursus. Infatti le melodiose ottave de *L'Alba* con «quel non so che di giocondo, di festivo e di giovanile che echeggia da ogni sua parola»³¹, con freschezza e musicalità di dettato, in un dolce scenario campestre quasi edenico-rinascimentale, esortano a carpire le gioie e i piaceri della «fuggente» giovinezza:

Geme la tortora
 Sull'elce antica:
 Ride l'allodola
 Montando in ciel:
 Versa la rorida
 Collina aprica
 Suoi casti balsami
 Nel venticel.

³⁰ «Questo canto — dice Nicola Sole — fu scritto in tempi si tristi, che pareva per l'Italia morta ogni prossima speranza di miglior fortuna. Possano le profezie del dolore essere sempre in questa guisa smentite!». Nota finale al canto.

³¹ B. Zumbini, *op. cit.*, pref.

Le incisive considerazioni dello Zumbini su *L'Arpa Lucana*³² completano, adeguatamente, le nostre modeste osservazioni: «*L'Arpa Lucana* si potrebbe considerare come una storia versificata di quei tempi: storia in cui il poeta, per entro gli affetti e le idee comuni ad un intero popolo, fa balenare i pensieri solitari, natigli da lungo tempo nel cuore alla vista del suo mare e dei suoi monti. Questi segni, questi interventi del proprio io nella rappresentazione della gran festa italiana talvolta prendono per loro una parte di qualche componimento, tal'altra un componimento intero. Essi ci sembrano il meglio di tutta questa prima poesia giovanile: ritraggono immediatamente l'affetto che premeva il cuore dell'autore stesso, e sono come il grido che distingue lui da mille altri pur generosi. È vero che in coteste manifestazioni del proprio io manca ancora una piena consapevolezza di sé e un'idea sovrana da cui esse tutte procedono, è chiaro, anzi, che lo spirito, ondeggiando tra forme e visioni di bellezze contrarie, talvolta si avvicina ai classici, tal'altra ai romantici, e qui più particolarmente al Monti, e là al Berchet e al Rossetti, e ora comincia col Manzoni e finisce col Leopardi, e ora, dopo gli echi del Petrarca, fa sentire quelli del Byron e del Lamartine. Ma questi ed altri simili ondeggiamenti derivano da un immenso fervore interno che sforzava il nostro poeta non tanto a mutar di affetti e di simpatie, quanto ad amar quelle varie forme di bellezze, a vagheggiarle e a volerle far tutte sue nel tempo stesso»³³.

L'iter poetico di Nicola Sole nell'interpretazione desanctisiana si scompone in tre periodi: «l'improvvisazione, la poesia patriottica, e di nuovo la poesia d'occasione» notificati rispettivamente da tre poesie «epilogo»: il *Carmelo*, il canto *Al Mar Jonio* e il *Filo Elettrico*³⁴.

Effettivamente un'attenta lettura della speculazione soliana suggerisce una successione diversificata in periodi poetici che in chiave storica-evolutiva caratterizzano particolari momenti creativi e professionali dell'Autore. Non si tratta di periodi disgiunti: la continuità e lo scambio di caratteri e connotazioni che corre fra essi sono le coordinate essenziali dell'uniforme evoluzione poetica in tre periodi o fasi poetiche³⁵.

L'ambizione giovanile al grande canto e il vivo e tenace desiderio

³² Riportiamo qui l'elenco dei 28 componimenti de *L'Arpa Lucana* secondo l'ordine prescelto dall'Autore nella prima edizione: Prefazione - *Ai generosi figli della Lucania*, *L'Arpa Lucana*, *Al Mar Jonio*, *Alle donne lucane*, *Ai Siciliani*, *Alla Guardia nazionale*, *La Guerra*, *Il tramonto*, *L'Alba*, *La Guida*, *Amore e destino*, *Il fiore del cimitero*, *Ad Alfonso Lamartine*, *Il Rosignuolo*. Le «Romanze»: *Il veterano patriota*, *Le Nozze*, *Il Crociato*, *La Patria e l'Amore*, *Perdono e Pace*, *La Bolognese*, *Il Gondoliere Veneziano*, *Il Beccajo di Padova*. I «Sonetti»: *Dante a Pio Nono*, *Gentilesimo e Cristianesimo*, *Il Bello*, *A Carlo Alberto*, *Al Cittadino Alfonso Lamartine*, *A Vincenzo Gioberti*, *All'Italia* (Cfr. *L'Arpa Lucana: Canti di N. Sole*, Lucania, stabilimento tipografico di V. Santanello, maggio 1848).

³³ B. Zumbini, *op. cit.*, pref. pp. X, XI.

³⁴ F. De Sanctis, *op. cit.*, p. 172, lez. XII.

³⁵ Di molte liriche conosciamo i soli titoli.

di conseguire fama e gloria, espressi l'uno in una leziosa ed estetizzante scelta di immagini plastiche sostenute da «un arsenale ricchissimo di forme poetiche» e da un pregevole «verseggiare improvviso»³⁶, l'altro in un'intensa e genuina passione patriottica corroborata dalle gloriose reminiscenze storiche, costituiscono entrambi gli elementi essenziali e ricorrenti della prima fase poetica «giovanile» che dai primissimi anni si estende fino al '48 includendo quindi *L'Arpa Lucana*.

Più sommaria, ma non per questo meno produttiva, è invece la seconda fase «propedeutica» che va dalla fine del '48 al '56. È questo un periodo di pausa, di recupero del Poeta che, in isolamento coatto per una delicata situazione politica, approfondisce la sua cultura sui classici greci e latini. Le scelte poetiche di questi anni non sono ben definite, Sole tenta una varietà di temi e di generi, passando dalla poesia eloquente e religiosa a quella sentimentale ed elegiaca, senza lasciare tracce. Ma queste evidenti oscillazioni non si risolvono in un'ostentata labilità poetica e sentimentale, considerazione troppo puerile e semplicistica in una fase poetica non certo di esordio (nella quale forse avrebbe ritrovato la sua giustificazione).

Non a caso il Poeta tenta vari generi di poesia, è attraverso questa ricerca che si viene sviluppando la sua vena più originale. L'aspetto rapsodico dei primi canti di questa nuova stagione lirica, è il più manifesto ma anche il meno adatto a definire il carattere di questa seconda fase di formazione e maturazione poetica stimolata da nuove esigenze ideali e psicologiche.

Il canto di apertura è datato dicembre 1848³⁷ quando Nicola Sole termina le stanze *Sulla tomba di A. Poerio*, «l'ultima voce del poeta patriota»³⁸.

Il tema patriottico-politico s'intreccia con quello evocativo-celebrativo, in un torrente di colori e d'immagini di grande effetto anche se di poco calore. Il Poeta, da spettatore, enumera luoghi comuni, nomi, situazioni, preoccupandosi del solo aspetto formale della rappresentazione. I tempi erano cambiati: la canzone in morte del Poerio, dice il De Sanctis, è «quasi lenzuolo funebre gittato sul quarantotto»³⁹.

³⁶ F. De Sanctis, *op. cit.*

³⁷ La canzone che presenta tutti i caratteri della lirica patriottica, non fu inserita ne *L'Arpa Lucana*, perché ultimata qualche mese dopo la pubblicazione di questa. A tal proposito M. Monnier in *L'Italia est elle la terre des morts?*, Paris 1860, par. XVI (Naple et la Sicile) sottolinea: «... Nicola Sole, uno dei più brillanti «coloristes» della scuola napoletana... Egli lanciò sulla morte di A. Poerio uno dei più bei gridi di guerra che risuonarono in Italia. Poi, tutto d'un tratto, Napoli ridivenne austriaca ed egli disparve. Si ritirò e disparve nelle montagne della Basilicata... e ora riappare con un volume di versi coloriti, pittoreschi, «descriptifs avec beaucoup d'éclat»; ha fatto una poesia radiosa (un poème radieux) sul telegrafo elettrico: adora i cavalli, gli usignoli e il mare».

³⁸ F. De Sanctis, *op. cit.*, lez. XII, p. 163.

³⁹ F. De Sanctis, *ivi*.

La rivolta del '48 e le conseguenti interdizioni politiche e nazionali fiaccarono le libere manifestazioni letterarie ed artistiche delimitandone drasticamente la diffusione: «Alle condizioni politiche è naturale che facessero riscontro quelle della letteratura e, in particolare, della poesia... In tanta persecuzione della parola e perfino del pensiero, in tanta compressione d'ogni libero moto, lo spirito fu costretto a cercar nuove vie, o almeno a mostrar di cercarle per nascondere al possibile il suo perdurare in quelle da lui tenute sin allora. Non più di quella patria, donde gli erano venuti i più forti impulsi all'opera, non più la visione di cose grandi e liete oltre ogni ricordo della storia. Quel mondo era scomparso d'un tratto, e non si poteva neanche ripresentarlo nelle dipinture storiche o poetiche agli occhi delle nuove generazioni perché si sforzassero a riconquistare il bene perduto»⁴⁰.

A tempo però, le reattive fazioni liberali si consolidarono in misura proporzionale allo strapotere regio che, azionando egoistici interessi, le irrobustì tanto da essere il fautore di nuove sette clandestine nel regno e nelle vicine province. Anche la Basilicata, interessata da una delicata fase storica «d'incubazione» e non «assopita»⁴¹ come poteva sembrare, vide crescere le sue fila liberali. Fa fede di ciò la particolareggiata trattazione basilicatense del Mondaini: «... Nel 1832... sorge nella città di Potenza un primo nucleo della "Giovine Italia", cui aderiscono una sessantina di affigliati... Nuovo impulso alla diffusione delle idee liberali veniva nella regione, come nel resto del reame, dalle riforme di Pio IX che, davano la stura a tutte le speranze e a tutti gli ardimenti...», e aggiunge: «... il precipitar degli eventi nel reame e nel resto d'Italia, venne ad aggiungere nuova esca al fuoco che ormai serpeggiava latente. La libreria di Vincenzo Cafiero era il ritrovo in Potenza dei liberali, ed ivi convenivano tra gli altri Annibale Oliva, Vincenzo Grippo, Nicola Sole... avvocati e proprietari la più parte. L'avvocato Vincenzo D'Errico, principe del foro potentino, uomo sulla sessantina, d'idee liberali ma moderate, ed i ricchi proprietari Gerardo Branca, il cav. Emanuele Viggiani e Vincenzo Scafarelli si trovavano alla testa di questo gruppo liberale, che aveva in mano i fili del movimento di tutta la provincia e si teneva in relazione con Napoli... In Potenza erano una quarantina di giovani baldi, irrequieti ed audaci al pari del Sacerdote quarantenne Emilio Maffei, che per ingegno, energia e carattere n'era il capo»⁴².

Come si legge, Nicola Sole era simpatizzante liberale; presto anche lui s'iscrisse alla «Giovine Italia», senonché la sera del 1 gennaio del

⁴⁰ B. Zumbini, *op. cit.*, pp. XVII-XVIII prefaz.

⁴¹ G. Mondaini, *I moti politici del '48 e la setta dell'Unità Italiana in Basilicata*, Roma 1902. F. Torraca nel giudicare questo volume così si esprime: «Saggio assai notevole... di interpretazione realistica della rivoluzione del '48 nel Mezzogiorno d'Italia». F. Torraca, *Scritti varii raccolti a cura dei discepoli*, Milano-Genova-Roma 1928, p. 339.

⁴² G. Mondaini, *op. cit.*, p. 343.

1849 in casa di Paolo Magaldi⁴³ «convenivano molti liberali non sospettati di tradimento e con essi due democratici a fraterno banchetto... ivi improvvisava quella sera Nicola Sole, mentre i commensali ne interrompevano i versi ispirati col ritornello:

Sia la morte sia la vita
Pur che avrem la libertà.

Da allora incomincia la vita del latitante, per altri quella dell'esule. Rimangono sulla breccia i più arditi, e fra questi il Maffei...⁴⁴

Anche il Poeta fu inserito nella lista degli «attendibili» e fallito il tentativo di espatrio in Grecia, vagabondò per tre anni poi, decise di costituirsi. Dopo qualche mese di soggiorno forzato nel carcere di Potenza, ottenne la libertà provvisoria nel settembre del '53, quindi nel '54, fu rilasciato definitivamente⁴⁵. Questi anni di «fuga» sono di particolare rilievo per la sua formazione letteraria ed artistica. Il condizionamento provinciale⁴⁶ non è più determinante, sono gli studi classici, ai quali il Poeta si avvicina in questo periodo d'isolamento, che qualificano via via la produzione successiva. Oltre ai canti del *Murat-Bey*, *Il Cocchio*, la traduzione da Lamartine: *Ad un ramo di mandorlo*⁴⁹, *L'orfano e il cielo*⁵⁰ e *Rivederla*⁵¹; scrive *L'Eloquenza Greca*, *L'Eloquenza Romana*, e la *Storia dell'Eloquenza Romana descritta dagli Scritti di Cicerone*, noi però ci soffermiamo su *La Commedia di Dante Alighieri tradotta in prosa italiana ad uso de' giovinetti e delle donne* composta tra il '51 e il '52. Si tratta di due manoscritti: il primo di 226 pagine⁵² contiene il primo volume dell'«Inferno» è quindi la traduzione dell'intera cantica dantesca, il secondo di 327 pagine contiene invece la traduzione, sempre in prosa, del «Purgatorio». Il primo a dare notizia di essi fu l'Agresti che in una nota letta

⁴³ G. Brienza, *Il Martirologio della Lucania*, Potenza 1883, p. 198.

⁴⁴ G. Mondaini, *op. cit.*

⁴⁵ In un recente studio su *Una poesia inedita di N. Sole e la spiritualità popolare*, in «Atti Del Convegno», cit., F. Noviello riporta una poesia latina che N. Sole compose durante la sua latitanza. Dedicata al fratello di Nicola Sole, Giuseppe Antonio, questa lirica è stata ritrovata e pubblicata da Paolo De Grazia in *Rivista Lucana* del 1894.

⁴⁶ Secondo il Mari (v. *Nicola Sole e la Basilicata dei suoi tempi*, Melfi, 1903) «Sole fu molto condizionato dalle opinioni e dalle chiusure della piccola borghesia basilicate e «specialmente dal partito liberale conservatore». Opinione poco digerita dal Torraca che giustamente ribadisce: «... questa Basilicata del '48 che ha a che fare con Nicola Sole? ... Se il Sole non sorti da natura la temprà e le attitudini di vero poeta, e come durante asserisce il Mari, «non ebbe carattere» che colpa vi ebbe la borghesia?» (F. Torraca, *op. cit.*, pp. 342-352).

⁴⁷ Composti nel '50 ma poi ripresi nel '58 nel *Selim Bey*.

⁴⁸ Ottave improvvisate del 1850 pubblicate su *Vulture*.

⁴⁹ Inserita nei canti del '58.

⁵⁰ Del 1852.

⁵¹ Del 1854.

⁵² Mancano le prime due.

all'Accademia Pontaniana⁵³ così diceva: «... e a me gode l'animo di dare primamente a voi, illustri colleghi, notizia di uno scritto, che concorre insieme con molti altri ad attestare quanto grande e soda fosse la cultura di quel poeta, che, mentre aveva gentile il canto, come quello d'un usignolo, aveva sovente il verso, come quello di un profeta»⁵⁴.

È interessante la successiva dichiarazione: «... Il De Clemente, che discorre della vita e delle opere di Nicola Sole, ci assicura che dal 1849 al '53 questi fece fortissimi studi sui classici greci latini e italiani, e che non solo volse in prosa la *Divina Commedia* ma stese un commento a tutto il poema»⁵⁵. Ma di questo commento «che non fu lavoro da chiosatore o da filologo, ma il commento di un poeta valoroso al padre della poesia italiana»⁵⁶, il de Grazia⁵⁷ non ha trovato traccia: «... egli rinvenne la traduzione in prosa delle sole due prime cantiche, facendo premurose ricerche in casa dell'avv. Biagianonio Sole, dove Nicola stette lungo tempo rifugiato per iscarsare la polizia borbonica»⁵⁸. La stesura dei: *Pensieri Poetici sull'eloquenza del Foro Penale*⁵⁹ e del *Cantico dei Cantici* va ricondotta al 1855. Per il primo carme, condividiamo in pieno le osservazioni del De Sanctis: «Sarà un discorso, un racconto storico, una predica, non è una poesia. Perché fosse poesia, dovrebbe esserci il sentimento dell'arte, il sentimento dell'eloquenza, e volendo fare la storia, era necessario vivificarla, darle nuovo accento, nuova forma, sì che fosse innanzi a voi quel passato vivo, non ricordato»⁶⁰. In fondo è un'epistola in cui l'eloquenza e la dissertazione hanno l'esclusiva: come *Sulla Tomba di A. Poerio* anche qui l'occasionalità è preponderante. L'efficacia oratoria e la leziosa aggettivazione di questi versi eleganti modellati sui migliori esempi del classicismo aristocratico, qualificano la scelta molto raffinata del registro poetico. Le austere sentenze dell'antichità rimangono però fine a sé stesse, non coinvolte né trascinate dalla piena del mondo morale. In sostanza manca quel «contenuto» di cui ha lungamente trattato il De Sanctis nelle sue lezioni.

Nel *Cantico dei Cantici* ritorna invece la sterile commemorazione religiosa volta a scopo apologetico e letterario. Questo carme attesta il fallimento delle argomentazioni bibliche che, pur di gran moda nel Romanticismo, almeno nelle costruzioni poetiche soliane, si riducono a macchinosi virtuosismi letterari. Un plauso, però, merita la tradu-

⁵³ A. Agresti, *Nicola Sole - Opere - Manoscritti - Breve notizia di un manoscritto dantesco inedito di N. Sole*, in «Atti dell'Acc. Pontaniana», vol. 25 (1895) memoria n. 5.

⁵⁴ A. Agresti, *ivi*.

⁵⁵ A. Agresti, *ivi*.

⁵⁶ A. Agresti, *ivi*.

⁵⁷ Paolo de Grazia è lo studioso, concittadino del Sole, che, per primo, ritrovò i manoscritti e per facilitarne la pubblicazione li affidò all'Agresti.

⁵⁸ A. Agresti, *op. cit.*

⁵⁹ *Epistola a Federico Castriota Scanderberg*.

⁶⁰ F. De Sanctis, *op. cit.*, lez. XII, pp. 167-68.

zione molto oculata: «... non fu giudicata la migliore versione delle tante altre che abbiamo del *Cantico dei Cantici*. Con plauso le napoletane effemeridi ne tennero parola, e fra quelle della penisola, il *Crepuscolo*, grave periodico milanese, ne fece obietto di accurato e lungo esame e di elogio al traduttore»⁶¹.

La perizia del traduttore si nota già nella prefazione al carme in cui si leggono interessanti osservazioni sulla traduzione e l'idioma ad essa corrispondente: «Una traduzione — dice Nicola Sole — non è che un ritratto, né più, né meno. Quando l'artista ha condotto sulla tela, e poniamo pure fedelissimamente, le più minute accidentalità della figura che vuolsi ritratta, egli non avrà fatto che... un bel nulla, se nella copia non avrà trasfuso il sentimento, la vita, il "carattere", che campeggia sul volto dell'originale... Il leale e longanimo volgarizzatore dee contemperare in guisa i colori della propria favella, che punto non iscandendo dal candore nativo, riflettono schiettamente la luce di quella lingua, nella quale l'originale fu scritto... Mi sono quindi guardato, quanto almanco per me si potea, di aggiunger niente del mio all'originale del Cantico, e d'interporre fra un'immagine e l'altra quelle così dette mezze tinte... Sol dove mi è paruto che certe parole, o certe idee, non hanno fino a noi conservata la stessa efficacia che aveano presso gli Ebrei, io, lasciandole ad ogni modo dove e come stanno, mi son permesso di rinsanguinarle con qualche aggiuntivo, per conferir loro nella traduzione la stessa freschezza, la stessa preminenza che aveano nell'originale. Del resto io ho religiosamente rispettato quelle generose e leggiadre sprezzature...»⁶².

L'intensa attività di questi anni trova sbocco nei giornali cittadini napoletani più pubblicizzati dell'epoca, *La storia di una perla*, *La pescatrice*, *Le vergini* e *Il primo Amore* datati alla fine del '55 furono presentati al grande pubblico e divulgati dal *Poliorama Pittorico* dalla strenna *Mergellina* e dall'*Omnibus*; gli ultimi canti del '56: *Ad un illustre ecclesiastico*, *La tomba del poeta*, *La vita*, *L'amore* ebbero più o meno la stessa fortuna, alcuni di essi furono inseriti nella raccolta dei *Canti* del '58.

Il retaggio benefico degli studi classici qualifica queste liriche che dischiudono la nuova fase poetica. In esse la naturalezza e la semplicità espressiva del dettato poetico già s'impongono quali elementi peculiari della terza stagione lirica della «maturità» soliana. Ma anche nell'ambito umano-sentimentale si evidenzia una nuova predisposizione ad accettare con tranquillità e moderazione gli eventi sinistri, ai quali, anni addietro, il Poeta avrebbe reagito con istintive impennate.

Gli ultimi tre anni di vita e di poesia soliana sono costellati da una miriade di liriche raccolte per la maggior parte nei *Canti*, altre pubbli-

⁶¹ A. De Clemente, *op. cit.*, n. 11.

⁶² Prefazione al *Cantico dei Cantici* di N. Sole.

cate sull'*Iride* e l'*Omnibus*. La febbrile attività poetica di questi anni ridesta l'ammirazione e i consensi della pubblica opinione e dei circoli culturali napoletani presso i quali nel '57 il Poeta fa ritorno. La rapida ascesa poetica di Nicola Sole si consolida nelle testimonianze del Capponi e del Tommaseo che lo definiscono «epigono foscoliano»⁶³, e del Torricelli che lo avvicina ai poeti alemanni e, soffermandosi sulle sue liriche «vestite di sì nobile forma», loda «la profusione del verso, abbondante, inesauribile, la leggiadria dell'ingegno, ... la vastità della sua dottrina»⁶⁴. Fraterna amicizia il Sole strinse a Napoli con G. Verdi⁶⁵ e D. Morelli⁶⁶ ai quali si sentì moralmente legato, e con Marc Monnier che non esitò a segnalarlo fra i poeti più accreditati del tempo, e nell'aprile del 1865 pubblicò, per primo, i suoi *Canti* sulla *Revue des deux mondes*.

Dal gruppo dei canti⁶⁷ esclusi dalla raccolta del '58 spicca l'*Epistola a Giuseppe De Blasiis*. Sui moduli foscoliani delle *Grazie*⁶⁸ il Poeta esalta la Grecia.

Le significative osservazioni del Torraca definiscono l'*Epistola*⁶⁹ «... Un importante documento autobiografico... secondo me, — è questa — la più bella poesia del Sole... Il De Sanctis non la conobbe, lo Zumbini ne citò alcuni passi notevoli. In questa epistola, tra le reminiscenze del Foscolo e del Leopardi... che non sono ornamenti posticci, perché corrispondono ad una situazione reale... il Sole serenamente fa il suo esame di coscienza e giudica il suo passato a sé stesso con perfetta oggettività, come se giudicasse un estraneo. Non più speranze, non più palpiti, patria, gloria, amore di donna, tutto è passato, tutto svanito, il suo cuore s'è chiuso, il suo ingegno sta per spegnersi. Meglio di questa lenta morte il suicidio, ed egli l'avrebbe sicuramente compiuto, se la Fede, non gliel'avesse vietato, e, più della Fede, il pensiero di sua madre. Or non gli resta che il vano fantasticare fumando, incessantemente fumando. A che gli gioverebbe andare in altre contrade?... Il poeta passa malinconicamente da ricordo a ricordo, da rimpianto a

⁶³ Dalle lettere del 12 e del 25 settembre 1858.

⁶⁴ *Omnibus*, *op. cit.*

⁶⁵ Al quale dedica il canto omonimo: *Addio a Giuseppe Verdi* del '58 seguito, subito dopo, da un altro indirizzato alla consorte del musicista A.G.S.V.

⁶⁶ Di questa amicizia il Morelli ne riferì i particolari allo Zumbini, *op. cit.*, pref., pp. XXII, XXIII.

⁶⁷ Nel '57 il Sole pubblica: *A Leopoldo Tarantini*, *Le Arti*, *Salve al Magnifico Dentice*, *Su una Villa*, *Epistola a G. Blasiis*, *La storia di un cuore*, *Le Bellezze di Reggio*, *Ad un mio Servo Estinto*, *Ad un Poeta Inglese*, *Alla Gentile Giovinetta Elisa Materi*, *In Morte di Luigi Lablanche*, *Al Sepolcro di un Amico o in Morte di Filippo Buccico*, *A S. Luigi Gonzaga*, *La Donna e l'Amore o in Morte di Emerenza Gillidos*, *Selim Bey*, *Le due Madri*, *A Psiche*, *Le Nozze e la Tomba o in Morte di Vincenzina Sarli n. Cortese*, di essi solo gli ultimi sette saranno inseriti nei *Canti*.

⁶⁸ P. Marrese, *Nicola Sole - La Basilicata nel mondo*, Napoli 1924, n. 1-2 (sett. ott. 1924) pp. 120-122.

⁶⁹ *Epistola a Giuseppe de Blasiis*, *cit.*

rimpianto, da una ad un'altra delle cose belle e care perdute, svanite; e i versi limpidi ritraggono con semplicità grande questo dolce e mesto fantasticare, che accompagna gli avvolgimenti e le spire del fumo azzurrino. Il primo e più severo giudice di Nicola Sole fu egli medesimo, in questi versi, in cui «storia» e poesia formano un tutto...»⁷⁰.

Nel luglio del 1858 Nicola Sole, sovvenzionato da Michele Ungaro⁷¹, pubblica i *Canti* dedicati a «... coloro che furono miseri... del tremuoto del 16 dicembre 1857»⁷². La raccolta comprende ventiquattro canti, alcuni scritti proprio per questa occasione, altri già pubblicati separatamente negli anni precedenti⁷³.

La popolarità e il successo non tardarono. Sull'*Omnibus* si legge infatti: «La raccolta dei *Canti* del '58 prese luogo fra le più splendide edizioni del napoletano Bodoni... Non pure le napoletane effemeridi, ma le altre dell'alta Italia ed anche le straniere, risuonarono gli elogi al suo libro. Men che in un anno eragli bastato per farsi conoscere ed ammirare dall'universale. Venuto in Napoli nel luglio del '57 nel giro di 11 mesi il suo nome erasi reso popolare... La *Reveil*, giornale parigino pubblicò un notevole articolo sul suo ultimo libro... La *Bibliothèque Universelle* di Ginevra nel suo fascicolo del 10 ottobre 1858 anno 58° p. 307 — parla di lui — ... La *Revue Française* nel suo fascicolo 136 del 1 novembre 1858... dava fuori uno studio: «Un nuovo poeta italiano, Nicola Sole «del letterato francese Marc Monnier»⁷⁴.

Nel suo discrimine poetico il Sole inserì, modificandoli notevolmente, due canti che, a differenza degli altri, erano già apparsi su *L'Arpa Lucana: Al Mar Jonio*, canto di apertura, e *Al Rosignuolo*. Radicali e numerose modifiche sono intervenute nella seconda edizione; correzioni, o se si preferisce, «mutilazioni»⁷⁵ sono state apportate spe-

⁷⁰ F. Torraca, *op. cit.*

⁷¹ Il giudice napoletano del quartiere «Chiaia» che mise a disposizione più di mille ducati per le spese di stampa, e per gratitudine il Poeta gli dedica la nuova versione del canto *Al Mar Jonio*.

⁷² È la dedica dell'Autore che apre il volume.

⁷³ Eccone l'indice: Prefazione, *Al Mar Jonio*, *Al Rosignuolo*, *L'orfano e il cielo*, *Rivederla*, *Sulla eloquenza del foro penale*, *La storia di una perla*, *Ad un illustre ecclesiastico*, *La tomba del poeta*, *La vita*, *Pel tremuoto*, *La donna e l'amore*, *A Psiche*, *Le due madri*, *Le nozze e la tomba*, *Al sepolcro di un amico*, *All'illust. econom. L. Bianchini*, *Addio a G. Verdi*, *A.G.S.V.*, *Il viggianese*, *Selim Bey*, *La fanciulla e l'artista*, *Ad un ramo di mandorlo*, *A. S. Luigi Gonzaga*, *Per l'albo di Vincenzo Baffi*. Da *I Canti* di N. Sole, pe' tipi del cav. Gaetano Nobile, Napoli 1858.

⁷⁴ *Omnibus*, *op. cit.*, n. 12.

⁷⁵ «Paragonate il canto *Al Mar Jonio* come gli uscì la prima volta con lo stesso canto corretto dopo parecchi anni. Prima c'è maggiore vivacità con grandi scorrezioni; dopo il lavoro della lima, molte licenze sono abbandonate, e se è scemata la vivacità, vi ha ben guadagnato la correzione e la castigatezza» dopo aggiunge «... *Al Mar Jonio* — l'Autore — ebbe la crudeltà di mutilarlo e, per renderlo accetto ai tempi tristi venuti dopo, ne tolse ciò che v'era di sentimento patriottico, specialmente al principio e alla fine. Mutilava la sua creatura perché l'atmosfera era cambiata, tornava poeta d'occasione» (v. F. De Sanctis, *p. cit.*, lez. XII, pp. 166-67).

cialmente *Al Mar Jonio* e non sono riconducibili ai severi interventi censorii governativi⁷⁶.

Nel canto *Al Mar Jonio* le omissioni dei versi della prima sezione, sostituita quasi per intero, della quinta, settima, nona, undicesima, tredicesima, quattordicesima e quindicesima sezione, date le circostanze storiche, sono giustificate, ma le non poche sostituzioni di interi endecasillabi sono di diversa natura e si spiegano in funzione di quel processo evolutivo culturale e tecnico-stilistico che attraverso i classici ha depurato il registro poetico soliano. Lo stesso va detto per il canto *Al Rosignuolo*. Anche qui le omissioni denunciano una più raffinata sensibilità poetica, e una forma più semplice, più prossima all'eleganza latina. Sono comunque due canti di indiscusso pregio artistico. «Le memorie della nostra civiltà antica, il disdegno generoso dell'ignobile presente, le speranze di un più lieto avvenire e le più belle immagini della poesia greca e dell'italiana, tutto qui concorre a dare sfogo all'affanno del giovane solitario, che, errando per le rive della nativa marina, fa come una consacrazione del pensiero, dell'arte e di tutto se stesso alla grande e sventurata sua patria»⁷⁷.

Nella lettera del 25 settembre 1859, il Capponi così scriveva al Poeta:

«Facendomi leggere quel componimento sul mare Jonio, che tra gli altri è grave di molto pensiero, mi pareva essere tornato ai miei 25 anni, quando io pure in una barchetta e sotto il più bel cielo del mondo... mi andavo correndo il mare di Puglia e quel di Calabria e traversava il golfo di Taranto... e ambiva di radere la spiaggia dove fu Metaponto ed Eraclea, cercando se fosse in un di quei luoghi la tomba di Erodoto e passando qualche di beato nella patria di Milone, la quale ha Sibari troppo accosto. Ma questi sono ricordi vecchi; ed è grazia sua se a me vennero ringiovaniti». Nel dicembre del 1857 un violento terremoto sconvolse la Lucania; il Poeta commosso, dedicò ai suoi concittadini⁷⁸ il Salmo *Pel tremuoto in Lucania*. Il luttuoso evento fece precipitare nel baratro della miseria e della disperazione la sua gente già a lungo provata e la sua terra. «... Il terremoto — osserva il Barbieri — desolò la sua Lucania, ed egli scioglie un salmo al Dio terribile della distruzione; ma la sua poesia è una preghiera come di chi, tremendamente colpito, non ha forza nemmeno di levare lo sguardo verso chi l'ha percosso; e in alto vola la sua elegia»⁷⁹. È su questo evento funesto, «cantato — dice Zanella — con vigore dantesco»⁸⁰ che s'incentra anche l'ultimo de *Canti: Il Viggianese*.

⁷⁶ M. Sansone, *op. cit.*, p. 461.

⁷⁷ B. Zumbini, *op. cit.*, pref., p. XIV.

⁷⁸ La sciagura non limitò il Poeta al solo atto declamatorio, i suoi interventi furono concreti, fino al punto da vendere le sue poesie a pro dei terremotati.

⁷⁹ R. Barbiera, *op. cit.*

⁸⁰ «... il nome di N. Sole che supera di gran lunga tutti gli altri per certa elaborata eleganza del verso, che piacque all'Alardi... nato nell'antica Lucania ha cantato con vigore

Qui la desolazione si accentua e il rapporto fra poeta e natura, dolore soggettivo e dolore universale è perfetto. La morte penetra in tutte le cose «lungo i torrenti», «ne' querciuoli», «sulle colline», «nei campi arati», «lungo i vigneti». Anche nell'area semantica la scelta di certe parole chiave è incisiva: all'immagine festosa di «rose» e «usignoli» si oppone un «deserto e muto» sonno di morte, alle «gaie colline» e fumanti, «pel ciel sereno» fa riscontro il tocco dell'ora fatale, «l'ultim'ora» portatrice di «rovine sopra rovine». Lo strazio del Poeta cerca conforto nella «rondinella»: deliziosa allegoria nella quale il Poeta adombra se stesso. Il suo pianto è quello del vagante animaletto: «Io la mia casa piansi caduta, ella il suo nido!», insieme riprenderanno il volo, le «peregrina» e dimentica, facilmente sospenderà il nuovo nido «a l'orlo d'un'altra gronda» il Poeta invece, distrutto dall'angoscioso ricordo rimarrà sempre un «vagabondo». Il tono strozzato e sommesso della lirica è del resto preannunciato dalla completa negatività delle battute di esordio:

Non mi chiedete lieti concetti,
Ché mesta è l'alma del Viggianese!
Trovai la morte lungo i torrenti
Del mio paese!

Sugli accenti funebri ispirati alla morte spesso si annodano le sue riflessioni morali e religiose⁸¹ e in esse, come nuova forza ispiratrice, si individua l'autobiografismo che conferisce al dettato una sostanza più umana e sincera. Il tema lirico-amoroso che si sviluppa secondo i canoni di una poesia consolatrice e non amorosa.

L'amore, suo «eterno tormento», ricorre più volte ma non come elemento chiave ispiratore bensì come confessione della sua triste condizione umana. «Abbandonato io vivo nel mio solingo inavvertito ostel, ricco di sogni dileguati, e privo d'ogni speranza... compiangimi! Compiangimi! Un arcano germe di morte nel mio petto entrò...»⁸². L'amore lo riporta «ai dolci inganni de la nova scola»⁸³, alle frustrazioni, ai ripensamenti: «teco sperò dividere altri le gioie, che può dar la vita: ma le speranze volano... e forse amar volevi»⁸⁴. E fra «le tane innamorate larve»⁸⁵ anche Psiche deve scomparire e «in eterno», anche per lei non c'è posto nel «petto insanguinato del poeta»⁸⁶.

Nell'idillio *Un'ora* il discorso cambia. L'amore sembra finalmente rapire l'arido cuore del Poeta. Ma quale amore? Non certo per una di

dantesco l'ultimo terremoto che sconvolse quella infelice provincia» (v. G. Zanella, *Storia della lett. ital. dalla metà del 700 ai nostri giorni*, Milano 1880, p. 253, cap. VII).

⁸¹ Epistola a G. De Blasii.

⁸² *Amore e Destino*.

⁸³ *Al Rossignuolo*.

⁸⁴ *Ad Emma*.

⁸⁵ *A Psiche*.

⁸⁶ *Ivi*.

quelle concrete fanciulle innanzi nominate. Un'atmosfera d'incanto trasporta Nicola Sole in un idilliaco scenario naturale.

È stato scritto dal Cilibrizzi che il Sole è «Il poeta delle albe, dei tramonti, dei silenzi notturni, resi più arcani dal lontano scintillio delle stelle e dalle malinconiche e dolci note melodiche dell'usignuolo»⁸⁷. La natura fa da sfondo alla sua condizione umana e psicologica che attraverso le effusioni paesaggistiche e l'onomatopea si esprime in un perfetto equilibrio lirico-autobiografico. Come in *Un'ora*, le due liriche che seguono: *Torre del Greco* e *Sorrento o T. Tasso*⁸⁸ che «dovevano far parte (dice il De Clemente) di un poema intitolato il *Golfo di Napoli*, che il Sole aveva cominciato a scrivere negli ultimi cinque mesi di sua vita»⁸⁹, offrono scorci paesaggistici di grande effetto. «T'intendo, eco verace de l'eterna parola, onde, le avverse forze composte ammirando pace, la beltà varia del creato emerse!». Nella quiete olimpica «che senza posa vien dal fondo de' mari e de' vulcani» il Poeta placa le sue tensioni e in un delizioso crescendo di «sospiri», «sorrisi» e «speranze» con pacata rassegnazione attende gli sviluppi del suo presagio di morte: «... men gravoso e lamentabil anno parmi la vita! Ma poco, il sento, fermerò le piane di qua dei ciel peregrin romito: fra poco solcherò l'onda sonante de l'infinito!»⁹⁰.

Nella lirica *Al mio Salice* che conclude la nostra breve rassegna poetica, la sintesi è completa. Sulla strada dei ricordi, il passato diviene simbolo e superamento della realtà: «Ecco l'inferno fianco qui riportai di nuovo! Qui fastidito e stanco vengo a posarmi ancor! Nulla cangiò sinora! Quanto lasciai qui trovo! Ch'io vi ricolga ancora de la salute il fior!». Dopo queste ultime considerazioni ci risulta difficile individuare i criteri che suggeriscono al De Sanctis di identificare quest'ultimo periodo poetico di Nicola Sole nella categoria dell'«occasionalità». Non ci siamo astenuti dal condividere, nei limiti dell'evidenza e fedeltà al testo, le incisive analisi dell'eminente studioso, che, se in taluni casi hanno spianato la strada ad un equilibrato e obiettivo criterio di giudizio, in questo invece, per la scarsa attendibilità, riducono l'indagine critica ad una limitata e inesatta valutazione. Noi crediamo che il De Sanctis, come affermano molti altri critici, effettivamente non conobbe la produzione ultima del Poeta lucano. Solo in questi termini ci spieghiamo il suo interessamento per *Il Menestrello* o *Il Carmelo* e non per un qualsiasi altro canto del '58.

A prescindere delle incisive osservazioni su *Al Mar Jonio* il De Sanctis si sofferma sull'*Epistola a Federico Castriota* e *Sulla tomba di*

⁸⁷ S. Cilibrizzi, *Nicola Sole, I grandi lucani nella storia della nuova Italia*, Napoli 1956.

⁸⁸ Datate nel '59.

⁸⁹ B. Zumbini, *op. cit.*, pref. pp. XXVII, XXVIII.

⁹⁰ *Ad una stella*.

Alessandro Poerio, nulla in contrario se avesse continuato l'esposizione critica di tutta la restante e non certo esigua produzione lirica, questa invece, dopo qualche brevissimo accenno a *Il filo elettrico*, al *Selim Bey* e *A Psiche* non ha seguito. È evidente che il De Sanctis non possedeva gli strumenti utili per fornirci ulteriori argomentazioni e l'ampiezza discorsiva delle sue lezioni concentrate solo su quei canti, conferma una limitata documentazione⁹¹. L'indagine desanctisiana si propone di evidenziare la validità di questo Poeta, che, da solo, occupa due intere lezioni della sua storia della letteratura⁹².

⁹¹ Sulle motivazioni desanctisiane molto incisivo è il recente studio di A. Palermo, *N.Sole e il tramite desanctisiano*, in «Atti Del Convegno», cit., pp. 43-51.

⁹² F. De Sanctis, *La letteratura italiana nel secolo XIX*, lezioni raccolte da F. Torraca e pubblicate con prefazione e note da B. Croce, quarta edizione, Napoli 1914.

PATRIZIA PIERINI

UN ASPETTO DELLA RIFLESSIONE LINGUISTICA NEL RINASCIMENTO SPAGNOLO: FRANCISCO SÁNCHEZ

1. Introduzione

Il pensiero linguistico spagnolo è stato recentemente oggetto di studio in un numero della rivista *Historiographia Linguistica* (1984, 1/2); qui sono contenuti anche alcuni interessanti lavori che prendono in considerazione aspetti 'descrittivi' e teorici della ricerca linguistica nel Rinascimento.

Il presente lavoro, che intende essere un contributo alla conoscenza delle questioni 'teoriche' del pensiero linguistico rinascimentale, esamina l'opera di Francisco Sánchez, pensatore spagnolo vissuto nella seconda metà del Cinquecento, il cui nome è legato al *Quod nihil scitur*, un breve trattato filosofico di orientamento scetticista. Questi non va confuso con il suo omonimo e contemporaneo Francisco Sánchez de las Brozas¹, più noto come Sanzio (1523-1601), il grammatico autore di *Minerva, seu de causis linguae latinae*.

Sebbene le riflessioni teoriche di Sánchez sul linguaggio siano subordinate ai suoi interessi filosofici, in quanto egli non è interessato al linguaggio in quanto tale, ma solo perché esso è uno strumento per chiarire e risolvere questioni filosofiche vitali e notoriamente controverse come la natura della verità, il problema della conoscenza e l'analisi della realtà, tuttavia è possibile estrarre deduttivamente dal suo trattato tutta una serie di problematiche linguistiche, che sono rappresentative di certe tendenze del pensiero linguistico tardo-rinascimentale.

2. Il Rinascimento

Volendo descrivere sommariamente il periodo che fa da sfondo all'opera di Sánchez, si può sottolineare il fatto che il Rinascimento è un'epoca che presenta una serie di tratti innovatori a vari livelli, sociale, politico, scientifico, culturale, religioso: l'emergere dei ceti

¹ Nell'indice dei nomi in Apel (1975:498) è riscontrabile una confusione di questo tipo, quando tra i riferimenti a Francisco Sánchez de las Brozas, ne è stato inserito uno (cfr. p. 411) che si riferisce invece all'autore del *Quod nihil scitur*.

borghesi; il sorgere dei moderni stati nazionali e la fondazione da parte della Spagna e del Portogallo di imperi coloniali d'oltremare; l'ampliarsi della rete commerciale; l'avvento del metodo sperimentale nelle scienze; i sempre maggiori contatti tra le popolazioni europee; la Riforma luterana e la Controriforma; l'invenzione della stampa; la polemica umanistica contro certi schematismi della tradizione aristotelica medioevale; e infine, la scoperta di lingue 'esotiche' connessa con i viaggi di esplorazione, e l'avanzata degli idiomi volgari. Due secoli quindi, densi di profondi mutamenti della realtà.

Se andiamo a considerare gli aspetti più propriamente linguistici del Rinascimento, è possibile osservare come i volgari si affermano non più soltanto come lingue orali, ma anche come lingue scritte della scienza e della cultura, le quali si contrappongono come lingue vive dotate di una propria individualità al latino, di cui viene posto in dubbio il carattere eterno e universale. Inoltre viene rifiutato dagli studiosi il parallelismo logico-linguistico proposto dalla dialettica medioevale, secondo il quale il linguaggio era considerato la controparte superficiale del pensiero logico, caratterizzato da una sostanziale identità tra le varie lingue. Cassirer (1961:77) individua in Lorenzo Valla in Italia, Luis Vives in Spagna e Pierre de la Ramée in Francia, coloro che in modo più determinante hanno tentato di scardinare la logica aristotelica di origine scolastica nell'ambito dell'indagine linguistica.

Partendo da questi punti fermi, la ricerca linguistica si indirizza da un lato verso la compilazione di numerose grammatiche dei singoli idiomi volgari², che descrivono le 'nuove' lingue adottando per lo più categorie grammaticali della tradizione latina, ma in parte tentando anche di elaborarne di nuove, come nel caso dei lavori di Pierre de la Ramée; tali grammatiche fanno la loro prima comparsa in paesi come la Francia, l'Italia e la penisola Iberica³. Dall'altro lato vengono elaborate, ma in modo non sistematico, nuove concezioni del linguaggio⁴, che non sono sempre facilmente identificabili, poiché sono espresse implicitamente nei documenti e negli scritti più vari, spesso mescolate a considerazioni di altra natura (metafisica, retorica, filologica, letteraria, ecc.); da qui un processo di 'deduzione' per individuarle, esattamente come nel nostro esame dell'opera di Sánchez. Tuttavia emerge tutta una serie di importanti nozioni teoriche, quali la realtà sociale e umana delle lingue e il riconoscimento della necessità del mutamento linguistico, che viene compresa da Apel (1975) sotto l'etichetta di 'umanesimo linguistico'.

Prima di entrare nello specifico della nostra trattazione, vorremmo soffermarci brevemente sui risvolti filosofici della posizione di

² Cfr. Percival (1975).

³ La prima grammatica apparsa in Spagna è la *Gramática de la Lengua Castellana* (Salamanca 1492) di Antonio de Nebrija.

⁴ Cfr. Apel (1975), e Cassirer (1961).

Sánchez che, come risulta chiaramente dal titolo del suo trattato, il *Quod nihil scitur*, si presenta come un esempio di quello scetticismo rinascimentale che ha i suoi più noti rappresentanti in Michel de Montaigne, Charron e Agrippa di Nettesheim. Seppure da punti di vista assai diversi, Horkheimer (1974) e Menéndez y Pelayo (1933) sono sostanzialmente concordi nel ravvisare nello scetticismo filosofico una forma di pensiero tipica dei periodi di transizione caratterizzati da profondi mutamenti, come è appunto il Rinascimento; esso da un lato segna la crisi di una tradizione e dall'altro annuncia l'apparire di nuovi orientamenti del pensiero, nella fattispecie la crisi della scolastica e la nascita dell'empirismo nel secolo seguente. Traducendo ciò in termini linguistici, nel Rinascimento si assiste alla critica della teoria linguistica di impianto logico (*inadeguata* a rendere conto della varietà delle manifestazioni sincroniche e diacroniche delle lingue), che si accompagna a una riflessione che condurrà alla formazione di una nuova cultura linguistica, caratterizzata dalla chiara percezione della realtà storica e sociale delle lingue naturali.

3. Francisco Sánchez. Cenni sulla vita e l'opera

I dati biografici relativi a Francisco Sánchez sono scarsi⁵. Egli nacque nel 1551 a Tuy in Galizia, o secondo altri a Braga in Lusitania. Iniziati gli studi nella sua città natale, li continuò poi in Francia, poiché nel frattempo suo padre, il medico Antonio Sánchez, si era trasferito a Bordeaux. Dopo una breve visita in Italia, si iscrisse all'Università di Montpellier dove si laureò in medicina. Più tardi si trasferì a Tolosa dove trascorse il resto della sua vita, praticando la medicina che gli procurò stima e onori; morì nella città francese nel 1623.

La sua produzione scientifica fu piuttosto ampia⁶; oltre a numerose opere di carattere medico, egli scrisse vari trattati filosofici e si interessò anche di matematica e di astronomia. Rientrano nell'opera filosofica quattro testi piuttosto brevi: *De multum nobili et prima, universalis scientia quod nihil scitur*, pubblicato a Lione nel 1581, ma scritto nel 1576 (come risulta dalla prefazione) è senza dubbio l'opera più interessante e più nota; gli altri tre testi, *De longitudine et brevitate vitae*, *In lib. Aristotelis Physiognomicon Commentarius* e *De Divinatione per somnum*, furono pubblicati postumi.

Sánchez, noto come «el Escéptico», oltre ad essere un uomo di scienza, un medico dei più famosi del suo tempo, viene considerato da Carvalho uno dei più grandi pensatori spagnoli del XVI secolo, insieme con Luis Vives e Pedro De Valencia.

⁵ Cfr. *Enciclopedia de la cultura española* (1963).

⁶ Cfr. l'introduzione di J. de Carvalho a Sánchez (1955) e Menéndez y Pelayo (1933), pp. 178-181.

4. Le tematiche del *Quod nihil scitur*

Il *Quod nihil scitur*⁷ ha un titolo provocatorio e programmaticamente scetticista che attirò l'attenzione degli studiosi dell'epoca. Qui Sánchez elenca le ragioni che giustificano il dubbio radicale e universale, e afferma l'impossibilità del sapere in generale. Il dubbio assoluto colpisce soprattutto la dottrina scolastica che Sánchez ha di fronte a sé. Ritroviamo in tale sua critica, che, espressa in termini accesi, percorre tutto il trattato, un atteggiamento diffuso e tipico delle posizioni rinascimentali, come ha osservato Cassirer (1961), che si indirizza in special modo verso il sillogismo e gli universali.

Egli, che nella dedica a Diego de Castro si autodefinisce «falsitatem expugnaturus miles» (1, 14), colui che sconfiggerà una concezione che edifica il sapere scientifico su idee generali, successivamente nella prefazione rivolta al lettore, descrive il procedere dei suoi interessi. Dopo essersi dedicato da giovane allo studio della natura, a poco a poco si volse al dubbio che fu poi accresciuto dallo studio della filosofia che egli definisce un labirinto di parole senza alcun fondamento di verità, un tessuto di favole e finzioni: «Ad me proinde memetipsum retuli; omniaque in dubium revocans... res ipsas examinare coepi... Magis cogito magis dubito... Accedo ad Doctores avide ab eis veritatem expotiturus... nil in rebus perpendentes, quousque labyrinthum verborum absque aliquo fundamento veritatis produxere... Democriti Atomi, Platonis Ideae, Numeri Pythagorae, Aristotelis universalialia...» (2, 8-20).

Quindi l'accusa che rivolge alla logica e alla dialettica aristotelica è quella di un verbalismo estremo, che è di ostacolo al sapere in generale, e al sapere scientifico in particolare. Sánchez, analizzando il concetto di scienza in Aristotele, «Scientia habitus per demonstrationem acquisitus» (5, 42-43), afferma che ciò è definire l'oscuro con qualcosa di più oscuro e quindi passa a confutare dettagliatamente i mezzi usati nelle dimostrazioni. Egli sostiene che tutto è ridotto a un labirinto di predicamenti⁸, che egli definisce una lunga serie di parole, alcune comunissime (ente, verità, bontà), altre meno comuni (sostanza, corpo) che significano tutte le cose, e altre parole proprie (Socrate, Platone) che indicano una sola cosa. Tali parole (i termini già menzionati) sono state inventate perché i logici disputino in eterno sopra il loro ordine, numero, origine, differenza e proprietà; continuando in infinite disquisizioni e inventando parole con altre parole, seppelliscono se stessi e i miseri ascoltatori in un caos di futilità, di cui è piena la stessa logica di Aristotele e i libri posteriori di dialettica. Essi chiamano i nomi più

⁷ Le citazioni dal *Quod nihil scitur* che seguiranno, si riferiscono a Sánchez (1955), e di esse viene indicata la pagina e la riga.

⁸ Secondo i seguaci di Aristotele il logico impone i nomi alle cose secondo idee e regole logiche desunte dalla natura delle cose stesse; questa serie ordinata delle cose viene detta 'predicamento' o 'serie predicamentale'.

comuni generi, specie, individui, propri, ecc. Se si chiede che cosa sono, rispondono che sono astrazioni che fa l'intelletto.

L'astrazione è appunto il procedimento con cui si formano le idee universali postulate da Aristotele contro cui Sánchez si scaglia, definendo queste e le altre categorie «verba et stultitiae» (6, 35), «simplices termini», «nugae», e continua in un crescendo polemico, elencando i vari termini usati dai logici: «Vocant haec aequivoca, illa univoca, analogica, denominativa; terminos, voces, verba, dictiones; simplices, compositas; complexas, incomplexas; mentales, vocales, scriptas; a natura; primae intentionis, secundae intentionis; categorematicas, syncategorematicas; vagas, confusas.. An tu hoc scire vocas? Ego nescire.. Si verbum verbo iungas, hoc opus hic labor est: subiectum, praedicatum, copulam, propositionem, definitionem, divisionem, argumentationemque, constituunt. Horum rursus infinitas alias species, differentias, conditiones» (6, 32-45 e 7, 1-2).

Questo esempio di accesa prosa sancheziana, che continua anche nelle pagine seguenti, ci mostra chiaramente come egli condanni certi eccessi di verbalismo a cui era giunto l'aristotelismo medioevale, non riuscendo più a considerare il fatto che dietro l'enorme varietà di termini usati dagli scolastici esistono tuttavia precise teorie, e così, colpito dal dubbio più assoluto, li ritiene ormai «simplices termini», soltanto dei nomi sganciati da ogni realtà, privi di ogni valore scientifico. Infatti coloro che «rerum naturas et causas investigare deberent et praedicant, novas fingunt; quique plura et obscuriora fingit, doctior ille.. Sic fictio fictionem solvit.. similesque mihi videntur iis qui necromantiae.. incantatores verbis confisi..» (7, 3-11).

Dopo tali affermazioni Sánchez attacca il sillogismo come dimostrazione scientifica «futilis, longa, difficilia, nulla syllogismorum scientia» (7, 18-19); per cui l'esempio 'L'uomo è un animale, l'animale è vivente, quindi l'uomo è vivente', è «obscurior probatio quaesito» (7, 26). Dopo aver domandato «quid decipis me tuis istis verborum concatenationibus?» (7, 41-42) egli si serve polemicamente di un procedimento farsescamente sillogistico per mostrare che in sostanza esso non riesce nel suo scopo e che quindi non è scientifico: «Ens significat omnia, hominem, equum et asinum etc., ergo homo est ens: equus et asinus. Si primum neges, non probabo: nam nescirem. Proba tu mihi, si scis. Neque tu quoque. Nil igitur scimus» (7, 42-45). Altrove afferma similmente: «Apud hos syllogizantes ille doctior est, qui melius garrat.. vocant scientificam syllogismorum doctrinam, qua nil ad scientias pernitiosius» (46, 35-42). Pertanto, negando valore e validità al sillogismo, egli sostiene che tutto ciò che è contenuto nelle opere di Aristotele e dei suoi seguaci è soltanto una definizione di nomi, non di cose: «De nomine omnis quaesitio fere est.. quod cum scire nullus certo possit, nec rerum nec verborum scientia aliqua est.. nescis quid sit verbum, nescis quid sit hoc, nescis quid sit significare: ergo nescis verbum hoc, hoc significare» (8, 23-27). Negare il significato in questi termini signi-

fica assumere che questi termini sono soltanto segni che non si riferiscono ad alcunché di reale: «Syllogismum alium formavit.. non ex significantibus terminis, sed ex elementis A, B, C..» (9, 14-16).

Se dunque «altera Circe Dialectica est: in asinos eos convertit» (47, 4), anche la retorica, che pure aveva un suo posto nell'umanesimo tra le *artes sermonicales*, non sfugge al sarcasmo di Sánchez, il quale sostiene che il bello stile e la ricerca di espressioni eleganti non hanno niente a che vedere con il metodo scientifico: «Docent bella verba Rhetores, Poetas, aulicos, amatores, meretrices, lenones, adultores, parasitos et his similes quibus belle loqui finis est. Scientiae sufficit proprie imo necessarium est..» (3, 33-35).

Tale critica antiaristotelica conduce Sánchez a una concezione del linguaggio che invece di far riferimento ai processi mentali, fa appello al sensismo; una posizione linguistica critica dunque, che si oppone a ogni culto formalistico della lingua, sia esso di provenienza logico-scolastica, che retorico-umanistica. Egli afferma che «Cognitio omnis a sensu trahitur. Ultra hanc, omnia confusio, dubitatio, perplexitas, divinatio: nil certum. Sensus solum exteriora videt: nec cognoscit. Oculum nunc sensum voco. Mens a sensu accepta considerat.» (29, 30-32), e quindi rifiuta le generalizzazioni e i principi universali che contrariamente ai dati sensoriali generano difficoltà e dubbi.

Connessa a ciò è la sua dichiarazione in favore di un netto nominalismo: «A nomine rem ducamus. Mihi enim omnis nominalis definitio est, et fere omnis quaestio. Explico. Rerum naturas cognoscere non possumus ego saltem: si dicas, te bene, non contendam, falsum tamen est: cur enim tu potius?... Rei quam non cognoscimus quomodo nomina imponemus? Non video. Sunt tamen. Hinc circa nomina dubitatio perpetua, et multa in verbis confusio et fallacia... Dices definire te rem quae est homo hac definitione, animal rationale mortale, non verbum. Nego. Dubito enim rursus de verbo animal..» (4, 17-28). «Una res homo est, eam tamen pluribus insignis nominibus, ente, substantia, corpore, viventi, animali, homine, et tandem Socrate. An non haec verba sunt? Sane. Si idem significant, superflua: si diversa, non eadem res et una homo. Plura, dicis, in eodem considero homine, quibus singulis propria attribuo nomina. Rem magis dubiam facis..» (4, 35-39).

Dai brani citati emerge quindi un convenzionalismo 'schietto' che si manifesta come una concezione nominalistica, la quale riduce e svaluta il linguaggio a una 'designazione' a posteriori di impressioni sensoriali colte dal mondo esterno, prelinguisticamente dato; da ciò deriva l'assunzione che il linguaggio blocchi o comunque sia di ostacolo a un accesso immediato ai dati di fatto. Si ha così una delle forme più estreme della sfiducia verso il significato; le parole non sono altro che segni delle sensazioni, e la designazione *ad libitum* è quindi una denominazione che ha un carattere convenzionale.

La posizione di Sánchez anticipa pertanto il nominalismo empirista del Seicento, collocandosi lungo quell'asse che da William of Ock-

ham giunge a Francis Bacon; lo stesso vale per il suo ricollegare il sapere al linguaggio, in altre parole l'identificare la questione della 'verità' della scienza con l'uso dei segni linguistici.

Abbiamo già detto del carattere convenzionale che il segno linguistico ha per Sánchez. In alcuni passi egli contesta l'interpretazione del linguaggio come 'natura', mostrandosi scettico circa l'utilità dell'analisi etimologica delle parole del linguaggio comune per risolvere questioni semantiche: «Huic adde frivolum aliorum sententiam verbis nescio quam vim propriam assignantium, ut inde dicant nomina rebus imposita fuisse secundum earum naturam. Quo ducti non minus stulte etiam quidam verborum omnium significationes ab aliquo trahere conantur; ut lapis, quia laedat pedem; humus ab humiditate, inquit. Et asinus unde? a te, quia sine sensu es: a enim Graece et Latine saepe privat: sinus, quasi sensus ergo asinus, idem est quod sine sensu: et hoc idem quod tu. An non bona est etymologia?» (21, 43-45 e 22, 1-4). In questo modo egli contesta quanto di fantasioso vi è in taluni studi etimologici, i quali, andando alla ricerca delle parole originarie, potrebbero andare avanti all'infinito; egli invece è dell'avviso che quasi tutti i nomi sono semplici, cioè non derivino da altri.

In sostanza egli critica la tesi naturalistica che vuole la lingua come un prodotto oggettivo, sulla base del ragionamento che, se un nome fosse stato imposto ad una cosa per la natura della cosa stessa, non si spiegherebbe l'esistenza di tanta diversificazione sincronica dei fatti linguistici: «Praeterea si (panis) pro rei natura impositus est... quorum diversitas in sonitu, in literis, in accentu tanta est, ut nullo communicare dicas? Si unam solus dicas linguam pro rerum natura impositam esse, cur non item aliae? aut quae illa? Si dicas Adami primam, verum quidam est... Nec, si tu dixisses tunc eam alio sermone doceri vel explicari non posse, quam illo Adami, ego idem negarem: sed dicis non nisi Graeco aut Latino, quae pro rei natura imposita non sunt.» (22, 18-28).

Anche le cosiddette parole onomatopoeiche, che costituivano l'elemento più convincente a favore delle argomentazioni naturalistiche, non provano, secondo il pensatore spagnolo, il significato delle parole, ma soltanto una somiglianza di suono tra la parola e il suono in questione: «Sunt et alia quae a similitudine sonus, voces imitantur eorum quae significant, proinde onomatopoeica dicta, ut cucurire gallinarum, crocitare corvorum, rugire leonum, balare ovium... Neque in his quae aliqua naturae demonstratio eorum quae significant, sed similitudo sonorum. Minus etiam in verbis omnibus derivationem quaerere oportet: aliter namque iretur in infinitum.» (23, 4-14).

Affrontando la questione della natura del volgare e dei suoi rapporti con il latino, sono rintracciabili nell'argomentazione sancheziana interessanti tesi teoriche.

Da vari passi che citeremo emerge una concezione che riconosce al volgare e a tutte le lingue naturali un carattere sociale e umano, e di conseguenza non stabile e 'corruttibile'; il volgare è anche la

madrelingua che si parla fin da bambini, apprendendola da altre persone: «Verborum significationes magis aut omnino a vulgo pendere videntur, ab eoque proinde petendas esse: qui enim nos loqui docuit nisi vulgus.. In vulgo autem an aliqua certitudo et stabilitas? Necququam.. Dices forsan quaerendum esse qua significatione qui primum imposuit usus fuerit. Quaere igitur: non invenies.» (5, 24-34).

È proprio in tale carattere sociale delle lingue che Sánchez individua la causa principale del mutamento linguistico, la cui inevitabilità egli in certo qual modo è costretto a riconoscere: «Verba a propria significatione detorquent et corrumpunt, ut alius ipsorum sermo sit a paterno omnino diversus, idem tamen.» (21, 23-24). Anche il fatto che «dictiones perpetuo corrumpuntur, alterantur, miscentur», e che, ad esempio il latino si è trasformato in volgare, è una ennesima prova che le parole non spiegano la natura delle cose e che il rapporto tra la cosa e il nome è arbitrario: «Nulla vocibus rerum naturas explicandi facultas, praeter eam, quam ab arbitrio imponentis habent; eademque vis (cani): ab significandum panem est ac canem, si ita placeat. Sunt quidem verba quaedam ab effectu, vel accidente aliquo rebus imposita, non tamen a natura. Quis enim rerum naturas novit, ut secundum eas nomina illis imponat? Aut quae nominibus cum rebus est communitas? Illa vero sunt quae vocamus propria, ut si hominem risibilem voces, vel flebilem: in quibus tamen primitiva, scilicet risus et fletus, nullam vim habent, nisi quam ab arbitrio nostro acceperunt.» (22, 40-45 e 23, 1-3).

Il cambiamento linguistico è causato quindi dalla natura stessa del linguaggio, vale a dire per il suo carattere convenzionale e per l'arbitrarietà del segno linguistico (la parola viene imposta alla cosa in modo casuale o per qualche motivazione), e per la sua realtà sociale, in quanto esso è un aspetto dei cambiamenti più generali che interessano la realtà umana e di conseguenza anche le nostre conoscenze sul mondo: «Dicebas heri perfecta scientia tua, imo et a plurimis saeculis, totam terram Oceano circumflui, eamque in tres dividebas partes universales, Asiam, Aphricam, Europam. Nunc quid dices? Novus est inventus mundus, novae res, in nova Hispania, aut Indiis Occidentalibus, Orientalibusque.» (23, 36-40).

Sono dunque la varietà e la mutabilità delle lingue, della realtà e delle conoscenze sul mondo a condurre Sánchez su posizioni scettiche: «Quis hanc varietatem exacte novi? Nullus. Solum probabilia quaedam dicunt: quod certo sciunt, nihil.» (27, 28-30).

Sánchez individua un'altra causa del cambiamento linguistico nel cattivo uso o uso non preciso delle parole: «Quaero, quid in homine vocas animal, vivens, corpus, substantia, ens? Nescis ut antea... Nulla concordia, nulla certitudo, nulla stabilitas, nulli limites. Quisque ad libitum verba dilacerat, hinc inde distorquet et proposito suo accommodat.» (5, 3-13).

Strettamente connessa alla tesi dell'uso come molla del mutamento diacronico, vi è quella secondo cui la nascita dei volgari è il risultato di una corruzione o contaminazione del latino, la quale ebbe

origine nel Medioevo quando le persone colte parlavano e scrivevano un buon latino, mentre il resto della popolazione non colta parlava una lingua che si allontanava sempre di più dal latino 'standard'.

Riassumendo, la prospettiva delineata da Sánchez è in qualche modo contraddittoria: da un lato riconosce l'inevitabilità del mutare diacronico delle lingue, che viene ricondotto alla realtà sociale e umana del linguaggio, secondo una concezione avanzata della diacronia come fenomeno 'normale', simile a quella che si ritrova in taluni umanisti italiani, come Sperone Speroni⁹. D'altro canto egli vede il cambiamento come corruzione, fonte di errori, quindi come fenomeno 'patologico', unendovi un giudizio di valore di tipo negativo.

Un'altra tematica, tipica della riflessione linguistica rinascimentale, che è possibile rintracciare nel trattato spagnolo, riguarda la 'dignità' delle singole lingue e la loro capacità di farsi portatrici di contenuti intellettuali. Ecco un passo che affronta tale argomento: «Nec illud absurdum minus est quod quidam astruere conantur, Philosophiam non alio idiomate doceri posse, quam vel Graeco vel Latino... Apud Latinos Essentia, Quidditas, Corporeitas et similia quae Philosophi machinantur: quaeque cum nihil significant, a nullo etiam nec intelliguntur, nec explicari possunt, nedum vulgari sermone verti, qui res solus veras, non ficta nominibus propriis omnes designare solet.» (21, 34-42). È più avanti: «Et apud Latinos nonne verba sunt obsoleta plurima, quotidieque de novo alia finguntur? Idemque in sermone contingit, atque in aliis rebus ut usu continuo immutetur, tandemque tanta mutatio contingit, ut omnino degeneret et diversus fiat: unde est quod perit iam omnino antiquus sermo Latinus in Italum nunc vulgarem transformatus: Graecus eodem modo. Si qui autem libri superstitem utramque linguam servant, adeo ab antiquo illo splendore differunt, ut si nobis sua lingua loquentibus adessent Demosthenes aut Cicero forsitan deriderent. Nec hoc solum, sed hic ab illo mutuatur dictiones plurimas, ille ab alio: sicque puto nullam legitimam synceramque nobis superesse linguam.» (22, 31-40).

Sánchez in sostanza nega la superiorità della lingua latina e greca, in quanto esse non hanno il privilegio esclusivo di essere portatrici di contenuti intellettuali, e al pari dei volgari, sono soggette a modificazioni diacroniche, per cui il latino e il greco rinascimentali sono molto diversi dalle lingue usate dagli autori classici. Tutte le lingue sono pertanto poste sullo stesso livello, uguali nella loro natura 'imperfetta'.

5. Conclusioni

Storicamente Sánchez si colloca tra il pensiero linguistico medioevale, che vede un sostanziale parallelismo tra realtà, pensiero e lin-

⁹ Cfr. Simone (1976).

guaggio (vedi i *modi essendi, modi intelligendi e modi significandi* di Tommaso di Erfurt), e la linguistica seicentesca di ispirazione cartesiana, che con il *repêchage* della tradizione aristotelica prende la mente e le sue operazioni come base delle sue teorie che vedono una virtuale identificazione dei processi linguistici e mentali.

Egli al contrario si sforza di comprendere il linguaggio nella sua fattualità e nei suoi risvolti empirici. Avvertendo l'esigenza di sfuggire a vuote formule verbali e riguadagnare un contatto con la realtà, tenta di stabilire un contatto diretto tra linguaggio e realtà. Infatti nelle sue argomentazioni è centrale e ricorrente l'opposizione tra *res* e *verba*, atteggiamento questo che si ritroverà poi tra gli empiristi del XVII secolo.

Riassumendo, si può sostenere che la posizione di Sánchez esemplifica quel compromesso tra umanesimo linguistico e orientamento nominalistico che Apel (1975:284) vede come il tratto caratteristico del Cinquecento. Da un canto egli, «philosophus» ma anche e soprattutto «medicus doctor», uomo di scienza dunque, dedica buona parte del suo trattato ad attaccare a fondo il verbalismo che ha dominato a lungo il sapere (in particolare quello scientifico), e si dichiara a favore di un nominalismo empirista che fa appello all'esperienza data dai sensi, aprendo la strada alle posizioni empiristiche di tanti studiosi del Seicento. D'altro canto le sue riflessioni linguistiche rispecchiano il nuovo modo di guardare al linguaggio e alle lingue, che ha delineato il pensiero rinascimentale: il carattere sociale del linguaggio, di cui si evidenzia la natura convenzionale che si accompagna al riconoscimento dell'arbitrarietà del segno linguistico; la varietà sincronica e diacronica delle lingue; l'inevitabilità del mutamento linguistico; la negazione della superiorità del latino e del greco sulle altre lingue.

BIBLIOGRAFIA

- APEL K.O. (1975), *L'idea di lingua nella tradizione dell'umanesimo da Dante a Vico*, Il Mulino, Bologna.
- CASSIRER E. (1961), *Filosofia delle forme simboliche*, vol. I: *Il linguaggio*, La Nuova Italia, Firenze.
- Enciclopedia de la cultura española*, vol. V, (1963), Editora Nacional, Madrid.
- HORKHEIMER M. (1974), *Montaigne e la funzione dello scetticismo*, in *Teoria critica*, vol. II, Einaudi, Torino.
- MENÉNDEZ Y PELAYO M. (1933), *De los orígenes del criticismo y del escepticismo*, in *Ensayos de crítica filosófica*, Librería General de Victoriano Suárez, Madrid.
- PERCIVAL W.K. (1975), *The Grammatical Tradition and the Rise of the Vernaculars*, in Sebeok T.A. (ed.), *Current Trends in Linguistics*, vol. XIII, Mouton, The Hague.
- SÁNCHEZ F. (1955), *Opera Philosophica*, Carvalho, Coimbra.
- SIMONE R. (1976), *Sperone Speroni et l'idée de diachronie dans la linguistique de la Renaissance italienne*, in Parret H. (ed.), *History of Linguistic Thought and Contemporary Linguistics*, de Gruyter, Berlin.

MARIO PINNA

OSSERVAZIONI SU
«LA TIERRA DE ALVARGONZÁLEZ»

In quella grande lirica che è *La tierra de Alvargonzález* e che l'autore, Antonio Machado, chiama «un nuevo Romancero»*, s'intersecano e fondono due esperienze, la tradizione dei «romances viejos» e le impressioni e meditazioni derivanti dal contatto diretto con la Castiglia e aventi come epicentro Soria. Il poeta stesso ci narra come è nata l'opera, la cui lettura ci ha suggerito alcune chiavi interpretative che ci siamo proposti di indicare.

«Una mañana de los primeros días de octubre, decidí visitar la fuente del Duero y tomé en Soria el coche de Burgos... Me acomodé en la delantera cerca del mayoral y entre dos viajeros: un indiano que tornaba de Méjico a su aldea natal, escondida en tierra de pinares y un viejo campesino que venía de Barcelona donde embarcara a dos de sus hijos para la Plata». Così inizia la prosa¹ preliminare alla composizione in versi de *La tierra de A.* Invece di una teoria nuda e cruda, delle enunciazioni di una poetica, una narrazione diaristica direttamente legata alla vita del poeta, che rivendica il legame con ciò che «de aldea en aldea se cuenta» e in cui identifichiamo «lo elemental humano»² che i suoi *romances* hanno di mira. Il «campesino» compagno di viaggio è la fonte del racconto ispiratore, ormai di dominio pubblico «por tierras de Berlanga», che, anzi, «anda escrito en papeles y que los ciegos cantan». Non è inutile richiamare qualche linea del

* L'opera è costituita da dieci parti che sono dei *romances*. Tranne il primo che è di preludio, gli altri nove hanno un titolo e sono divisi in passi numerati di varia lunghezza. Sette sono le assonanze e danno luogo a diciannove lasse.

¹ Oreste Macrí respinge la tesi di C. Beceiro, «che la stesura in prosa... è riduzione in prosa del *romance* octosillabico e precede la redazione finale in *Campos de Castilla*... La prova principale del carattere primitivo della stesura prosastica sta nella profonda differenza della sua struttura narrativa e ideologica per cui resta del tutto separata rispetto alla strettissima contiguità delle due redazioni poetiche...». Rimandiamo il lettore che voglia approfondire il problema attraverso l'ampio e rigoroso argomento di Macrí al suo commento che occupa le pagine 1169-1191 di *Poesie di Antonio Machado*, Studi introduttivi, testo criticamente riveduto, traduzione, note al testo, commento, bibliografia, III edizione completa, a cura di Oreste Macrí, Lerici editore, Milano 1969. Le citazioni si rifaranno sempre a questa edizione, nella quale è riprodotta anche la *Prosa* in oggetto.

² Prologo a *Campos de Castilla*, in A. M. *Poesías completas*, Editorial Losada, Buenos Aires, II ed., 1946. Il Prologo è del 1917.

ritratto di questo «campesino», perché in esso si rispecchiano tratti salienti dell'umanità del poeta: è silenzioso, serio e «habla cuando se le interroga, y es sobrio en la respuesta»; è uno di quegli «hombres del campo» coi quali ama particolarmente intrattenersi: «pienso en lo mucho que ellos saben y nosotros ignoramos».

L'assunzione del «campesino» come narratore della «historia» che trapassa nella creazione poetica, colloca Machado nell'ambito di una tradizione a lui cara, ma dalla quale si dichiara intimamente indipendente, nel senso che ad essa lo lega l'indole dello spirito creativo, non un programma di letteraria riesumazione. Per meglio chiarire la natura di questa indipendenza del poeta, ci sembra utile non tacere di una frequente tentazione che ci si è presentata mentre svolgevamo le nostre riflessioni critiche. Eravamo, cioè, indotti all'accostamento de *La tierra de A.* ad uno dei più celebri e sempre freschi «romances viejos», *Los siete Infantes de Lara*. Una singolare tendenza alla precisazione geografica avvicina, a distanza di secoli, le due opere. La tentazione della ricerca di un rapporto tra i due testi ci viene anche dalla presenza dei pini nel vasto scenario che fa da sfondo alla vicenda delittuosa: solo che ne *Los siete Infantes* i pini determinano una precisa toponomastica, («En Canicosa el Pinar»)³, mentre nel *romance* machadiano la sensibilità paesistica del poeta li usa come caratterizzazione dell'ambiente, dove i richiami di quelle piante si infittiscono per un'esigenza di realismo. Tale istanza la cogliamo anche in quel calcare, che fa il poeta, sui tratti fisionomici dei fratelli parricidi: essi ci ricordano quelli dell'«hombre malo del campo», presente in *Por tierras de España*⁴, dove già, indice dell'interna elaborazione del tema che

³ *Los siete infantes de Lara*, in *Flor nueva de romances viejos*, que recogió de la tradición antigua y moderna R. Menéndez Pidal. Vigésima edición, Madrid, 1965, pp. 136-137. Lo scrupolo realista dell'anonimo poeta giunge fino a indicare il quartiere della città. Dice doña Sanche ai figli: «allá iredes a posar / al barrio de Cantarrana». Altri nomi di località sono: La vieja Calatrava, Por partes de Guadiana, Burgos, Salas, Sierras de Altamira, que dicen del Arabiana (da notare il rigore della precisazione), Campo de Almenar. Quanto a *La tierra de A.* vi si contano dieci tra nomi di paesi, città e località varie. Nella citata edizione delle *Poesie di A. M.* si trova, a p. 1176, la «Cartina del viaggio del Poeta alle fonti del Duero (sett. 1910); il che, nell'intento del curatore, ribadisce come «l'elemento mitico e universale è rivissuto nella concretezza ontologica soriana, per cui la povera e provinciale cronaca di Alvargonzález e della Laguna Negra si fa esemplare e paradigmatica» (Pag. 154 dell'introduzione).

⁴ Il ritratto risulta dalla fusione degli aspetti positivi («ágil, sufrido»), con quelli negativi («capaz de insanos vicios y crímenes bestiales... los ojos siempre turbios de envidia o de tristeza, / guarda su presa y llora la que el vecino alcanza»). La penetrazione nel profondo che il poeta fa della sua Castiglia, di queste terre «que tienen alma», lo porta alla pienezza del ritratto, anche se ne *La tierra de A.* come nella CVIII (*Un criminal*) la caratterizzazione insiste sulla «alma fea» che si riflette nei tratti fisionomici: «al mayor afeaba / el muy poblado entrecejo / bajo la frente mezquina, / y al segundo los inquietos / ojos que mirar no saben / de frente, torvos y fieros». (*El viajero*, IV). Poiché siamo calati nel mito di Castiglia, ci corre l'obbligo di richiamare la posizione critica di un fine lettore di poesia quale fu Luis Cernuda che, nella sua qualità di poeta, giudicò *La tierra de A.* sulla base di una sensibilità che trovava in *Soledades* le più pure liriche di Machado al

proietta la sua ombra cupa ne *La tierra de A.*, appare la distesa dei «páramos malditos», simbolo di un'eredità cainita infusosi nella fantasia del poeta attraverso la tradizione popolare: questa vede colpiti da un marchio inesorabile i luoghi in cui sono avvenuti i delitti che violano le leggi elementari dell'uomo e che richiamano l'antica maledizione biblica. «Sarai perciò d'ora in poi maledetto sulla terra... Anche se la lavorerai non ti darà frutti»⁵.

L'arte dei due poeti, l'anonimo o, meglio, gli anonimi che, attraverso i tempi e i luoghi, ripresero in forma di *romance* temi della materia epica, e quello contemporaneo, ha una sorgente così diversa da non permettere se non accostamenti esteriori. Se, ad esempio, ci limitassimo alla semplice trama, potremmo essere indotti a vedere in Ruy Velázquez, che perpetra la strage dei nipoti servendosi dell'esercito moro, il corrispettivo dei parricidi. Anche egli avrà il suo castigo, ma questo non verrà dall'interno della coscienza (ricordiamo la morte che viene dal di dentro nella notte dell'Innominato manzoniano) come nel rimorso di quelli⁶, bensì dal braccio armato di Mudarra, vendicatore dei fratelli secondo una legge remota, sostituita nel clima poetico machadiano da altri e più profondi valori.

confronto con *Campos de Castilla*, dove, egli dice, considerando il tema da una prospettiva generazionale comprensibilmente diversa, «asoma uno de los temas del '98 que más han envejecido: la preocupación castellanista», la quale sorprende, cioè, non dovrebbe attechire (ed è una bella pretesa, molto ingenua a parziale) nell'andaluso Machado, autore di quelli *Soledades* dove «Todo... lenguaje, ritmo, visión, procede de Bécquer»; e questa è un'affermazione categorica affrettata, criticamente non dimostrabile. Tuttavia Cernuda non può negare che Machado in *Campos de Castilla* «traza paisajes espirituales de España que tienen una grandeza innegable». Quanto a *La tierra de A.*, che piacque all'andaluso Lorca tanto da indurlo a trarne una versione drammatica, Cernuda la considera, con minoico *giudica e manda*, una «fracaso». Il *romance* gli appare «nebuloso y vago»: (cioè il contrario di quello che realmente è nell'ispirazione, nell'impulso e nell'espressione) tale da non potere «luchar satisfactoriamente» contro la «atomización y el subjetivismo de aquel tiempo... que acaso tuvieron demasiado alcance» nello spirito di Machado. La critica di Cernuda è, tuttavia, molto serena e non esclude la possibilità che la sua predilezione per le liriche machadiane che sono «súbitas vislumbres del mundo» in cui si fondono «lo real y lo suprasensible» possa averlo indotto in errore. Secondo noi Cernuda non aveva ben meditato sul prologo di *Soledades* e su quello di *Campos de Castilla*, entrambi del 1917. Forse avrebbe scoperto che, riguardo al creare poetico e alle intime tappe di esso, non vi è alcuna contraddizione tra queste parole che si leggono nel primo prologo, «una honda palpación del espíritu... voz propia, en respuesta animada al contacto del mundo» e queste altre del secondo prologo, con le quali il poeta spiega il nascere dentro di lui di un «nuevo Romancero», cioè *La tierra de Alvargonzález*: «Y pensé que la misión del poeta era inventar nuevos poemas de lo eterno humano, historias animadas que, siendo suyas, viviesen, no obstante, por sí mismas». I concetti sopra citati di Cernuda si leggono nel suo libro *Estudios sobre poesía española contemporánea*, Madrid 1957, pp. 105-118.

⁵ *Genesis*, 4.

⁶ Nel *romance* intitolato *Otros días* si profila già il castigo nell'animo dei parricidi e il paesaggio si fa gradatamente proiezione della loro tormentosa inquietudine. Il III di *El castigo*, poi, è come la definizione poetica del concetto che presiede alla creazione dei tragici protagonisti di questa storia di colpa e di autopunizione. È vano ogni tentativo di ispirarle dall'animo, come nel passo in cui «El segundón dijo: — ¡Hermano, / demos lo viejo al olvido!». Il maggiore aveva detto: «— Hermano, ¡qué mal hicimos!».

Lo stesso Machado, gran lettore del *Romancero*, volle far chiaro sul problema dei suoi rapporti con la grande silloge, con l'intento di distinguersi dai sempre rinascenti suoi echeggiatori. Quanto critica era la sua posizione rispetto al *Romancero general*, altrettanto questo era caro alla sua memoria. Ne era stato compilatore il suo «buen tío D. Agustín Durán». Su quel libro il poeta ci dice che imparò a leggere⁷.

Riconosciuto il *romance* (e par di riudire Lope de Vega!)⁸ come «suprema expresión de la poesía» e palesato il suo progetto di «escribir un nuevo Romancero» (al quale proposito corrispose appunto *La tierra de A.*), Machado, perché non sorgano equivoci, si dichiara alieno dalla pretesa di «resucitar el género en su sentido tradicional», ritenendo ridicola «toda simulación de arcaísmo». Come autore di un nuovo *Romancero* non si richiama alle eroiche gesta dell'antico, ma al popolo che di quello fu ispiratore e alla «tierra donde se cantaron». Se teniamo presente il filo interpretativo che lo stesso autore ci porge («Mis romances miran a lo elemental humano, al campo de Castilla y al Libro Primero de Moisés, llamado Génesis») ci può essere agevole esaminare alcuni punti de *La tierra de A.*...

Per tornare al rifiuto che il poeta fa di ogni simulazione di arcaismo, dobbiamo dire, tuttavia, che, se volessimo additare un elemento di affinità tra i *romances* dei Siete Infantes e quelli di Machado ci sarebbe dato scorgerlo nella concretezza con cui in ciascuna delle due opere è evocato l'ambiente. Ne *La tierra de A.*, al posto della rassegna

⁷ Si veda il prologo del 1917, che citiamo dal testo riprodotto nell'edizione di *Poesías completas*, della Editorial Losada, Buenos Aires 1943. La traduzione si trova in A. M. Prose, a cura di O. Macrí e Elisa Terni Aragone, Lerici editore, Milano 1968.

⁸ Ci si riferisce al prologo delle *Rimas*, Sevilla 1604: «Y soy tan de veras español que, por ser en nuestro idioma tan natural este género, no me puedo persuadir que no sea digno de toda estimación». Questo richiamo a Lope mi sembra tanto più opportuno in quanto è necessario non attribuire a Machado l'opinione per cui lo critica Cernuda, quando nel libro citato (cfr. nota 7) forza il senso di una frase del prologo a *Campos de Castilla*, («mis romances no emanan de las heroicas gestas, sino del pueblo que las compuso»), come se Machado fosse seguace dell'idea romantica che i poemi epici medievali fossero stati composti dal popolo. È evidente che egli si riferiva al fatto che gli uni e le altre, *romances* ed eroiche gesta emanano dallo spirito del popolo, se pure non si riferisse ai *romances viejos* derivati dai poemi epici e variamente ritoccati attraverso le generazioni. Ci soccorre a tale riguardo quanto scrive Ramón Menéndez Pidal nell'introduzione a *Flor nueva de romances viejos*, (Madrid 1965, pp. 47-49): «la mayoría de éstas [variantes] proceden de textos antiguos ignorados por los críticos antedichos (Grimm, Durán, Wolf, o Menéndez Pelayo) o de nuevas versiones modernas obtenidas de la tradición oral... La mezcla de dos o más versiones de un mismo romance se observa en todos los cancioneros viejos; y por su parte todo recitador, tanto antiguo como moderno, retoca y refunde el romance que canta». Commuove questa frase del grande studioso: «Los he buscado con avidez en la tradición viva y los he oído cantar en multitud de pueblos». Per non dire della sua confessione con cui anche egli si fa popolo: «algunas [variantes] son de mi propia inventiva». Rimane, comunque, fermo il concetto machadiano che il poeta — ogni singolo poeta — «inventa nuevos poemas de lo eterno humano».

delle armi⁹ e di tutti gli emblemi della guerra, troviamo un paesaggio minaccioso in cui i parricidi leggono la loro condanna¹⁰. Nel *romance* intitolato *Otros días* i primi versi sono come l'evocazione di un paradiso perduto¹¹ a causa del delitto, che non consente ai parricidi il godimento di quei beni che la bella stagione mostra in tutta la loro esuberanza. A questo quadro sereno, poco più avanti, nel III, fa da contrappunto il disorientamento degli assassini in cui l'interno allarme si fa sempre più minaccioso. Il brevissimo II del citato *Otros días*, così preciso nei suoi riferimenti geografici, non è qualcosa di slegato dal resto, se consideriamo che vi è espresso il simbolo di una forza virile e generosa, che contrasta con la viltà criminale:

La hermosa tierra de España
adusta, fina y guerrera
Castilla, de largos ríos,
tiene un puñado de sierras
entre Soria y Burgos como
reductos de fortaleza,
como yelmos crestonados,
y Urbión es una cimera.

La presenza dei pini nel paesaggio e le precisazioni geografiche, che incalzano nel III di *Otros días*, rendono evidente la comune tendenza dei due grandi testi segnalata al principio del nostro discorso. Ma ne *La tierra de A.* tutto quel «puñado de sierras», che sembra, a prima lettura, una cordiale, autonoma contemplazione che il poeta faccia della *sua* Castiglia (e di questi momenti lirici, di canto puro, librati sul procedimento drammatico-narrativo, possiamo trovare altri esempi), entra per gradi, anch'esso, come personaggio della storia segreta dei parricidi e collabora, coi suoi dati oggettivi, a dare forza di legge al castigo. Tutta la realtà circostante si serra a poco a poco attorno ai colpevoli. L'orizzonte, che dà respiro al paesaggio, («El cielo está azul, los montes / sin nieve son de violeta»), viene abolito e sostituito dall'assedio cupo della montagna. Il dato del paesaggio ostile, che

⁹ «Por el campo de Almenar / ven venir muy gran compañía, / Muchas armas reluciendo, / mucha adarga bien labrada, / mucho caballo ligero, / mucha lanza relumbraba, / mucho pendón y bandera / por los aires revolaba».

¹⁰ «Cerca del río cabalgan / los hermanos, y contemplan / cómo el bosque centenario, / al par que avanzan, aumenta, / y la roqueda del monte / el horizonte les cierra». *Otros días*, V.

¹¹ «Ya están las zarzas floridas / y los ciruelos blanquean; / ya las abejas doradas / liban para sus colmenas, / y en los nidos, que coronan / las torres de las iglesias, / asoman los garabatos / ganchudos de las cingueñas». Su questi e altri aspetti ridenti della bella stagione che promettono ricchezza pesa l'ombra della morte di chi quella terra ha lavorato e che, suprema offesa, la terra non copre. Negli ultimi versi del passo si annunzia già l'accusa che misteriosamente si leverà dal seno stesso delle cose e che qui cogliamo come martellata da un'unica parola, *tierra*, nel doppio senso della madre riconoscente con chi la lavora e di quella che pietosa concede l'estremo riposo: «La tierra de Alvargonzález / se colmará de riqueza: / muerto está quien la ha labrado, / mas no le cubre la tierra».

è strumento del castigo, ritorna in *Los asesinos*, al finale del V: «los dos hermanos quisieron / Volver. La selva ululaba. / Cien ojos fieros ardían / en la selva, a sus espaldas». Essi sono prigionieri nel labirinto del loro incalzante terrore, perciò non sono da intendersi come un semplice rilievo discorsivo, una staccata sentenza, queste parole: «a veces / quien piensa atajar rodea» («a volte / chi pensa abbreviare allunga». Trad. di Macrí). Una forza più grande del loro proposito di tornarsene a casa («volvámonos a la aldea») li avvia alla Laguna Negra, dove gettarono il padre dopo averlo assassinato e dove ora precipitano se stessi, eseguendo la sentenza che è nata dentro di loro, come vuole la religione immanentistica del poeta.

L'assunzione del paesaggio come *dramatis persona* a questo punto è all'origine del simbolismo machadiano quale si esprime nei versi che formano il VI di *Los asesinos*¹². Se nel III di *Aquella tarde*, che descrive il delitto nei particolari dell'esecuzione, la Laguna Negra, sentita dal punto di vista dei parricidi, è «la laguna sin fondo / que guarda bien los secretos», in quegli altri versi, per un contrappasso tutto machadiano e moderno, sembra aspettare i colpevoli al varco, attirarveli con un richiamo ineludibile, ma senza nulla perdere del suo fantastico incanto, nel quale è agevole leggere l'intuizione del poeta: essa capovolge il criminale calcolo degli assassini che credettero di trovare nell'acqua «sin fondo» il complice necessario e certo. All'acqua viene restituita la sua originaria santità. All'epiteto «negra», che pensiamo rifletta lo stato d'animo del popolo che si ricanta la triste «hazaña del campo» nelle brevi allusive «coplas», se ne sostituiscono altri la cui pregnanza è evidente: «agua transparente... agua clara donde beben / (è espressa la natura innocente e benefica dell'acqua) las águilas de la sierra, / donde el jabalí del monte / y el ciervo y el corzo abrevan». Ma il senso solenne e religioso della legge è nella luminosità di questi versi:

agua pura y silenciosa
que copia cosas eternas;
agua impasible que guarda
en su seno las estrellas,

nei quali si integra il significato dell'eco, dapprima addormentata («el eco duerme») e che si desta a ripetere quel disperato ¡padre! gridato dai parricidi al precipitarsi nella «agua serena». Né va trascurata quella suggestione di forza, quasi di sacra rocca della giustizia, che

¹² «Llegaron los asesinos / hasta la Laguna Negra, / agua transparente y muda / que enorme muro de piedra, / donde los buitres anidan / y el eco duerme, rodea; / agua clara donde beben / las águilas de la sierra, / donde el jabalí del monte / y el ciervo y el corzo abrevan; / agua pura y silenciosa / que copia cosas eternas; / agua impasible que guarda / en su seno las estrellas».

lévita da questi versi: «que enorme muro de piedra, / donde los buitres anidan, / ... rodea»¹³.

La Bibbia rivela l'ascendenza religiosa del modo di giudicare del popolo di cui, ne *La tierra de A.*, il sentimento del poeta è pervaso, come risulta dall'impostazione del tema nel preludio del *romance*:

Mucha sangre de Caín
tiene la gente labriega,
y en el hogar campesino
armó la envidia pelea.

Torna facile il riferimento al mito di Caino nel pensiero di Machado per chi abbia impressi nella memoria i versi finali di *Por tierras de España*¹⁴ che, a loro volta, rinviano a una lettera del poeta a Miguel de Unamuno, del 16 gennaio 1918. Nell'annunziare all'amico e ammirato maestro di aver ricevuto il suo romanzo *Abel Sánchez*, egli accenna allo «agrio y terrible Caín» che lo ispira e lo dice «sacado de las entrañas de nuestra raza»¹⁵. Machado aveva già composto *La tierra de A.*, e scrivendo a don Miguel certamente pensava ai fratelli parricidi. Indipendentemente dal personale e nuovo approfondimento che la lettera presenta del fatto biblico, sulla scorta del Vangelo l'orizzonte si allarga fino alla società contemporanea. Il timbro delle sue parole fa presagire il Machado impegnato a fondo durante la grave crisi che travolgerà la Spagna negli anni Trenta. Ma già nel citato prologo, che è del 1917, a *Campos de Castilla*, il poeta diceva, riguardo alle liriche che compongono il libro: «A una preocupación patriótica responden muchas de ellas». Questo semplice chiarimento nella lettera

¹³ Sarebbe interessante seguire l'itinerario di quel simbolo che è l'acqua nella poesia di Machado, dalla «leggenda onirica dell'anima cieca» di *Soledades*, alla realtà tutta spiegata de *La tierra de Alvargonzález*, dalla «historia confusa» dell'VIII della prima opera, al racconto del «crimen» nel grande *romance* di *Campos de Castilla*. In *Soledades* ci incanta il «recuerdo, en el pretil de piedra / de la fuente dormido», i fanciulli che «vierten en coro / sus almas que sueñan, / cual vierten sus aguas / las fuentes de piedra», l'innocenza delle «manos puras» immerse nella «agua serena, / para alcanzar los frutos encantados». Ma l'immagine dell'innocenza, «el agua clara», che già si è fatta «sombria» di «vieja angustia» (XIII di *Soledades*), soffrirà la vicinanza dell'«hombre malo del campo», l'empia violazione: «a la vera de la fuente / lo asesinaron»; perciò essa si farà voce dell'offesa inflitta a tutte le cose: «Yo sé el crimen, / ¿no es un crimen, / cerca del agua la vida?». È la sentenza più tetra del pessimismo machadiano che sembra andare ben oltre il confine dei «páramos malditos», anche se la forma interrogativa le conferisce alcunché di dubbioso, come se chi l'ha espressa temesse di aver detto una cosa tremenda. L'acqua limpida che parla al passaggio dei due parricidi fa tutt'uno di due innocenze: «a la vera de la fuente / Alvargonzález dormía».

¹⁴ «Veréis llanura bélicas y páramos de asceta / -no fué por estos campos el bíblico jardín-; / son tierras para el águila, un trozo de planeta / por donde cruza errante la sombra de Caín».

¹⁵ Citiamo da «Cartas a Unamuno» in A. Machado, *Los complementarios y otras obras póstumas*, Ordenación y nota preliminar de Guillermo de Torre, Editorial Losada, Buenos Aires, 1957. La traduzione in italiano si trova in *Prose* di A. Machado, cit.

a Unamuno si trasmuta in ansia per tutta l'umanità: «El cainismo perdura, a pesar de Cristo: pasa del individualismo a la familia, a la casta, a la clase, y hoy lo vemos extendido a las naciones, en ese sentimiento tan fuerte y tan vil que se llama patriotismo».

Gli occhi del poeta, orientati, grazie ad una permanenza di cinque anni nella terra di Soria, e, con gli occhi, soprattutto il suo cuore, verso «lo esencial castellano», intravidero, tra gli altri personaggi che nella sua fantasia si disponevano ad agire nella scena drammatica in cui si sarebbe maturato il parricidio, una figura abbastanza comune nella società castigliana: *el indiano*, lo spagnolo che torna ricco in patria dalla sua emigrazione nelle terre d'America. Ne intuì la speciale funzione di contrappunto nel mondo feroce in cui si scatena «la codicia del campo». È Miguel, il figlio più giovane di Alvargonzález, a cui il poeta affida una parte radicata nella legge stessa che coinvolge tutti gli aspetti della natura. Il modo con cui egli, dopo la lunga lontananza, riappare nella casa paterna, in un'atmosfera notturna, carica, per i fratelli, di mistero e di terrore, sembra, in un primo tempo, più una visione generata dallo stato d'animo di quelli che un fatto reale. Nelle «pensativas / testas de los asesinos» grava il senso della maledizione che ha reso infecunda la terra. Solenne è l'ingresso di Miguel. Apertosi il portone, egli entra a cavallo e domina la scena. Nella sicurezza da signore con cui consegna l'animale ad uno dei fratelli e all'altro «capa y sombrero» rivela una superiore autorità. Severa è la sua eleganza di «indiano opulento». È personaggio quasi muto, se non fosse qualche frase che, con tutta innocenza, sottolinea un segno del fatale snodarssi della tragedia: «Hermanos, No ¿tenéis leña?». Miguel udrà la *copla* che il popolo canta e che dice «el crimen pasado», diventando compianto delle cose in quel trasferirsi nel seno stesso della natura: l'acqua che «canta y cuenta». Non chiederà mai una spiegazione ai fratelli, di cui asseconda il bisogno di rifarsi della infcondità della terra, acquistandola e risanandola, col proprio lavoro, della «mala hechicería». La notte del suo arrivo al «triste hogar» la colpa è sospesa nell'aria e si concretizza «milagrosamente» nell'apparizione di un uomo che ha aperto la porta chiusa «con doble barra de hierro». Quell'uomo ha il volto del padre. Il soprannaturale di quel «halo de luz dorada» che cinge i suoi capelli bianchi, la scure che egli impugna, sono fatti per i quali l'arrivo di Miguel aggiunge nuova angoscia nell'animo dei fratelli. Come in una sacra rappresentazione medievale la figura di Miguel, circondata da questi miracoli, è psicologicamente povera, come può esserlo un angelo che incarna la bontà e la purezza. Figlio diverso dagli altri due, come toccato da una grazia, si dimostrò già inconsapevolmente, fin da bambino, agli occhi del padre, che non nascose la sua predilezione per lui, ma ciò avviene nell'ambito di un sogno, in cui Alvargonzález esalta il figlio minore perché dotato di un'abilità che agli altri fratelli manca, quella di saper accendere il fuoco: «Tus manos hacen el fuego; / aunque el último naciste / tú eres

en mi amor primero». Nel magico clima del sogno, in cui la Sacra Scrittura proietta la sua luce di verità, appaiono sinistri presagi¹⁶. Il poeta lascia avvolto nel mistero il significato della voce che parlava ad Alvargonzález mentre contemplava, come Giacobbe, la scala apparsagli, che saliva dalla terra al cielo. Se volessimo interpretare, pur consapevoli dell'arbitrarietà del tentativo, i vv. 61-68, nel *romance* «El sueño», saremmo indotti a leggervi l'allegoria della cecità e dell'imprudenza del padre, che esalta il più piccolo dei figli di fronte agli altri, nei quali l'invidia, simboleggiata dal «cuervo de alas negras», si sta già insinuando. Il fatale accecamento del padre è nell'immagine delle fate che filano la sorte:

Mas las hadas hilanderas,
entre las vedijas blancas
y vellones de oro, han puesto
un mechón de negra lana.

La poesia del sogno nasce dalla perfetta fusione degli elementi di varie tradizioni, sfociati nella fantasia popolare: questa rivela la sua congenialità con la poetica machadiana che presiede alla composizione de *La tierra de A.* in cui al poeta interessa soprattutto il complesso di Caino, nella sua versione di «codicia del campo», diffusa come una peste e alimentata dalle nuore «que le trajeron cizaña / antes que nietos le dieran». «La maldición de los campos» fa sì che i nipoti, come i frutti, subiscano il guasto, «sin que lograrse pudieran».

L'intuizione del poeta ha voluto, ad apertura del *romance*, che dalla tetra scena sparisca il più giovane dei figli con la benedizione del padre e la sua parte di eredità. Miguel «partió a lejanas tierras», libero dalle esalazioni del male e con la giovanile sicurezza con cui aveva disertato il seminario, antepoendo «a los latines... las doncellas hermosas».

Nel *romance* è escluso quel particolare della *Prosa* in cui si dice che Miguel apprende la morte del padre, al suo ritorno in patria, prima di incontrare i fratelli. Il poeta ha sentito che quella circostanza annullerebbe il clima di mistero in cui si profila il primo riapparire di Miguel. Il che non esclude che egli sappia o intuisca. Non ha altro significato l'abbraccio silenzioso ai fratelli: «En brazos de sus hermanos / lloró algún rato en silencio». Siamo stati indotti a questa sottolineatura dalla necessità di porre in rilievo il costante riserbo di Miguel,

¹⁶ Sono: «un mechón de negra lana», «un cuervo de alas negras», e, più crudamente allusiva, «un hacha de hierro», che manda cupi bagliori tra i due fratelli fuggitivi, «por los rincones del sueño». Dal sogno alla realtà il trapasso è senza iato apparente, con la piena identità dei due piani, constatata dalla stessa vittima al suo risveglio: «y cuando despierta mira / que es cierto lo que soñaba». I due *romances*, «El sueño» e «Aquella tarde» vanno letti con la mente attenta al loro fantastico integrarsi, come vuole la poetica machadiana, e al sigillo che mette sulla «hazaña del campo / el agua clara corriendo» di cui udiamo per la prima volta la voce: *cuenta*; essa introduce il tema che contrappunta con la misteriosa partecipazione delle cose lo svolgersi del dramma interiore degli assassini.

che ci sembra un tratto della dolorosa coscienza che egli ha della cupa tragedia che gli viene confermata dalla voce degli uomini e delle cose, sempre in un silenzio in cui lo isola il religioso sentimento della vita che sembra incarnare questo personaggio il quale pure opera le cose comuni di quella: correre l'avventura di una balda gioventù, arricchirsi, sentire il richiamo della patria e tornarvi per lavorare indefessamente la terra, acquistandola in modo corretto dai fratelli che non ne sono degni, contrarre un matrimonio conveniente: in conclusione, Miguel è l'uomo onesto e virtuoso delle fiabe a cui tutto va bene in contrapposizione ai malvagi che finiscono per soccombere sotto il peso delle loro colpe; così vuole la morale popolare corrente che ama questo paradigma di perfezione, a cui il poeta si adegua, giusta la sua idea «de lo eterno humano», ma immergendo le sue «historias animadas» nell'atmosfera costituita da «lo esencial castellano».

Miguel sparisce dalla drammatica scena una volta adempita la sua funzione di simbolo, che si concreta in due tempi: il primo, nel suo installarsi nella «estancia olvidada» della casa paterna, cara ai genitori nel tempo felice e che ora significa il coincidere delle virtù del figlio con quelle del padre; il secondo, nell'acquistare dai fratelli scialacquatori e oziosi tutta la loro proprietà, coronando la sua fortuna col prendere in moglie una ragazza bella e ricca. Se vi è un tocco intimo nel ritratto di Miguel, esso consiste nell'aver «ojos grandes y negros / llenos de melancolía». Il che corregge quel che di decorativo cogliamo nella descrizione che accompagna il suo arrivo nel IV di *El viajero*: ma la distinzione nel vestire, su cui si indugia il poeta, è in funzione dello stacco necessario dallo squallore dell'ambiente dove sono condannati a vivere i fratelli. Di quegli occhi ci ricorderemo quando Miguel si avvierà, solitario, armato della sua «escopeta» e accompagnato dai suoi levrieri, «hacia el azul de los montes». In apparenza è il signore che va a caccia, in realtà è una coscienza immune da colpa che si isola in una sfera di serenità e di purezza. L'angelo che sa, non può farsi materialmente autore di vendetta: ciò contrasterebbe col correttivo evangelico che Machado ha auspicato nel mondo del «cainismo que perdura»¹⁷. Miguel, senza essere un'astrazione, può bene incarnare le idee espresse dal poeta nella lettera ad Unamuno, nella quale ci ferma a riflettere una frase in cui leggiamo l'adesione piena dello scrittore allo spirito del Vangelo: «La humildad es un sentimiento cristiano, porque el amor que Cristo ordena es un amor sin orgullo, sin deleite en nosotros ni en nuestra obra». Queste parole ci richiamano,

¹⁷ Indipendentemente dall'evangelismo puro che prevale nello spirito di Machado, siamo tentati a non escludere che riguardo alla concezione del castigo originato dalla coscienza stessa del colpevole, abbia operato nel poeta anche questo passo biblico: «Disse Caino al Signore: — È troppo grande la mia iniquità perché io meriti perdono. Ecco, tu mi scacci oggi sulla terra; sfuggirò la tua faccia, e sarò ramingo e fuggiasco nel mondo. Perciò, chiunque mi troverà, mi ucciderà —. Ma il Signore gli disse: — No, non sarà così. Anzi, chiunque ucciderà Caino sarà punito sette volte di più —» (*Genesis*, 4).

per contrasto, la caratterizzazione castigliana de *La tierra de A.* e dei suoi tristi protagonisti, nei quali l'invidia, «el odio al prójimo por amor de nosotros mismos», portano il contrassegno del «nume de estos campos» che è «sanguinario y fiero», contrassegno che determina la forma stessa, popolare, secondo l'accezione che ha in Lope e in Machado, del *romance*, così diverso, per la semplicità dei mezzi espressivi e di struttura, dall'intellettualistica e accanitamente psicologica impostazione dell'*Abel Sánchez* di Unamuno¹⁸. L'ammirazione entusiastica di Machado per questo romanzo, che vibra nella citata lettera del 16 gennaio 1918 al maestro di Salamanca, astrae da ogni intento di giudizio critico letterario: essa ha carattere ideologico, religioso e patriottico mescolati insieme. Quanto all'ultimo attributo, Unamuno sembra ricordarsi di esso nel prologo alla seconda edizione (1928), del suo romanzo, là dove ricorda le parole del *pobre* Joaquín Monegro, più commiserato che detestato dall'autore: «¿Porqué nací en tierra de odios? En tierra en que el precepto parece ser: "Odia a tu prójimo como a ti mismo"... Y al volver a oírle a mi Joaquín esas palabras por segunda vez, y al cabo de los años — ¡y qué años! — que separan estas dos ediciones, he sentido todo el horror de la calentura de la lepra nacional española... Y esta terrible envidia... ha sido el fermento de la vida social española»¹⁹.

¹⁸ Quanto alla distanza poetica che separa il romanzo di Unamuno dal *romance* machadiano, ci piace rifarci al giudizio di due studiosi. Nel suo saggio *Miguel de Unamuno* (Madrid, 1950) dice Julián Marías: «En este relato intenta descender por vez primera a las honduras de la persona, a lo que solía llamar el *hondón del alma*, para apresar el secreto de la existencia y aun de la personalidad. Desde luego, de la existencia individual y nuda; ningún relato de Unamuno — salvo *Nada menos que todo un hombre*, de tan profunda afinidad con éste — lleva hasta tal extremo la desnudez, la falta de referencia a un mundo o escenario. Ni siquiera a un mundo social». Aggiungiamo per conto nostro: totale assenza di paesaggio. Riguardo all'aver noi posto l'accento sul marcato psicologismo del romanzo, ci corre l'obbligo di notare che Marías adopera una definizione che potremmo far nostra, ritenendola ben più penetrante: «Las sobrecojedoras descripciones de esta novela no son psicológicas sino existenciales». Secondo noi ciò è dimostrato anche dalla manifesta simpatia dell'autore verso «el alma atormentada» di Joaquín Monegro. Nel citato prologo, a pagina 11 e 12, leggiamo: «Y al fin la envidia que yo traté de mostrar en el alma de mi Joaquín Monegro es una envidia trágica, una envidia que se defiende, una envidia que podría llamarse angélica». Poi: «he sentido la grandeza de la pasión de mi Joaquín Monegro y cuan superior es, moralmente, a todos los Abeles. No es Caín lo malo; lo malo son los cainitas. Y los abelitas».

Eugenio de Nora ci aiuta a integrare il giudizio del Marías, quando osserva: «Como toda la obra narrativa de Unamuno y en grado máximo quizá, es éste un libro genial, pero truncado: la base, el planteamiento en coto cerrado, individual y familiar, son estrechos para el tema; y la misma unilateralidad afecta a su valor artístico: se trata de un relato escueto, descarnado, brutalmente pre-literario, acelerado todo él en un permanente jadeo angustioso y obsesivo, sin matices ni gradaciones». *La novela española contemporánea*, Madrid, 1963, 2ª ed., I, p. 35.

¹⁹ Concludiamo questa nota col rilevare che in Unamuno è capovolta la posizione di Machado riguardo ai colpevoli pervasi dallo spirito di Caino. Ne *La tierra de A.* è palese la ripugnanza del poeta verso la «alma fea» dei parricidi; essa sembra dissiparsi solo nel momento in cui si compie l'atto di giustizia col precipitarsi dei due fratelli nella Laguna

Abbiamo voluto chiudere la nostra indagine col richiamo al romanzo di Unamuno, per lo spunto offertoci dallo stesso Machado con la lettera al maestro di Salamanca, nella quale è manifesto il carattere quasi ossessivo che rappresenta il tema di Caino nella sua opera poetica e nel suo pensiero, dominando fino al limite estremo dei suoi giorni. Nella scena atroce della guerra civile il mito biblico ritorna nel suo linguaggio materiato di dolore e di protesta e in cui palpita appena, timidamente, quel velo di sogno che pur fra tanta concretezza di paesaggi e di vicende umane aleggia nella geografia machadiana di Castiglia²⁰.

Negra mentre gridano «Padre!» che è, ad un tempo, invocazione e confessione. Ma nel poeta operano «las ideas cordiales, los universales del sentimiento», quelle supreme intuizioni che si affacciano nel suo «íntimo monólogo», di cui parla nel prólogo a *Soledades* del 1917; laddove il romanzo di Unamuno rientra nel clima agónico del saggio vibrante che è *Del sentimiento trágico de la vida*: il che spiega quella figura d'eccezione che è Joaquín Monegro rispetto alle creature istintive che sono i protagonisti de *La Tierra de A.*, i quali affondano le loro radici nella gleba, mentre Joaquín Monegro affonda le sue nel mondo della cultura e sembra, nel suo implacabile analizzarsi, fratello carnale di Unamuno.

²⁰ «En la memoria mía / tu recuerdo a traición ha florecido; / y hoy comienza tu campo empedernido / el sueño verde de la tierra fría, / Soria pura, entre montes de violeta. / Di tú, avión marcial, si el alto Duero / adonde vas recuerda a su poeta, / al revivir su rojo Romancero; / ¿o es, otra vez, Caín, sobre el planeta, / bajo tus alas, moscardón guerrero?». Dal sonetto *El poeta recuerda las tierras de Soria*, che fa parte del gruppo di *Poesías de la guerra*.

JAUME PONT

CARLOS EDMUNDO DE ORY Y EL «INTRORREALISMO»

En invierno de 1951, el poeta Carlos Edmundo de Ory y el pintor dominicano Darío Suro, al alimón, publican en Madrid un pequeño cuaderno o «plaguette» donde se incluye una doble proclama artística sobre poesía y pintura de su tiempo. Los dos textos insertos, «Nuestro tiempo: Poesía» y «Nuestro tiempo: Pintura»¹, firmados respectivamente por Ory y Suro, suponen, si nos atenemos a la presencia aún cercana del Postismo², un considerable cambio de rumbo — o cuando menos un claro intento de evolución — respecto a las tesis vanguardistas defendidas por Ory desde 1945.

Estos documentos teóricos, que sus autores califican de *introrrealistas*, no alcanzaron en cambio la resonancia del movimiento postista. El remedo de un nuevo «ismo» (*introrrealismo*) generaba entre los sectores de la inmovilista crítica oficial — con la mirada puesta en Ory y en su recién enterrado postismo — más de una reserva y, en muchos casos, una beligerante animadversión. A la nueva proclama se la recibe sin los dardos integristas lanzados contra el Postismo seis años antes — «comunistoides, masonizantes, rusófilos y frente-populacheros» —, pero no con menor desidia e incomprensión. No es extraño, pues, que la mencionada proclama, si exceptuamos algunas adhesiones honrosas (Vicente Aleixandre, Eugenio D'Ors)³, pasara casi totalmente desapercibida.

¹ Carlos Edmundo de Ory y Darío Suro, *Nuestro tiempo: Poesía. Pintura*, Imprenta Farero, Madrid, invierno de 1951 (edición de 250 ejemplares numerados). Ilustrado con una pintura de Darío Suro («Maternidad») y un poema de Carlos Edmundo de Ory («Sonido del miedo»).

² Movimiento de vanguardia fundado en 1945, en Madrid, por Carlos Edmundo de Ory, Eduardo Chicharro y el italiano Silvano Sernesi. El Postismo intentó una aproximación «revisionista» de los ismos precedentes. En su credo, auspiciado por cuatro manifiestos y dos revistas (*Postismo* y *La Cerbatana*, ambas publicadas en 1945), confluyen futurismo, expresionismo, dadaísmo y, sobre todo, una sagaz reformulación de las tesis surrealistas. Con la imaginación creadora como bandera, el humor y el absurdo, la algarada crítico-manifestante al estilo dadá, la provocación y la irreverencia lúdica de su lenguaje poético, los postistas fueron el antídoto ideal de las asépticas composiciones poéticas de los vates oficialistas de la revista *Garcilaso*. Un programa como el del Postismo, en el dogmático panorama cultural de la España franquista de los años cuarenta, no podía tener otro fin que el fracaso (vid. Jaime Pont, *El Postismo*, Llibres del Mall, Barcelona, 1987).

³ Véanse las cartas de salutación de Vicente Aleixandre y Eugenio d'Ors en Carlos Edmundo de Ory, *Diario*, vol. I, Barral ed., colección «Ocnos», Barcelona 1975, pág. 97. La

En la portada del cuaderno, sobre fondo de una pintura de Darío Suro, podemos leer dos de la máximas que presiden los textos: «Estamos hartos de ética artística y de estética» (Ory) y «toda obra de arte es una explosión» (Suro): «el arte es concebido ahora como manifestación de la realidad interna del hombre, poesía esencial significada en esa realidad interior de la existencia dolorosa y por medio de formas desprendidas de todo elemento sintomático o referente a la anecdótica realidad exterior»⁴. Se trata de segregar tanto las hieráticas y clasicistas composiciones del garcilasismo poético, como la absoluta dependencia de un credo político y social. Con esa posición intermedia, Carlos Edmundo de Ory transgredía la secuela vanguardista del Postismo y se separaba, sin abjurar de sus presupuestos poéticos — neoromanticismo adscrito a la «literatura del mal», expresionismo y surrealismo —, de la tesis socializantes gestadas alrededor de la revista *España*⁵.

Este concepto de la poesía, que se establece, como veremos, «sobre la base de la génesis creadora, el carácter esencial de la misma, es lo que Ory definió como *introrrealismo íntegro*»⁶. La idea general que lo alienta concibe el arte como una manifestación de la realidad interior del artista. Las tesis introrrealistas, que no se proponen, como sucediera con el Postismo, crear un ismo, muestran en el caso de Ory su abierta tendencia — desde *Los poemas de 1944* (publicado en 1976), *Versos de pronto* (1945), *Los sonetos* (1963), *Poemas* (1969), *Música de lobo* (1969), hasta *Técnica y llanto* (1971), quizá su hito más significativo — hacia una poesía que él denomina *esencial*: una poesía que intermitentemente aluda a fórmulas y formas clásicas o nuevas desprendidas de todo síntoma adscrito a una realidad exterior demasiado próxima, anecdótica o descriptiva, y que, por encima de todo, se signifique en la realidad interior — íntima, dramática, trágica — de la existencia dolorosa del poeta.

Buena parte de las ideas básicas que formentaron la redacción de «Nuestro tiempo: Poesía» arrancan de unos meses antes. En realidad su contenido teórico, en estado embrionario, ya fue ampliamente debatido y expuesto por Carlos Edmundo de Ory en dos entrevistas, la primera de ellas concedida a Fernando Quiñones y publicada en Cádiz,

crítica se mostró más bien reticente: «La gente literaria y plástica no se ha explicado demasiado bien la conjunción de Ory con Suro. ¿Será esto otra vez el postismo?, se han preguntado... Y recuerdan cómo aquel movimiento confuso, pero realmente intrigador, lo suscitaban Ory y otro pintor: Eduardo Chicharro Briones» (Faustino González Sánchez-Marín, «Nuevo ismo: el Introrrealismo íntegro», en *Correo Literario*, n.º 22, Madrid, 15 de abril de 1951).

⁴ Rafael de Cózar, «Introducción» a Carlos Edmundo de Ory, *Metanoia*, Ediciones Cátedra, Madrid 1978, pág. 69.

⁵ Para una caracterización general de *España*, *Garcilaso*, así como de las dos revistas portistas, *Postimo* y *La Cerbatana*, véase el pormenorizado estudio de Fanny Rubio, *Las revistas españolas (1939-1975)*, Ed. Turner, Madrid 1976.

⁶ Rafael de Cózar, *op. cit.*, pág. 69.

en septiembre de 1950, y la segunda aparecida en el diario *Pueblo* en marzo de 1951.

En estas dos entrevistas, Ory aludía ya al concepto de *introrrealismo íntegro* desde una doble perspectiva: a) como motivo creacional del acto poético (la génesis creadora) y b) como principio fundamental de la poesía, el lenguaje y el artista nuevos:

- a) «Tiendo a hundirme en lo vivo y en lo cósmico. Mi obra actual, sin embargo, con objetos encantados, fluctúa entre la brujería surrealista de un mundo interior y la claridad conceptual y ricamente subjetiva de un hallazgo íntimo. Así pues, tiendo incorregiblemente al misterio (con objetos del mundo natural y exterior) y a la vida con materiales desgraciados y calientes de mi existencia»⁷.
- b) «La poesía nueva será la que tenga un nuevo acento real y mítico, reflejo de este sentido fantástico y trágico que vivimos. Poesía de gran imaginación. Aquella que humanamente sea capaz de expresar más intensidad consciente y viviente»⁸.

«Pero para ello se necesita que el hombre se sienta nuevo, puro y sin ambigüedades (me refiero al carácter pedagógico, imitativo y plúmbeo del arte). Que se haga niño y gigante. Debe mirar al mundo y a sí mismo; dejarse de egoísmos y de caretas y escribir cuando tiene que hacerlo por necesidad o por sueño»⁹.

Estas declaraciones son refundidas y ampliadas por Ory en «Nuestro tiempo: Poesía».

Ory sitúa la exigencia de la creación poética introrrealista en el conflicto espiritual de un mundo interior en continua contradicción, pugnando por resarcirse de entre las tinieblas y conformar la idea de una luz intuitiva. La vida, en esta encrucijada, representa para el poeta un desafío en el que se juega la razón de su propia identidad: *su realidad*. Pero no ya la realidad exterior, cuya única transparencia — en caso de ser tomada como único objeto de convicción — deja entrever solamente la punta del iceberg, sino aquella otra realidad creadora que descubre nuevos mundos, nuevas sensaciones y representaciones ocultas en el poso más profundo de la existencia humana; aquella realidad, en definitiva, que de dentro a fuera —movida por endogénesis — renueva constantemente la mirada esencial del hombre en su medio. Por supuesto, la actitud de Ory no deja por ello de ser sensible al compromiso existencial nacido de las catástrofes bélicas aún cercanas. Lo que se cuestiona es el «punto de vista» de la enunciación poética, del mismo modo que fuera cuestionado por los expresionistas frente al arte impresionista. «En efecto, si para el artista naturalista e impresionista la realidad seguía siendo algo que había que mirar desde el *exterior*, para el expresionista, en cambio, era algo en lo que había que

⁷ Fernando Quiñones, «Ha vuelto Carlos Edmundo de Ory», en *La Voz del Sur*, Cádiz, 17 de septiembre de 1950.

⁸ *Ibidem*.

⁹ «¿Cómo prefiere usted la poesía?» (sin firma), en *Pueblo*, Madrid, 20 de marzo de 1951.

meterse, algo que había que vivir desde el interior»¹⁰. Se trata — dirá Ory — «de un *subjetivismo* pujante, creador, de un estremecimiento sensual y patético de la vida, producido única y exclusivamente por la vida y su coro de sombras; es decir, por el amor a la vida y el dolor que entraña la vida. Por su alegría extraña y demoledora. No hay poema si no hay realismo interior. No hay poema, ni arte en general, si no hay tragedia, que equivale a decir si no hay mundo»¹¹.

La proyección determinante de este mundo trágico introrrealista la encontramos en nuestro entorno vital. La consciencia expresiva es el espíritu de la tragedia, y su forma se revela, lisa y llanamente, en la interacción constante entre mundo expresado y mundo vivido. A este principio, de clara filiación simbolista, Ory le añadirá la idea romántica de una Poesía y un Lenguaje redentores, numenísticos y divinos. La poesía, transida de mesianismo y religiosidad, se intuye como profético retorno a lo sobrenatural: «!Nada de más ropajes en la poesía! !Al fuego con esas pudibundas y groseras ropas finas, doradas y principescas! ¿Por qué no recordamos que vivimos en un siglo de duras y desoladoras guerras, en un siglo sagrado de fe y lucha contra las tinieblas, en un siglo feo, confuso y torrencial, crudo y malparado? Yo os lo digo: escribid con fe y pasión; fe en lo sobrenatural; fe en la POESÍA, fe en la salvación por medio del flujo eterno y verdadero del lenguaje poético»¹². La angustia, la soledad de *ser en el mundo*, el puro concepto trágico del hombre y sus límites, generan la ceremonia consolatoria de la poesía: la promesa — dirá Maurice Blanchot a propósito del universo rilkeano — de una conversación esencial»¹³.

Ory, intuyendo el recitado romántico de sus ideas, advierte al lector: «no debe creerse que estamos brindando las bases de un arte ego-látrico, individualista, romántico (...) Nada de un canto desahogado al yo infinitesimal, al sentimiento íntimo y crudo del corazón, al secreto interior inexplicable. Nada tampoco de dionisismos»¹⁴. La voluntad de este desapego teórico se hace extensible al hegelianismo y a las tesis historicistas: «!Estamos hartos de ética artística y de estética! !Menos concepciones históricas, menos teorías cíclicas y mecanismo histórico!». Sin embargo, muy a pesar del supuesto intencional, el hálito romántico sigue subsistiendo. El punto de confluencia no es otro, como se ha subrayado más arriba, que la afección genérica al pensamiento trágico. Aun que no hay ninguna referencia explícita alusiva a una *constatación*, a una *resignación* que se ampare en el destino doliente del poeta — dos de los elementos característicos de la filosofía

¹⁰ Mario de Micheli, *Las vanguardias artísticas del siglo XX*, Alianza Editorial, Madrid 1984, pág. 73 (4ª ed.).

¹¹ «Nuestro tiempo: Poesía», *op. cit.*, páginas sin numerar.

¹² *Ibidem*.

¹³ *El espacio literario*, Ed. Paidós, Buenos Aires 1969, pág. 127.

¹⁴ «Nuestro tiempo: Poesía».

pesimista¹⁵ —, Ory se servirá del tercero de estos elementos, la *sublimación*, para hacer recaer en él la relación conflictiva del poeta en su mundo. Un mundo que hay que erigir fabulosamente — sentencia el poeta —, para «que podamos repetir las palabras cargadas de soledad de Hölderlin: *mi vocación es sólo cantar lo sublime, para eso Dios me dió la lengua y puso el recocimiento en mi corazón*. ¿Qué nos hace falta para alcanzar esa austera, independiente, casi bárbara sublimación? !Echemos mano de la *pétrea potencia* y elevémonos! ¿No tenemos nada que decir? ¿No sentimos? !Fuera caretas! Una chispa de verdad basta para que la poesía brote de nuestro cuerpo y salga de nuestra lengua»¹⁶. Esta idea de corporeidad, de sentida materialidad en movimiento, es la que nos descubre la hondura de la raíz trágica oryana; un enraizamiento que busca su apocalipsis, no ya en el futuro, en el presentimiento *extramuros* (extra-corporal) de una nueva destrucción, sino en la afirmación vital de poeta: en el dolor, en la dramaticidad de la existencia *intramuros* (intra-corporal) del viviente.

Todos estos supuestos componen las piezas de encaje de una «verdad poética» que, una vez abandonada la esfera lógico-intelectiva, sólo podrá ser percibida a través de la imaginación. La visceralidad sensitiva y emotiva trata de imponerse al mundo de las ideas. Sin duda, Ory, como antes hicieran los simbolistas y después los surrealistas, alienta en su universo poético introrrealista un claro proceso crítico al naturalismo y a las tesis psicologistas: «¿Usted lleva algo dentro? Si no lleva dentro algo, escriba un cuento (...) !Dejen las ideas caras a un lado, amigos míos! (Y no recurran tampoco a las ideas baratas)». La poesía se deslinda, como ya sentenciaran Valéry y Breton, de la esclavitud ideológica de la narrativa tradicional. Sentir es vivir: sentir es conocer, al margen de cualquier legitimación conceptual. En el sentimiento imaginativo — el sentimiento que eleva, que sublima la realidad del «homo totus» —, reside la expresión plena de la poesía: «busque en su fondo, y, cuando la verdad central le apriete, hable»¹⁷. Más allá de la verdad «ilusoria» de la razón, la poesía introrrealista se gesta en la contradicciones latentes del espíritu humano. *Risa* y *llanto* aúnan la íntima correspondencia de esas contracciones. En el preciso momento en que estos dos elementos entran en conflicto aparece la *locura*. Sin locura no hay poesía. Ella representa en Ory, como en la de la revolución surrealista, la apertura a lo irracional, la fuente psíquica de inversión de lo real. En este sentido, apunta Ory, «quiero decir que un poema no lo puede usted escribir de ningún modo. Es inútil que lo intente. Le falta humor. Carece de la alegría extraña y para decirlo sin rodeos: le falta locura, un aliento de locura»¹⁸. No se

¹⁵ Cf., Clément Rosset, *Lógica de lo peor (Elementos para una filosofía trágica)*, Barral ed., Barcelona 1976, pág. 21.

¹⁶ «Nuestro tiempo: Poesía».

¹⁷ *Ibidem*.

¹⁸ *Ibidem*.

trata de esperar ningún dictado divino, ninguna luz demiúrgica: se trata de experimentar la corporeidad presente, liberando a la naturaleza y a sus sentidos de cualquier prejuicio convencional, a fin de encontrar, en el exceso, la «otra» realidad de la escritura.

El concepto de *introrrealismo íntegro* es algo más que una precisión teórica en el devenir poético de Carlos Edmundo de Ory. En realidad es un compromiso del poeta consigo mismo: «creo en una poesía esencialista, profunda y simbólica. Una idea de ideas humanas y esotéricas»¹⁹. Las formas de aprehensión o distanciamiento de la realidad exterior — locura, sueño, risa, dolor, llanto —, canalizan en la poesía de Ory el acceso a nuevas ideas «llenas de sueño y de fantástica, como diría Novalis»²⁰. La facultad onírica devuelve al hombre a los símbolos larvados del subconsciente y, con ellos, a la experiencia remota o primaria. Con estas premisas, queda excluido en el introrrealismo la presencia de la retórica, por falsamente emotiva, artificiosa y antipulsional. Lo esencial del lenguaje introrrealista es el reclamo de la invención a partir de aquellos estados de expresión misteriosos o extraños que nada, o muy poco, tienen que ver con los métodos de análisis de la realidad poética. Esta idea recuerda aquella otra, del propio Ory, que definía al Postismo como «la locura inventada»: «el estado llamado introrrealista es un estado que diríamos especial: es una especie de profundidad hallada con un nuevo lenguaje; un lenguaje casi inventado, raramente particular; un lenguaje que non está presente en los diccionarios»²¹. La revuelta poética ha de ser antirracionalista y anticlásica. No es extraño, pues, que con estas premisas se haga acopio de todos los corolarios que legitiman la hegemonía de un arte hermético, onírico, mágico y eminentemente lírico. Frente a los alardes tecnicistas y el virtuosismo formal, Ory postula un retorno poético a las hierofanías de lo sagrado. La nueva poesía introrrealista fermenta en el sueño visionario, «en la neurosis de lo oscuro y misterioso, latente en el lugar más inverosímil e imprevisto de lo cotidiano ordinario»²² y, en último término, en un espíritu abiertamente demoníaco.

Introrrealismo equivale en el fondo — según Ory — a «sustanciación real de un pensamiento, sentimiento o movimiento de vida, concretados en unificación lírica»²³. Un ritual en el que la alegría y el dolor, la vida y la muerte, se confunden: «no puede haber una poesía de la Risa, en la que tras el festín loco de la carcajada no se escuchen vagamente los pasos lentos y arenosos del llanto»²⁴. ¿Es preciso hacer

¹⁹ *Ibidem*.

²⁰ *Ibidem*.

²¹ *Ibidem*.

²² Lasse Sordeberg, «Rotlös, tom och räd», en *Goteborgstioningen GT*, Estocolmo, 16 de mayo de 1956.

²³ «Nuestro tiempo: Poesía».

²⁴ *Ibidem*.

alusión a Nietzsche para expresar, según el imperativo de Jouffroy, que la única realidad de la verdadera poesía es aquella que reclama «los tormentos del alma humana ante el problema de su destino?»²⁵.

Ory, convencido de que la actividad creadora va unida a un estado catártico del poeta y, por supuesto, a una sublimación mística que encuentra en el lenguaje su correlato mítico — «todos mis textos devienen una mística mítica»²⁶ —, intenta abolir con el introrrealismo la asepsia del hombre sordo a sus propias verdades espirituales. No se trata, sin embargo, de un compromiso que vincule la poesía a propósitos retóricos, didácticos u objetivistas — y aquí la afición a la estética simbolista es plausible —, sino más bien de sugerir o evocar estados de ánimo cuya especificidad se gesta en su mismo movimiento de complicación. En esa capacidad de sugestión o evocación — muy próxima a la *alquimia del verbo* rimbaudiana — residirá la fuerza y el valor del lenguaje poético: «no interesa el fragor (hay una poesía llamada tremendista) — Ory se refiere al *espadañismo* y a los patrones existenciales heredados de *Hijos de la ira* de Dámaso Alonso —. No interesa la evidencia. Toda poesía es oscura en su propio plan»²⁷. La nueva lírica introrrealista, la lírica que exige «este siglo lleno de la poesía inventada y de surrealismo», es, según Ory, «la que aúna íntimamente la transfiguración, el idealismo mágico y la concreción sensual de las cosas. No interesa el tema»²⁸. Misterio y magia resurgen en las claves que moran más allá de los conceptos naturales o antropomórficos que categorizan fundamentalmente a todo ser. «Contempla los misterios de la naturaleza — dirá Paracelso —, los elementos, las fuerzas, los espíritus, que constituyen lo más íntimo del ser de las cosas»²⁹. Ory los contemplará y desarrollará con el ojo de su cosmogonía visionaria y de su panteísmo. Figuraciones que niegan y afirman, vicisitudes que testifican por el camino de la experiencia el desarraigo de su *ser-en-el-mundo*.

En ese ir siempre mucho más allá de lo lícito, excediendo lo probable empíricamente, postulando la trascendencia de lo irracional absoluto, Carlos Edmundo de Ory sentenciará de manera definitiva la marginalidad de su poesía. El introrrealismo, como antes sucediera con el Postismo desde una óptica decididamente vanguardista, avanza no pocos de los fundamentos teóricos de su pensamiento poético. A

²⁵ *Ibidem*. En una nota de su *Diario* (sábado, 21 de septiembre de 1950), Ory define el Introrrealismo en estos términos: «En mí está la poesía, y no en un libro que espera en una librería quien quiera comprarlo. ¡Introrrealismo íntegro! Darnos en espíritu, en vibración, en fiesta, y claro que también en dolor, a la realidad inconfundible, antiromántica, cruda y tan dulce de nuestra vida» (*op. cit.*, pág. 75).

²⁶ *Poesía (1945-1969)*, Edhasa, Barcelona 1970, pág. 13.

²⁷ «Nuestro tiempo: Poesía».

²⁸ *Ibidem*.

²⁹ Jaume Pont, «Prólogo» a Carlos Edmundo de Ory, *Poesía abierta*, Barral ed., colección «Ocnos», Barcelona 1974, pág. 11.

distancia, por un igual, de las huellas modélicas de la generación de 27 como de la poesía social, Carlos Edmundo de Ory es, por su independencia y su quehacer «contracorriente» — condición afín a nombres como Juan-Eduardo Cirlot, Miguel Labordeta, Eduardo Chicharro o el catalán Joan Brossa —, uno de los poetas heterodoxos más relevantes de la lírica española de los últimos cincuenta años.

ALESSANDRA RICCIO

MARTÍ EN JOSÉ LEZAMA LIMA

José Martí, el apóstol de la independencia cubana, fue hombre de vida atribulada e inquieta y de muerte trágica. A los diecisiete años sufrió su primera cárcel, a los dieciocho la deportación a España y el consiguiente exilio. A los veintiséis, ya licenciado en Derecho y Letras, casado y padre de un niño, fue deportado por segunda vez a España. Refugiado en Nueva York, dedicó lo mejor de sus energías a la causa de la independencia de Cuba y a Nuestra América. Luchó hasta su temprana muerte contra graves dificultades económicas y existenciales sin que en ningún momento haya vacilado su terca voluntad de ofrecérselo todo al porvenir de la patria.

José Lezama Lima fue hombre de vida rutinaria; su biografía casi no presenta accidentes: solo dos viajes en su primera juventud, una carrera universitaria terminada a duras penas en años de turbulencias políticas, unas dificultades económicas soportadas con la dignidad propia de una vieja familia criolla, una casa que lo hospedó por la mayor parte de su vida con su madre primero y con su esposa después, amén de la fiel criada Baldomera que pasará a ser uno de los personajes del abigarrado mundo de *Paradiso*.

En Martí es imposible separar el hombre de letras del político, el intelectual del soldado, el teórico del padre de la patria. Lo único e irrepetible en él fue justamente haber sido a la vez el ejemplo y la voz, haber dado testimonio, hasta el martirio, de su inmensa fe con su vida y sus obras.

A pesar de haber sido un hombre sedentario y un contemplativo — todo lo contrario de un hombre de acción — José Lezama Lima aprecia en Martí no sólo el excelente poeta sino también el hombre que ha logrado demostrar la posibilidad del *Hoc age*, hazlo.

Esta admiración, que se convierte en una fe, explica el acercamiento del creador del oscuro *Oppiano Licario* al autor de los claros *Versos Sencillos*. Es cierto que, en apariencias, el interés de Lezama por Martí no tiene la misma relevancia que el demostrado por Góngora o Quevedo, por Pascal o San Agustín, por Garcilaso o Rimbaud, sin embargo, un acercamiento más detenido revela lo fundamental de la presencia de Martí en el autor de *Paradiso*.

José Lezama Lima, atento scudriñador de las manifestaciones poéticas del pasado cubano y latinoamericano, de la «expresión ameri-

cana», dedica pocas páginas a Martí, pero todas ellas se revelan fundamentales. Excluyendo las citas esparcidas a lo largo de su obra, incluso las cartas, lo más relevante se encuentra en un estudio sobre Julián del Casal en *Analecta del reloj* (1953), en el breve y fulgurante editorial *Secularidad de Martí*, aparecido en el mismo año en el número 33 de la revista «Orígenes», en dos ensayos, *Influencias en busca de Martí* y *La sentencia de Martí*, recogidos en *Tratados en La Habana* (1958), en el prólogo a la *Antología de la poesía cubana* (1965), en el artículo *El 26 de Julio: imagen y posibilidad* (Gaceta de Cuba, n. 44, Julio de 1965) postumamente recogido en *Imagen y posibilidad* (1981), y sobre todo en un denso trabajo titulado *Paralelos: la pintura y la poesía en Cuba (siglos XVIII-XIX)* en *La cantidad hechizada* (1966). Una lectura cuidadosa de estas páginas revela que la presencia de Martí fue una constante honda y secreta, una raíz nutritiva y fundadora que ha germinado y dado respuesta a una de las más apremiantes preguntas de Lezama:

«¿Cómo aumentar la corriente mayor, el pez y la flecha caudal, sumando la *poiesis* y el *ethos*? ¿Buscar la manera que creación y conducta puedan formar parte de la corriente mayor del lenguaje?»¹

En la primavera de 1953, en ocasión de los cien años del nacimiento y antes del trágico y ardiente 26 de julio donde se dio a conocer la «generación del centenario», Lezama escribe para «Orígenes» un editorial titulado *Secularidad de Martí* cuya lectura suscita, a tantos años de distancia, una emoción profunda. La revista «Orígenes» que se caracterizaba por su ermetismo, elitismo cultural y fanatismo para el cultivo de la poesía, a través de la pluma de su director, exaltaba en Martí al mártir, al «testigo de su pueblo y de sus palabras» y subrayaba que:

«Es en la decisión de su muerte, donde nuestra forma como pueblo adquirió su esplendor al unir el testimonio con su ausencia, dar una fe sustantiva para las cosas que no existen, o a la terrenal gravitación de las más oscuras imágenes».

Y ponía el acento en que la herencia de Martí no había encontrado todavía quien la recogiera, que quedaban indescifrados sus signos que invitaban a liberar «a un rey secuestrado», imagen con que Lezama designa al pueblo cubano de aquellos años como oportunamente ha recordado Roberto Fernández Retamar en sus Conclusiones al Coloquio sobre Literatura Cubana de 1981. En este artículo, Lezama anuncia con exactas palabras que Martí:

«tomará una nueva carne cuando llegue el día de la desesperación y de la justa pobreza»

¹ José Lezama Lima, «La dignidad de la poesía», en *Tratados en La Habana, Obras Completas*, Tomo II, México 1975, pag. 761.

y concluye:

«Sorprende en su primera secularidad la viviente fertilidad de su fuerza como impulsión histórica, capaz de saltar las insuficiencias toscas de lo inmediato, para avisorar las cúpulas de los nuevos actos nacientes.»²

En verdad, los que quedamos sorprendidos somos nosotros, lectores tardíos de aquellas páginas, el encontrarnos con este anuncio profético de nuevos actos nacientes meses antes del asalto al Moncada y de la autodefensa pronunciada por Fidel Castro frente al Tribunal de Santiago de Cuba³.

En ocasión de aquel solemne aniversario, Lezama advierte que la grandeza germinativa de Martí no está en haber sido un gran escritor modernista o un periodista brillante, a él le interesa el hombre capaz de enfrentarse con su destino, capaz de buscar su Ananké, de morir en batalla y de dejar detrás suyo una estela, unas señales que tienen que avivar la esperanza de los que llegarán después.

No se trata de una interpretación arbitraria de la enseñanza de Martí, puesto que el mismo Apóstol había declarado:

«La muerte da jefes, la muerte da lecciones y ejemplos, la muerte nos lleva el dedo per sobre el libro de la vida: ¡así de esos enlaces continuos invisibles se va tejiendo el alma de la patria!»⁴

Lezama ha penetrado en la significación de la muerte de Martí, ha señalado la ineluctabilidad de un destino al cual el héroe de la independencia se sentía y se sabía llamado y que representaba su última finalidad puesto que, como Lezama entendió perfectamente, sabía que su sacrificio lo transformaría en Ejemplo / Imagen para su pueblo. Es por esto que, cuando el General Máximo Gómez le aconseja, le ordena casi, que se aleje de la guerra, Martí anota en su carta a Federico Henríquez y Carvajal:

«De vergüenza me iba muriendo — aparte de la convicción mía de que mi presencia hoy en Cuba es tan útil por lo menos como afuera — cuando creí que en tamaño riesgo [Gómez] pudiera llegar a convencerme de que era mi obligación dejarlo ir solo, y de que un pueblo se deje servir, sin cierto desdén y despego, de quien predicó la necesidad de morir y no empezó por poner en riesgo su vida.»⁵

Martí encarna para Lezama el símbolo de la fundación mítica de la

² José Lezama Lima, «Secularidad de José Martí», en *Imagen y posibilidad*, Selección, prólogo y notas por Ciro Bianchi Ross, La Habana 1981, págs. 197-198.

³ Este documento se conoce bajo el título *La historia me absolverá*, ed. italiana Guaraldi, Firenze 1976.

⁴ José Martí, *Obras Completas*, La Habana 1975, tomo 4, pag. 284, «Los pinos nuevos».

⁵ José Martí, *Op. cit.*, tomo 4, pag. 110, «Carta a Federico Henríquez y Carvajal».

nacionalidad cubana, un símbolo que él se encarga de descifrar y que hay que asumir como patrimonio nacional, pero que necesita del rito de la muerte para — desde la ausencia — coagular en una realidad otra, en la sobrenaturaleza intangible y fecunda. A partir de su muerte, Martí cobra su imagen definitiva, cierra el círculo de su vida ejemplar e inaugura una extensión germinadora:

«Martí trae la más grande dimensión, dilata el Mar Caribe hasta abrirlo de nuevo al Atlántico, y a éste lo mete de nuevo en el Mediterráneo. Sus vivencias se proyectan en una dimensión colosal: La Habana, España, Francia, Inglaterra, los Estados Unidos, México, Guatemala, Venezuela, Hatí, Santo Domingo y Santiago de Cuba. Ha completado un círculo y en su *Diario* comienza en poner pie en la arenosa de las primeras fiestas americanas en el descubrimiento. Era lo que le faltaba para completar y al final ha edificado un círculo que lleva inscrito a la Tau de lo horizontal y lo vertical. Cuando muere, lo que queda es un almácigo con la Tau de lo estelar y lo telúrico, que aun reaviva y lanza una lengüeta de fuego que jamás será atravesada por el alfiler de oro de Fulvia Popea y que aun sigue siendo la más reverenciada y querida para la conducta secreta y las decisiones del día de la verdad en la muerte. Martí también entra al baile, pero entra para bailar con la más fea, con la muerte. Pero en su caso la muerte es la más bella, pues la sacralidad de su poesía está en morir en su tierra, que es paradójicamente tocar su lejanía.»⁶

No podemos dejar de señalar la forma casi antropofágica con que Lezama incorpora a Martí, se apodera de él para devolverlo luego metamorfoseado en símbolo de un pueblo naciente. El acercamiento de Lezama lejos de cualquier posible agiografía, cala profundamente en el laberinto de la vida y de las palabras del mártir y logra atrapar una esencia y ponerla a nuestro alcance:

«Hombre traído para agrandar, para vivir la hipérbole de la extensión de un dominio, sabe que lo que él logre dilatar será ya sustancia que habrá que llevar hasta allí, hasta el ondulante límite de su imaginación. 'Pongo toda mi buena voluntad — nos dice — para agrandar esos temas, para poetizar estos parásitos desnudos, para enfermar estas implacables mansuedumbres'. Su afán de tocar la tierra antes de morir, era una exigencia de esta hipérbole ganada por su imaginación, pues necesitaba ese punto de tangencia para demostrarnos que su reino de imaginación tenía una fulminante gravedad, semejante a esos organismos poderosos o sutiles que necesitan la gravedad de un ámbito arbóreo para penetrar en la mansa decisión de la noche.»⁷

A Lezama le interesa el Martí fundador, por eso, en el editorial no habla de los poemas y sólo alude al *Diario* definiéndolo como uno «de los más misteriosos sonidos de palabras que están en nuestro idioma». El *Diario* es el libro de Martí más querido por Lezama porque sigue la tradición empezada por Colón y continuada por los cronistas, la tradición de nombrar las cosas, la única a que puede apelar el cubano, en opinión de Lezama, la sola que requiere el esfuerzo creador y que

⁶ José Lezama Lima, «Paralelos; la pintura y la poesía en Cuba (siglos XVIII-XIX)», en *La cantidad hechizada, Obras Completas*, cit., págs. 966-967.

⁷ José Lezama Lima, «La sentencia de Martí», en *Tratados en La Habana, Obras Completas*, cit., pág. 580.

establece un puente entre la naturaleza y la cultura:

«A veces su *Diario* recuerda en enjutez de la marcha el Bitácora de Colón. Solo que en el Bitácora se extraen las cosas de nueva pintura, y en el *Diario*, como en la entrada de la cámara subterránea de los egipcios, las palabras están tan seguras como las cosas que nos vamos a llevar para hablar con el sombrío chambelán... Pero, al situarlo en la culminación de la expresión criolla, vemos que ya tenía aquí sus cosas necesarias, las exigencias de una tradición que eran al propio tiempo su cotidiano imaginario de trabajo.»⁸

En el largo ensayo en que habla de pintura y poesía en Cuba, Lezama aclara que las mutuas influencias de ellas se realizan cuando estas dos musas coinciden en la secularidad, es decir en la historia, y cuando logran captar sus mutaciones: poesía y pintura coinciden cuando se «apoderan de la sacralidad de la lejanía. Después de Colón, sólo Martí, en su *Diario*, ha logrado fusionar palabra e imagen, decir y dibujar:

«Su lenguaje no es nunca aprendido, sino pintado como un garabato para ser reconocido por la siguiente caravana.»⁹

Por esto Lezama afirma que el *Diario* sólo se puede comparar, por grandeza creadora, con las *Soledades* de Góngora, y llega a afirmar que Martí, enriquecido por su vivencia americana, escribe lo que el cordobés no habría podido escribir nunca por su «cansancio clásico», la Soledad de la Selva y la Soledad del Yermo:

«Eso que faltaba en lo clásico hispánico, estaba reservado para un americano y para un cubano, la selva que necesita y el desierto que pregunta y la flecha de la soledad americana que le parte la cabeza.»¹⁰

En un ensayo de 1972, volviendo sobre este aspecto, Lezama contrapone Martí al Dante con estas palabras:

«En la historia de Occidente, por ejemplo, después de su gran construcción simbólica verbal no tuvo jamás un esencial predominio historicopolítico en los destinos florentinos. En la historia americana, el más grande constructor y renovador del lenguaje que hemos tenido, sin duda alguna José Martí, crea una revolución en la más novedosa fundamentación. La imagen termina por encarnar en la historia, la poesía se hace cántico coral.»¹¹

Martí habita la última era imaginaria, la de la posibilidad infinita, por haber logrado hacer del paisaje la cantidad hechizada de la poesía, y

⁸ José Lezama Lima, «Nacimiento de la expresión criolla», en *La expresión americana, Obras Completas*, cit., págs. 366-67.

⁹ José Lezama Lima, «Paralelos; la pintura y la poesía en Cuba», cit.

¹⁰ *Idem.*

¹¹ José Lezama Lima, «Imagen de América Latina», en AA.VV., *América Latina en su Literatura*, coordinación e introducción de César Fernández Moreno, México 1972, págs. 462-468.

por haber igualado su revolución del lenguaje con su tarea de constructor de pueblos:

«La última era imaginaria a la cual voy a aludir en esta ocasión, es la posibilidad infinita, que entre nosotros la acompaña José Martí. Entre las mejores cosas de la Revolución cubana, reaccionando contra la era de la locura que fue la etapa de la disipación, de la falsa riqueza, está el haber traído de nuevo el espíritu de la pobreza irradiante, del pobre sobreabundante por los dones del espíritu. El siglo XIX, el nuestro, fue creador desde su pobreza. Desde los espejuelos modestos de Varela, hasta la levita de las oraciones solemnes de Martí, todos nuestros hombres esenciales fueron hombres pobres.»¹²

Este es el Martí que le interesa a Lezama, el Martí fundador de la cubanidad, el Martí solo y pobre y muerto en la guerra, es decir el hombre que se opone a la vulgaridad, que reacciona contra la disipación y la falsa riqueza, que lleva los dones del espíritu y está dispuesto a dar testimonio de esto con su propia vida. Es así que Martí funda una nueva herencia para los cubanos, una herencia que Lezama subraya evocando imágenes parciales que se armonizan en esa totalidad de José Martí y se convierten en sustancia histórica:

«Ahora la sentencia de Martí está en su totalidad. Su sobremesa familiar, las noches en que llega a ciudades lejanas, sus amistades mexicanas, los finales de sus clases neoyorquinas, sus lecturas en las casas paradójales de los revolucionarios anticuarios, sus conversaciones ya indescifrables con Rubén Darío, el hechizo con que penetró en el bosque de la muerte, todos los signos que corren a su totalidad son los que tenemos que tocar y reverenciar, descifrar y habitar. Ahora un fragmento; de nuestras imágenes creadoras en lo histórico depende que vuelva a ser una totalidad. Encontrado ese ámbito de líneas concurrentes que vuelven, que se retoman, que comienzan, su sentencia de la que dependemos deberá ser el encantado instrumento de Anfión, que romperá los impedimentos sombríos, las murallas que no son transparentes y el aliento que, metamorfoseado en piedra, decapite la prolongación de las raíces.»¹³

Decapitar la prolongación de las raíces quiere decir liberarse de falsas herencias, luchar con lo difícil — sólo lo difícil es estimulante — y aceptar el reto de la infinita posibilidad. Para hacer esto hay que creer en la poesía con la fe absoluta con que creía Lezama y con que creía Martí cuando dice:

«Toda ciencia empieza en la imaginación y no hay sabio sin el arte de imaginar, que es el de adivinar y componer, y la verdadera y única poesía.»¹⁴

Así la muerte de Martí se convierte en un hecho poético, en la sacralidad de una imagen que lo ve regresar a su tierra en busca de su muerte

¹² José Lezama Lima, «A partir de la poesía», en *La Cantidad hechizada, Obras Completas*, cit., págs. 838-839.

¹³ José Lezama Lima, «La sentencia de Martí», en *Tratados en La Habana, Obras Completas*, cit., págs. 578-580.

¹⁴ José Martí, *op. cit.*, tomo 5, p. 240, «Libro nuevo de José Miguel Macías».

y de su definitiva resurrección, la resurrección que le otorga el haber encarnado la tradición fundadora de un pueblo. El mismo Apóstol había advertido:

«Preservad la imaginación, hermana del corazón, frente amplia y dichosa. Los pueblos que perduran en la historia son los pueblos imaginativos...»¹⁵

Martí fue un creador por la imagen, fue fecundo, nos dice Lezama, porque supo asumir todas las tradiciones mejores de su tierra y hacerlas historia, llevarlas a la secularidad y encarnarlas en vida y obras. Como Colón, traspasa del arte a la historia, como Hernando de Soto, ha muerto en la imagen, como Góngora o Rimbaud le ha dado a la poesía una dimensión colosal. Y Martí fue fecundo, dice Lezama, porque fue un «preñador de la imagen del cubano» y añade:

«Llegó por la imagen a crear una realidad, en nuestra fundamentación está esta imagen como sustentáculo del contrapunto de nuestro pueblo.»¹⁶

Poesía encarnada en la historia, José Martí ha hecho de ella un arma revolucionaria en sus versos «de una plasticidad espléndida, de una dócil dignidad, la inteligencia ha relacionado dos cosas con un ligero golpe mágico, produciendo un seguro diamante»¹⁷.

Fue un poeta romántico sin rebeliones amargas; fue un modernista como Julián del Casal, pero

«la realidad de Casal está en el disfraz y en el baile, la de Martí está en que Martí tiene que operar sobre la tierra prometida que le es negada y en la que únicamente puede encontrar los manantiales paradisíacos que lo colmen.»¹⁸

Creador de la realidad por la imagen, «el único que logró penetrar en la casa del 'álibi'», Martí, en palabras de Lezama «engendra lo sucedido», e insiste y lo repite, de *Secularidad de Martí* al prólogo de su *Antología de la poesía cubana*, para que quede claro lo extraordinario de su herencia.

Su capacidad germinativa permite descifrar el vacío porque la acumulación de la tradición en él, la densidad de su memoria y el surco profundo dejado por su recuerdo contribuyen a la construcción de la imagen. Historia y poesía, afirma Lezama, encarnadas en José Martí, son la sustancia creadora de la cubanidad, de ella se ha alimentado la esperanza y su concretización en la revolución:

¹⁵ José Martí, *op. cit.*, tomo 23, págs. 43-44, «Notas para artículos».

¹⁶ José Lezama Lima, «El 26 de julio: imagen y posibilidad», en *Imagen y posibilidad*, cit., págs. 19-22.

¹⁷ José Lezama Lima, «Julián del Casal», en *Analecta del reloj, Obras Completas*, cit., pág. 67.

¹⁸ José Lezama Lima, «La pintura y la poesía en Cuba», cit.

«La revolución cubana significa que todos los conjuros negativos han sido decapitados. El anillo caído en el estanque, como en las antiguas mitologías, ha sido reencontrado. Comenzamos a vivir nuestros hechizos y el reinado de la imagen se entreaire en un tiempo absoluto. Cuando el pueblo está habitado por una imagen viviente, el estado alcanza su figura. El hombre que muere en la imagen, gana la sobreabundancia de la resurrección. Martí, como el hechizado Hernando de Soto, ha sido enterrado y desenterrado, hasta que ha ganado su paz.»¹⁹

Hasta ahora hemos estado trabajando con puntuales y explícitas referencias a Martí; hemos tratado de poner en evidencia que Martí fue para Lezama mucho más que un escritor y un prócer de grandeza histórica, que su presencia se vuelve en fundamento de una posible identidad cubana que incluye avisos y enseñanzas para el porvenir.

Lezama, poeta y ensaísta de primera grandeza, en los últimos años de su vida ha trabajado en dos novelas complejas y misteriosas: *Paradiso* y el inacabado y postumo *Oppiano Licario*. Se trata de dos obras cuyos mensajes profundos no han sido del todo descifrados hasta ahora y que con su persistente volver sobre temas presentes a lo largo de toda su obra, se configuran como *summas* de una creación poética a la cual Lezama ha dedicado su vida. Ahora bien, en ambas novelas hay unos tenues puntos de contacto, secretos y como deslizados, que autorizan la sospecha de que la imagen poética de Martí, el hombre que ha alcanzado la sabiduría, rige desde el eros de la lejanía la trascendente aventura de Cemí y Licario.

Julio Ortega se ha preguntado si puede ser casual la coincidencia entre la casa en que se está velando a Oppiano Licario, en el último capítulo de *Paradiso*, y la «casa pompeyana» descrita por Martí en su *Diario*. En ambos episodios la casa simboliza el lugar de encuentro con el destino representado en *Paradiso* por el mensaje poético que Ynaca Eco le entrega a Cemí, y en el *Diario* por el fatal camino hacia la muerte. Lezama, aun sin explicitar las coincidencias, ha hablado de estos dos episodios, y su interpretación de las páginas de Martí tiene especial interés: en su afán de morir en su patria y por su patria — a los que mueren en el destierro les está negada la resurrección — Martí se va acercando, por tierras de Santo Domingo, a la patria y a la muerte:

«Cuanto más avisa a la muerte, Martí repite incesantemente que se siente como un niño, que lo tocan nuevas claridades, que camina en una calma gozosa, como los místicos orientales que ante las pausas silenciosas exclaman conteniendo la respiración: Dios es uno.»²⁰

El último paseo de Cemí lo lleva, por el azar concurrente, al lugar donde yace muerto Licario y donde su hermana tendrá que entregarle el poema, la sustancia que permite a Licario de continuarse en Cemí.

¹⁹ José Lezama Lima, «A partir de la poesía», cit.

²⁰ *Idem*.

Pero la noche que lo envuelve es:

«la noche subterránea, que ascendía como un árbol, que sostenía el misterio de la entrada en la ciudad, que aglomeraba sus tropas en el centro del puente para derrumbarlo.»²¹

Para Lezama tanto Martí como Cemí están cerca de su destino de sabiduría:

«Martí, cuanto más penetra en la muerte más cerca está de la Orplid, de lo real entregado como una resaca de la lejanía.»²²

Esta compleja afirmación nos hace recordar de inmediato el poema de Oppiano, real en cuanto objeto, entregado a Cemí por la mediación de Ynaca, desde la lejanía de Oppiano. En el mismo capítulo de *Paradiso*, Lezama describe la penetración de Cemí en la noche habanera con estas palabras:

«Así la noche no tendría que perseguirlo ni él se vería obligado a arengarla, dando manotazos en la neblina, cortando los párrafos como si rompiera el encaje de la araña. Sentía, separando los cañaverales de la Orplid, la curvatura del pescuezo de un caballo de bronce, por donde ascendían las termitas profesionales.»²³

Cemí, para encaminarse hacia lo real entregado, la herencia de Oppiano, tiene que abrirse paso despojando el terreno de todo riesgo de reducir la imagen en un momento estático asaltado por el comején de la inmovilidad. La claridad solar del camino de Martí se ha convertido en las tinieblas nocturnas y acechantes del otro porque si el apóstol ha encontrado ya su destino, para Cemí se trata de ir al encuentro de una herencia, de una realidad revelada que le permita exclamar: «podemos empezar.»²⁴

Martí, según Lezama, en el destierro ha sufrido la amarga experiencia de lo desértico, de lo yermo y lo estéril; su alegría en el camino hacia la muerte es la alegría del reencuentro con sus raíces nutritivas y de la posible resurrección. El propio Lezama se encarga de explicitar la coincidencia con José Martí:

«Después de su prisión, Martí debió de sentir como un renacer en la imagen de la resurrección, como después de su muerte vuelve a resurgir en la carne. Lo desértico y su nueva aparición simbólica en el destierro se igualan, y por eso en el *Paradiso*, para propiciar el último encuentro de José Cemí con Oppiano Licario, para llegar a la nueva casualidad, a la ciudad tibetana, tiene que atravesar todas las ocurrencias y recurrencias de la noche. El descendimiento placentario de lo nocturno, el fiel de la medianoche, aparecen como una variante del desierto y del destierro todas las posibilidades del sistema poético han

²¹ José Lezama Lima, *Paradiso, Obras Completas*, Tomo I, pág. 634.

²² José Lezama Lima, «La pintura y la poesía en Cuba», cit.

²³ J. Lezama Lima, *Paradiso*, cit., pág. 634.

²⁴ *Idem*, pág. 645.

sido puestas en marcha, para que Cemí concurra a la cita con Licario, el Icaro, el nuevo intentador de lo imposible.»²⁵

Ya no nos parece tan atrevida la intuición de Julio Ortega²⁶ cuando reflexiona sobre las nada casuales coincidencias de las últimas páginas de *Paradiso* con las del Diario. En *Oppiano Licario* también se percibe una secreta resonancia de Martí ed uno de los momentos de mayor significación de la novela. *Oppiano*, más que la continuación, es una proliferación de *Paradiso* donde los mismos personajes se vuelven a encontrar desde una ausencia. *Oppiano*, a cuyo entierro hemos asistido en *Paradiso*, merodea por las calles habaneras perdido en un tiempo sin límites; pero la hermana, Ynaca Eco, su mediadora en la tierra, vuelve a encontrar a José Cemí y le entrega la revelación final de Licario, su *Súmula nunca infusa de excepciones morfológicas*, pero, durante un ciclón y con la complicidad de un perro, el manuscrito se desparpaja y cae al agua que hace ilegible la letra; se salva sólo un poema central, nos cuenta el autor. Sin embargo, en el texto inconcluso de Lezama, en lugar del poema aparece una página en blanco. Extraña simetría que no sabemos si atribuir a una intencionada picardía del autor o a la interrupción de la muerte. Este episodio es, sin lugar a dudas, el punto central de la novela y aun cuando no hemos logrado todavía descifrar y reinterpretar la difícil obra de Lezama, nos inquieta el misterio de esta herencia que llega a manos de Cemí reducida a un solo fragmento al que nosotros los lectores no tenemos acceso.

En *La pintura y la poesía*, Lezama nos habla de una característica fatal del cubano quien «por la mucha abundancia de luz tiende a la pérdida de lo esencial», pero, aclara enseguida, que esta pérdida provoca un frenesí enloquecido que no está generado por la desesperación de lo perdido, sino por la búsqueda del reencuentro en el lugar menos

²⁵ J. Lezama Lima, «Confluencias», en *La cantidad hechizada, Obras Completas*, cit., pág. 1217.

²⁶ Julio Ortega, Prólogo a J. L. L., *El reino de la imagen*, Biblioteca de Ayacucho, Caracas 1981. A la p. XXVII, Ortega afirma: «La pasión de este diseño, la desmesurada idea de que cada uno tiene un papel en esa construcción utópica, es una suerte de fiebre escrita que talvez sólo puede encontrarse en Martí: no es casual que Martí sea la figura americana que parece atraer más a Lezama; lo encontramos a lo largo de esta obra, como un término de referencia casi familiar, pero también como una suerte de mito ritual: como el héroe fundador, Martí debe hacer de la cultura y de la historia un solo acto; pero como el héroe de la regeneración debe sacrificarse al inicio de un discurso de la libertad. Por eso, Martí es la ausencia que actúa como la fuerza que genera a la figura, que hace visible un mundo que empieza. La dimensión de ese destino, su carácter fundador, que se cumple en la muerte después de haberse probado en la intensidad de una obra, es una realización en la escritura americana, en la creación de una imagen que da forma a la realidad, la modela y la libera. Esa dimensión gravita sobre Lezama: Martí es el imaginador como héroe, que hace de su muerte una realización de su obra. Después de él, luego de las vísperas, la utopía de una imaginación realizada debería ser más factible».

pensado. Entre las tantas pérdidas que Lezama señala, está la más grave de todas, la de un baúl de escritos de Martí. Lezama cuenta indignado:

«Lo mismo perdemos un anillo hecho por Dario Romano, nuestro primer platero en el siglo XVI, que se inutiliza por la humedad un baúl lleno de la letra de José Martí en el anteayer que viene sobre nosotros como una avalancha. Pero quien poseía ese baúl olvidó una primera regla de la conducta, es decir, que el poseedor de un baúl lleno de los escritos de Martí, entre la furia de un huracán o de un terremoto, está en la obligación de salvarlo antes que salvar su vida...»²⁷

Tanto en el caso de los papeles de Martí cuanto en el de la obra de *Oppiano Licario*, la humedad, el agua, hacen indescifrables los escritos reveladores; pero esta pérdida, sugiere Lezama, propicia otros encuentros, sugiere nuevas metáforas. Hablando de uno de los momentos más misteriosos en el *Diario* de Martí, el del encuentro de la Mayorana, donde el Estado Mayor de los independentistas discute sobre la conducción de la guerra y el reparto de responsabilidades, y donde algunos han querido imaginar un plan para liberarse de Martí, Delegado del Partido y posible futuro Presidente, Lezama nos dice:

«De pronto se oyen las reyertas de los reyes en la tienda maldita de Agamenón. Hay una página arrancada. Me detengo absorto ante este vacío. Pero mi perplejo se puebla, allí están, uno tras otro, los tres negritos de Juana Borrero. La página arrancada ha servido de fondo a la sonrisa acumulativa e indescifrable del cubano.»²⁸

La página arrancada en el *Diario*, como simetría a la inversa — del manuscrito de Licario sólo queda una página — no produce la desesperación de la pérdida sino que invita a nuevas interpretaciones, convida a buscar otro sentido, a que se intente descifrar el mensaje. Del mismo modo, José Cemí, que hemos estado viendo luchar desesperadamente contra el perro y el agua para rescatar el manuscrito, se sosiega inesperadamente frente a una taza de chocolate que le brinda su madre, junto al perro culpable que ha encarnado una fatalidad, porque la revelación es el blanco, pero lo que interesa es la trayectoria de la flecha. Es por esto que la dramática pérdida de la *Súmula* — pasado el ciclón — puede apaciguarse en una tranquila escena doméstica:

«En ese momento de gran desolación para Cemí, oyó que su madre lo llamaba para brindarle un tazón de chocolate, acompañado de galletas de María. El perro lo siguió inquieto por la proliferación de las hojas de papel, bastó la contemplación del humo desprendido por el chocolate para que se fuera remansando, golpeando con lentitud, el suelo con el rabo, regodeándose con el picor dejado por las quemaduras de sal.»²⁹

²⁷ J. Lezama Lima, «La pintura y la poesía en Cuba», cit.

²⁸ *Idem*.

²⁹ J. Lezama Lima, *Oppiano Licario*, La Habana 1977, pág. 187.

Refuerza mi convencimiento de que la imagen de Martí ha regido, desde el comienzo, en la elaboración del complejo mundo narrativo de Lezama, el hallazgo reciente hecho por Cintio Vitier³⁰ al revisar el manuscrito de *Paradiso*, del cual prepara una edición crítica. En el sobre conservado en la Biblioteca Nacional de La Habana relativo al último capítulo de la novela, el que está dedicado a la figura de Oppiano Licario, Vitier ha encontrado en tres gastadas hojas de papel, de puño y letra de Lezama, un poema dedicado a José Martí sin título, que el crítico cubano bautiza «La casa del alibi» y fecha 1953, el año del centenario, el mismo año en que Lezama escribe su tantas veces citado editorial de «Orígenes».

Este poema inédito nos ofrece ulteriores llaves para corroborar el convencimiento de la importancia de la herencia de Martí ya que nos demuestra no sólo que Lezama «de Martí aprendió la vocación de síntesis, de integración de lo diverso en lo universal autóctono, y, como ya vimos, del espíritu de la pobreza»³¹, sino que llegó a hacer de Martí el símbolo «de la promesa que la imagen hace a la historia. Centro de la batalla del espíritu.»³²

En su artículo puntual, Cintio Vitier, uno de los más constantes y profundos conocedores de Martí y al mismo tiempo amigo, colaborador y estudioso de Lezama, ofrece una atenta lectura del poema, descifrando las oscuridades del verso e interpretando los diferentes pasajes en una plausible clave histórica gracias a la cual confirma la inquietud lezamiana frente al destino de su pueblo y las esperanzas despertadas en él por los acontecimientos relativos al dramático asalto al Cuartel Moncada, realizado al amparo del nombre intocable de José Martí en el año de su centenario.

Martí, el «indescifrado», «imagen incumplida de la patria»³³, habita la casa del «alibi», un espacio mágico «donde la imaginación puede engendrar lo sucedido»³⁴ y desde allí, propone Lezama en su poema inédito, actúa para que su herencia sea recogida y llegue a ser diáfana realidad.

Con una referencia clara al grupo de «Orígenes», Lezama cierra el poema con una orgullosa declaración de autoestima al nombrar «el claro desdén de las previas antologías órficas» que son, sin lugar a dudas, *Diez poetas cubanos* (1948) y *Cincuenta años de poesía cubana* (1952) recopiladas por Cintio Vitier en años de gran trabajo cultural alrededor de las revistas y de la figura de Lezama. En un editorial de

³⁰ Cintio Vitier, *Hallazgo de una profecía*, en «Casa de las Américas», n. 158, septiembre-octubre 1986, págs. 30-41.

³¹ Cintio Vitier, *Martí y Darío en Lezama*, «Casa de las Américas», n. 152, septiembre-octubre 1985, pág. 13.

³² Cintio Vitier, *Hallazgo de una profecía*, cit., pág. 33.

³³ *Idem*.

³⁴ J. Lezama Lima, *Imagen y posibilidad*, cit., pág. 197.

«Orígenes»³⁵ Lezama arremetía contra la intelectualidad «letárgica» del país y advertía que las antologías de Vitier funcionarían como un momento fundamental entre un antes y un después:

«Quejosos barbados de encefalitis letárgica, sentirían en su más superficial corteza un leve crujido, apenas comparable a la aliguilla incorporándose en el coágulo arenoso: la antología que encaraba cincuenta años de poesía cubana, del poeta Cintio Vitier, venía a sobresaltarlos, como sonámbulos irritados por el reloj y la conciencia crítica»³⁶.

En «La casa del alibi», escrita presumiblemente algunos meses después, refuerza esta idea, y, lo que es más importante, hace descender del mismo Martí, de la fuerza de su imagen, de la necesidad de cumplir con su legato, la herencia recogida de hacerse «centro de la batalla del espíritu»:

«El dialéctico frenético que gime una ausencia de *telos* sabe por él la humedad naciente de la placenta mortal; el que resguarda sus sílabas de violín y el nadismo de su cabellera bermeja, y el espejo de cartón acariciado por los estiramientos del humo retomado y volcado, tienen que saber que el mejor está allí y en el claro desdén de las previas antologías órficas.»³⁷

Con un pudor típico de muchos miembros del grupo de «Orígenes», el mismo pudor que impidió quizás a Lezama de publicar un poema tan elocuentemente elogiativo del grupo, Cintio Vitier, sin nombrarse, concluye:

«Para Lezama, la creación poética no era un reino aislado y autónomo, sino la señal de un advenimiento (...). Esa realidad es la posibilidad de lo imposible, la encarnación de la poesía en la historia, la realización de una *teleología insular*. La ausencia de *telos*, de finalidad, era la ausencia de Martí en la seudorrepublica. En esa ausencia, en ese vacío, él trabajaba frenéticamente por encontrar un sentido, una dialéctica, un sistema. Podían calificarlo de insensato, pero por Martí él supo 'la humedad naciente de la placenta mortal', es decir la promesa de resurrección que había ya en su nacimiento y en su muerte. Junto a él había otros, y entre ellos uno (el que nunca quiso tocar el violín en su presencia) cuyas imágenes (...) daban testimonio del vacío existencial-histórico. Este era el autor de unas antologías que al final del poema Lezama califica de 'órficas' porque aspiraban a salir del Hades de las sombras insustanciales a la luz, y que eran sobretodo 'previas'. ¿Previas a qué? Previas al cumplimiento de la promesa de la casa del alibi ocupada por la imagen de José Martí.»³⁸

³⁵ Se trata del texto lezamiano en que da cuenta de la antología de Vitier de 1952, «Señales. Alrededor de una antología», en *Imagen y posibilidad*, cit. págs. 171-179.

³⁶ *Idem*, pág. 171.

³⁷ En el artículo de Vitier citado, *Hallazgo de una profecía*, el autor recoge el poema de Lezama con la reproducción del texto manuscrito, pág. 35.

³⁸ Cintio Vitier, *Hallazgo de una profecía*, cit., pág. 36.



MARINA ZITO

PETITES MADELEINES E/O MADDALENINE:
NATALIA GINZBURG TRADUTTRICE DI PROUST

La casa editrice Einaudi pubblica nell'84 una nuova edizione della traduzione italiana a più mani della *Recherche* di Marcel Proust¹ che aveva dato alle stampe per la prima volta tra il 1946 e il 1951². A parte l'interesse suscitato dai saggi di prefazione, si tratta di una iniziativa lodevole non solo perché vengono sistematicamente corrette le *bévues*³ dovute evidentemente alla fretta di quel dopoguerra, ma essenzialmente per ribadire la validità di quelle traduzioni come fenomeno letterario riconducibile alla personalità di ciascuno — interessante «risposta» alla quasi contemporanea iniziativa dell'editore Mondadori che affida tutta la *Recherche* a un unico traduttore, Giovanni Raboni⁴.

A quella équipe proustiana di Einaudi — rimasta peraltro inva-

¹ Marcel Proust, *Alla ricerca del tempo perduto*, a cura di Mariolina Bongiovanni Bertini, Einaudi, Torino 1984. (Si farà riferimento a questa edizione con la sigla E '84).

² Marcel Proust, *Alla ricerca del tempo perduto: La strada di Swann*, traduzione di Natalia Ginzburg, Einaudi, Torino 1946. (Si farà riferimento a questa edizione con la sigla E '46). I traduttori degli altri libri furono: Franco Calamandrei e Nicoletta Neri: *All'ombra delle fanciulle in fiore* (1949); Mario Bonfantini: *I Guermantes* (1949); Elena Giolitti: *Sodoma e Gomorra* (1950); Paolo Serini: *La prigioniera* (1950); Franco Fortini: *Albertine scomparsa* (1951); Giorgio Caproni: *Il tempo ritrovato* (1951). Analogamente alle modifiche del titolo di *Albertine disparue* nelle edizioni francesi, anche *Albertine scomparsa* sarà ripubblicata con il titolo *La fuggitiva* (cfr. E '84).

³ Facendo riferimento solo a *La strada di Swann* che qui interessa, conviene ricordare subito che numerosi e diversi per qualità, significato e implicazioni sono gli errori dell'edizione E '46. Trovare in italiano Galmette per Calmette (E '46, p. 1) fa capire che non sono state corrette le bozze con attenzione e il danno può considerarsi minimo per il lettore italiano per il quale il nome del direttore del *Figaro* in un modo o nell'altro significa poco. Anche la errata enunciazione — nell'indice — della seconda parte ('L'amore di Swann' per 'Un amore di Swann') arreca poco danno alla comprensione, tenuto anche conto che all'interno il titolo è tradotto bene (E '46, p. 157). Diverso è il caso di quelle situazioni in cui è compromessa la giusta comprensione del testo come accade quando troviamo 'nomi' per *grands-parents*. Se, al confronto, si intuisce il refuso italiano, purtroppo 'nomi' può aver comportato una serie di equivoci di interpretazione a causa della giustapposizione proustiana di due parti — interne a due libri diversi — che sul *nom* giocano contrastivamente (cfr. *infra*, p. 451 [11]). Ancora più gravi poi appaiono gli 'errori' che stravolgono le opere della letteratura francese. È il caso di *Athala* per *Athalie* (cfr. E '46, p. 81) dove, a parte la H di troppo, si sostituisce Chateaubriand a Racine compromettendo essenzialmente la comprensione del contesto teatrale a cui ci si riferisce — rinforzato peraltro dalla *Phèdre* che segue.

⁴ Marcel Proust, *Alla ricerca del tempo perduto*, 2 volumi, traduzione di Giovanni Raboni, Mondadori, Milano 1984-86.

riata in tutte le ristampe — Natalia Ginzburg partecipava in posizione di assoluta preminenza perché la non accettazione di Proust attraverso di lei poteva pregiudicare non solo il favore presso il pubblico delle traduzioni degli ulteriori sei libri ma al limite perfino il riconoscimento della *Recherche* come grosso fenomeno letterario straniero. Allora fu il successo, ma non è questo che importa quanto piuttosto il fatto che oggi la rilettura di quella traduzione della Ginzburg appare ancora (e forse più) profonda rispetto all'originale dando l'impressione che l'esercizio spirituale della scrittura proustiana fosse risuonato in un sostrato naturalmente ricettivo e già pronto (per proprie esperienze umane e letterarie) a fungere da cassa di risonanza del messaggio — nell'altro veicolo linguistico.

Prima di esaminare quelli che sono probabilmente i tre fulcri emblematici della traduzione della Ginzburg — l'episodio della *madeleine*, l'incipit e il titolo — riportiamo a titolo di esempio una scelta che rimane come cristallina nota finale. Dice Proust: «... j'aurais voulu pouvoir aller finir la journée chez une de ces femmes ... dans un appartement ..., comme était encore celui de Mme Swann ..., où luiraient les feux orangés ...» (Plé. p. 426)⁵; la Ginzburg traduce: «... avrei voluto andare a finire la giornata ... in un appartamento ... dove risplendessero i fuochi ranciati ...» (E '46, p. 356): la scelta di quest'ultimo aggettivo è da sottolineare perché esso non è comune in italiano e non sembrerebbe immediatamente aderente all'originale laddove la sua ricercatezza è valida in profondità perché non comune è il desiderio del contesto in cui esso si trova. Per verificare l'impressione di aderenza globale della traduzione all'originale ben oltre questo singolo esempio (o tutti gli altri che si potrebbero fare) rivolgiamo l'attenzione ai fatti concreti ed essenziali della Ginzburg persona e narratrice fino alla pubblicazione de *La strada di Swann*.

C'è una foto di Natalia Ginzburg su un suo libro del '63⁶ in cui risaltano il sorriso leale, lo sguardo dolce e un po' ironico, gli zigomi schiacciati: l'insieme dà l'impressione di una donna forte seria risoluta lontana dalla femminilità quando questa diventi falsa delicatezza. Una donna che potrebbe avvicinarsi al tipo maschile piuttosto che opporgli — così come Proust quando, anch'egli in alcune foto, sfugge al prototipo della virilità: entrambi collocati, da queste impressioni fotografiche, in una ideale via di mezzo della sensibilità al proprio mondo interiore tra i concetti del maschile e del femminile.

Questa donna, figlia dell'illustre anatomista Giuseppe Levi, è ebrea (come ebrea era la madre di Proust, e quindi lui stesso): è una persona cioè in cui il segno della sofferenza che la vita dà all'uomo (la sofferenza sarà il tema di molta della sua narrativa) gioca sulla razza; una

⁵ Il corsivo è mio.

⁶ Natalia Ginzburg, *Le piccole virtù*, Einaudi, Torino 1963.

persona che, a causa della razza, ha vissuto (negli anni immediatamente precedenti alla traduzione di Proust) una serie di dolori personali e familiari⁷. Secondo Garboli anzi, la Ginzburg arriva alla sua prova narrativa più felice (secondo lui), *Caro Michele*, quando rivive la promiscuità del sentire che «i ricordi di tutti si ammucchiano in una fossa comune, dove tutti siamo animali ... tutti siamo 'ebrei'»⁸.

Non è tanto alle caratteristiche psico-somatiche e razziali che però bisogna fare ricorso per cercare di capire questo fenomeno di vicinanza Ginzburg - Proust, ma piuttosto alla situazione linguistica della traduttrice che le scarse biografie dicono essere una torinese nata casualmente a Palermo da genitori triestini. Ciò ha un senso se si esclude quindi, nella formazione della Ginzburg (non a caso *Lessico Familiare!*) la regione Toscana con tutto il bagaglio linguistico di tradizione che esso comporta. È significato anche il fatto che vivere a Torino comporta per la Ginzburg l'assimilare una situazione di confine con la Francia. Valga ad esempio il caso della sua traduzione dello *chausson*⁹ che felicemente ella rende «bombolone» (E '84 p. 55; E '46, p. 44) lasciando cioè in italiano tutto il significato dolce del francese¹⁰.

Alla propria narrativa la Ginzburg stessa rinvia implicitamente nella prefazione alla sua traduzione di Proust nel '46 quando evidenzia i motivi e le forme letterarie del romanziere francese e sottolinea il tormento — «bene prezioso e fuggitivo»¹¹ — dei personaggi di lui e la «tristezza»¹² che, lungi dal causare un ripiegamento, è sprone alla conoscenza e fa sì — in ultima analisi — che sia bella la condizione umana. La frase di Spemann, che ella sceglie come epigrafe alla prefazione stessa, dice ancor prima dell'inizio che il tradurre per lei non è solo un 'servizio' ma è un mezzo per imparare, è qualcosa di finalizzato alla propria ulteriore scrittura. Ecco quindi che l'esperienza proustiana della Ginzburg vive del riflesso della sua attività di narratrice e in quella stessa attività sarà poi verificabile.

⁷ L'*Enciclopedia Europea* dell'Editore Garzanti (Milano 1977) nella sua voce sulla Ginzburg, pur indicando genericamente che ella «dopo la guerra lavorò in una casa editrice», le dedica una scheda essenziale ed acuta: «I suoi libri di narrativa ... sono caratterizzati da una scrittura nitida e sommersa e da un sottile impasto tonale che va dall'ironia alla saggezza e a una struggente percezione del tragico quotidiano».

⁸ Cfr. N. Ginzburg, *Carlo Michele*, Mondadori, Milano 1979, Introduzione di Cesare Garboli, p. VI.

⁹ Cfr. M. Proust, *A la recherche du temps perdu*, N.R.F., Bibliothèque de la Pléiade, 1954, vol. I, p. 50. (Da ora si rinvia a questa edizione con la sigla *Plé.*)

¹⁰ Cfr. la definizione che il Petit Robert dà per *chausson*: «Pâtisserie formée d'un rond de pâte feuilletée replié contenant de la compote» (Paul Robert, *Dictionnaire*, Paris, S.N.L., 1972) e quella di Devoto e Oli per 'bombolone': «Grossa frittella di pasta dolce lievitata talvolta farcita di crema o marmellata» (cfr. Devoto e Oli, *Vocabolario illustrato della lingua italiana*, Edizioni Selezione, Milano 1972) laddove 'calzone', termine scelto da Raboni (*trad. cit.* p. 62), viene così definito in Devoto e Oli *cit.*: «Specie di focaccia con ripieno piccante».

¹¹ Cfr. E '46, p. VIII.

¹² *Ivi*, p. VII.

Ma pensiamo prima al passato: 'intorno' al '46 tre pubblicazioni della Ginzburg sembrano fondamentali: *La strada che va in città* del '42¹³, il racconto *Le scarpe rotte*¹⁴, l'elaborazione di *È stato così* che uscirà nel '47¹⁵. Sono tre scritti brevi, particolarmente se visti in un lontano paragone con la mole di Proust — cioè col 'progetto' letterario e narrativo dello scrittore francese, con i vasti 'limiti' che egli si era posto all'inizio del suo messaggio. Non si tratta però solo di quantità, nella distanza che separa i due autori: c'è da ricordare anche lo stile che, per quanto riguarda questi scritti della Ginzburg — ma il discorso può essere valido anche per le prove ulteriori — è caratterizzato da una forma quanto mai lontana da Proust, a singhiozzo con frasi brevi, staccate.

Benché non sappiamo quando la Ginzburg sia venuta in contatto con lo scrittore francese, pure notiamo che in questa sua narrativa esistono dei motivi che permetteranno la sua determinata traduzione di Proust, la faciliteranno. *La strada che va in città* è un racconto giocato sulla memoria, scritto alla prima persona ma non autobiografico, in esso si adombra il ruolo 'salvifico' del lavoro (il Nini, intellettuale, si realizza facendo l'operaio in fabbrica, oltre che leggendo dei libri e conversando; al contrario Delia resterà una pupattola stupida e triste perché ha disprezzato e fuggito il suo impegno lavorativo); il collegamento tra i luoghi (la strada va in città) intanto può avere l'onore del titolo in quanto i luoghi stessi (si sottintende, è chiaro, il paese) hanno un valore emblematico (il paese è sinonimo del buio) (p. 85). Ancora: in questa storia di operai (occorre sottolineare che gli estremi si toccano nell'avvicinamento con la ricca borghesia parigina?) le vicende sono scatenate dalla cultura (qui i libri che legge Nini, lì la rivisitazione di tutta la storia della letteratura). Ritourneremo a lungo sulla parola 'strada' in Natalia Ginzburg e sulla preferenza data a questo sostantivo per tradurre il francese *Du côté*, ma qui voglio ricordare che il motivo della strada esiste in Ginzburg anche in quanto collegamento verso il tempo, il passato, l'ieri e resterà in lei a livello di citazione anche quando, nel '52, sceglierà l'epigrafe per *Tutti i nostri di ieri*¹⁶ e sarà il Macbeth:

«And all our yesterdays have lightened fools
The way to dusty death» (V,5, 22-23)

dove la terminologia inglese (scelta forse influenzata dall'anglista Gabriele Bandini diventato intanto il secondo marito della Ginzburg) collega allo *yesterday* quello che in italiano è la 'strada'¹⁷.

¹³ Cfr. N. Ginzburg, *La strada che va in città*, Einaudi, Torino 1984, p. 83.

¹⁴ Cfr. *Le scarpe rotte*, in *Le piccole virtù*, cit. pp. 22-25.

¹⁵ Cfr. N. Ginzburg, *È stato così*, Einaudi, Torino 1975, pp. 105.

¹⁶ Cfr. N. Ginzburg, *Tutti i nostri ieri*, Einaudi, Torino 1980.

¹⁷ Occorre ricordare subito che d'altro canto la traduzione inglese di *Du côté de chez Swann*, pubblicata nel 1931, reca il titolo *Swann's way*.

L'accento all'ieri, al tempo — indispensabile quando si parla di Proust — trova nella Ginzburg di quegli anni occasione per la rinfrangenza meteorologica, oltre che cronologica, nelle parole finale di speranza del breve racconto cui già accennavamo, *Le scarpe rotte* (un'altra finta autobiografia in prima persona): «Guarderò l'orologio e terrò conto del tempo, vigile e attenta a ogni cosa, e baderò che i miei figli abbiano i piedi sempre asciutti ...»¹⁸ dove la sollecitudine materna parte dall'orologio (forse per far uscire i figli a scuola puntuali?) e arriva alle scarpe, che siano sane, perché non si corra il rischio che il cattivo tempo danneggi la salute.

Motivo 'proustiano' anche la scelta del nome del protagonista di *È stato così*, Alberto. Scelta che potrebbe essere del tutto insignificante, casuale — ovvero intima filiazione dell'Albertine proustiana — se non fosse per quel sospetto di anagramma *libertinage* che suona nel nome dell'eroina francese e che qui 'rischia' di ripetersi con la parola 'libertà' non meno carica di conseguenze in questo racconto dove il protagonista, Alberto, muore ammazzato.

Esiste, nella consonanza Proust - Ginzburg a livello di motivi, un palese trasferimento delle letture proustiane della Ginzburg negli anni formativi (gli anni Trenta, il periodo della guerra) che non si conclude con la traduzione di *Du côté*: pensiamo al caso in cui si ripete la più famosa metonimia proustiana di *tout Combray* che sorge dalla *tasse de thé*: «Anna a sentire quelle risate ritrovava tutto a poco a poco, il giardino e le mura con l'edera della casa di fronte, e Ippolito e la radio e la Francia e insieme Giama e i cespugli sul fiume, tutto ritornava al suo cuore in un soffio forte e profondo»¹⁹. Eppure le 'fonti' non hanno grande importanza nella storia di ciascun autore e queste annotazioni sono qui funzionali solo alla tesi della verifica della vicinanza di un autore all'altra che lo traduce: entrambi immersi nella stessa atmosfera che viene fuori a tratti nei diversi campi del lessico, delle figure, delle assonanze sotterranee²⁰.

In realtà questa traduzione di *Du côté de chez Swann* permette di impostare il vero problema della traduzione letteraria cioè della traduzione artistica: può esistere una teoria e una tecnica di questa traduzione? Oppure si deve ipotizzare che, poiché solo la libertà è il luogo dell'arte, quest'ultima può ripresentarsi in una lingua di arrivo solo quando si ripeta empiricamente il miracolo del ritmo della lingua di partenza, quando cioè esista una congenialità tra autore e traduttore ed essa permetta — al limite — di svelare nella lingua di arrivo i segreti nascosti della lingua di partenza? Ritmo, congenialità, empiri-

¹⁸ Cfr. *Le scarpe*, cit., p. 24 (il corsivo è mio).

¹⁹ Cfr. *Tutti i nostri ieri*, cit., p. 191.

²⁰ Ricordo Steiner: «... les langues dissimulent et intériorisent plus peut-être qu'elles ne transmettent» (cfr. *Après Babel*, Albin Michel, Paris 1978, p. 42).

cità sembrano a monte della riscrittura dei testi — tradotti da scrittori più o meno illustri — che hanno una loro bellezza: la versione italiana delle *Fleurs bleues* di Queneau dovuta a Italo Calvino, il poema *The Raven* di E. A. Poe che Baudelaire arditamente rende in prosa poetica²¹ sono validi alla stregua, ad esempio, della traduzione del *Cyrano de Bergerac* di Rostand fatta da Mario Giobbe²². Di quest'ultimo ricordo essenzialmente la felice scelta italiana:

«Ma poi che cos'è un bacio?
...
Un apostrofo roseo messo tra le parole
t'amo...»

per i versi:

«Un baiser, mais à tout prendre, qu'est-ce?
Un point rose qu'on met sur l'i du verbe aimer ...»
(*Cyrano de Bergerac*, III, 9)

dove l'apostrofo 'significa' il contatto delle labbra, più e meglio del puntino sulla vocale *i*.

In verità l'esame fin qui condotto della produzione autonoma della Ginzburg può essere esaustivo circa la congenialità che la lega a Proust. Per quanto riguarda invece l'empiricità della traduzione di *Du*

²¹ Valga per tutti i casi di originalità della traduzione baudelariana, l'esempio della strofa XI di *The Raven*. Il testo suona:

«... some unhappy master whom unmerciful
Disaster
Followed fast and followed faster till his songs one
burden bore —
Till the dirges of his Hope that melancholy burden bore
Of 'Never - nevermore'».

Baudelaire, traducendo questa strofa all'interno di tutto il poema dice: «... quelque maître infortuné que le Malheur impitoyable a poursuivi ardemment, sans répit, jusqu'à ce que le *De profundis* de son Espérance eût pris ce mélancolique refrain: Jamais, jamais plus!» (cfr. E.A. Poe, *Le corbeau*, traduction de Baudelaire, Editions Tallone, s.d., p. 11). E da notare che due sostantivi di questa traduzione sono pregnanti nel senso del messaggio personale di Baudelaire, *disaster* reso con *malheur* (certamente più blando, ma che reca in sé il sema *mal* già caro a Baudelaire) e *dirges* che Baudelaire saprà riconoscere nella sua versione posteriore come *chants funèbres* ma che invece a botta calda egli rende con *De profundis*, titolo (guarda caso!) della sua tanto discussa poesia del 1851 (cfr. Baudelaire, *Oeuvres Complètes*, N.R.F., Bibliothèque de la Pléiade, 1975, I, p. 32). La versione posteriore di questa stessa strofa è l'epigrafe al saggio *Edgar Poe, sa vie et ses oeuvres* del 1856: «... quelque maître malheureux à qui l'inexorable Fatalité a donné une chasse acharnée, toujours plus acharnée, jusqu'à ce que ses chants n'aient plus qu'un unique refrain, jusqu'à ce que les chants funèbres de son Espérance aient adopté ce mélancolique refrain: Jamais! Jamais plus!» (cfr. Baudelaire, *Oeuvres*, cit., II, p. 296), dove conviene notare anche che *fatalité* ha preso il posto che era di *malheur*.

²² E. Rostand, *Cyrano di Bergerac*, traduzione italiana di Mario Giobbe, con prefazione di Roberto Bracco, Piero, Napoli 1916.

côté, la conclusione della prima parte di Combray, brano famosissimo già nel '46, fornisce un interessante spunto di riflessione e costituisce il cuore stesso dell'assunto di questo studio. Leggiamo:

Erano già molti anni che di Combray tutto ciò che non era il teatro e il dramma del coricarmi non esisteva più per me, quando in una giornata d'inverno, rientrando a casa, mia madre, vedendomi infreddolito, mi propose di prendere, contrariamente alla mia abitudine, un po' di tè. Rifiutai dapprima, e poi, non so perché, mutai d'avviso. Ella mandò a prendere una di quelle focacce pienotte e corte chiamate maddalenine, che paiono aver avuto per stampo la valva scanalata d'una conchiglia di San Giacomo. Ed ecco, macchinalmente, oppresso dalla giornata grigia e dalla prospettiva d'un triste domani, portai alle labbra un cucchiaino di tè in cui avevo inzuppato un pezzo di maddalena.

(E ' 46, p. 39)

Tenendo volutamente da parte l'analisi delle strutture, esaminiamo due scelte precise: 'maddalenine' e 'focacce': si può notare che questa traduzione non reca traccia di quella soluzione disperata che è il prestito, l'impossibilità cioè di rendere una parola della lingua di partenza. Ciò accade invece nella ed. E '84:

Già da molti anni, di Combray tutto ciò che non era il teatro e il dramma del coricarmi non esisteva più per me, quando in una giornata d'inverno, rientrando a casa, mia madre, vedendomi infreddolito, mi propose di prendere contrariamente alla mia abitudine un po' di tè. Rifiutai dapprima, e poi, non so perché, mutai d'avviso. Ella mandò a prendere uno di quei biscotti pienotti e corti chiamati *Petites Madeleines*, che paiono aver avuto come stampo la valva scanalata d'una conchiglia di san Giacomo. Ed ecco, macchinalmente, oppresso dalla giornata grigia e dalla previsione d'un triste domani, portai alle labbra un cucchiaino di tè, in cui avevo inzuppato un pezzetto di *madeleine*.

(cfr. *ivi*, p. 49)

Non sembra che si possa parlare per *Petites Madeleines* di prestito in senso tradizionale, dato che non manca in italiano il nome della cosa di cui si tratta nella lingua di partenza (così come l'edizione del '46 implicitamente dimostra); allora forse si ripete qui un fenomeno non nuovo nella nostra cultura²³ quando si assume il termine straniero per xenismo tardo, una volta che quel termine sia diventato luogo comune (stavo per dire *topos*!). Questo caso però rispetto ad altri analoghi sembra indicativo di una 'europeizzazione' del fenomeno della memoria involontaria scoperto da Proust: non tanto un modo per permettere una lettura della *Recherche*, quanto piuttosto una decisione editoriale — che altrove gioca anche sulle illustrazioni o sulla presentazione in 'cofanetto' — che potrebbe facilitare l'individuazione del

²³ Mi riferisco alle scelte diverse che traduttori diversi hanno operato in tempi diversi sullo stesso materiale. Con tutte le differenze che comporta l'onomatica, questo è il caso, ad esempio, del titolo del romanzo di Maupassant, *Piero e Gianni* della edizione Quattrini, Firenze 1927, che invece viene presentato in francese, *Pierre et Jean*, nell'edizione Mursia del 1970.

brano così famoso grazie al suo necessario carattere corsivo (intanto che nel suo ritmo di lettura il fruitore medio non avrà ricevuto gran danno dalla lingua francese così facile in questo caso)²⁴. Devo dire allora che la scelta seconda non convince: personalmente non concordo con la riduzione della maddalenina proustiana a livello di *chich-kebab* o di *toast*²⁵; il cambiamento dell'edizione '84 mi sembra svilire tutta la portata del discorso proustiano riducendo quel particolare «*gâteau*» a uno qualunque dei prestiti del linguaggio dell'alimentazione. Ed eccoci all'esame della traduzione di *gâteau*, secondo caso di «autocorrezione» di questo brano. Il testo recita: «Elle envoya chercher un de ces *gâteaux courts et dodus appelés Petites Madeleines*» (Plé, p. 45)²⁶. Nell'edizione '46 La Ginzburg traduce 'focaccia'²⁷, cioè le sembra che caratteristica di questo cibo sia che esso vada consumato fresco, come un pane; nell'E '84 troviamo 'biscotto'²⁸. Fermo restando che questa volta la scelta di Raboni sarà la più felice²⁹, la 'correzione' della Ginzburg potrebbe spiegarsi come conseguenza dell'essere venuta a conoscenza della biografia di Proust: si sa infatti che nel gennaio 1909 egli sperimentò per la prima volta quel fenomeno della memoria involontaria immergendo nel tè una fetta biscottata³⁰.

²⁴ Né può essere considerato pregnante il ricordo del fatto che già dal suo primo saggio su Proust, nel 1925, Giacomo Debenedetti (anch'egli ebreo, anch'egli torinese) abbia lasciato l'originale *madeleine*: «(Proust) andrà in traccia di un pezzo di *madeleine* inzupato nel tè» (cfr. *Saggi critici*, Prima parte, Mondadori, Il Saggiatore, Milano 1969, p. 192). Egli infatti dimostra, e non solo qui, di non volersi immischiare con i problemi di traduzione e lascia i riferimenti nella lingua di partenza, a cominciare dal titolo stesso (*ivi*, p. 187).

²⁵ Per un interessante studio sui prestiti reciproci dell'italiano al francese in ambito non solo culinario, cfr. Marcella Giacomelli Deslex, *Continuità, ritorni e novità nei prestiti italiani del XX secolo*, in *Problemi di semantica*, Cisalpino - Goliardica, Milano 1984, pp. 375-391.

²⁶ Conviene ricordare la definizione del Petit Robert *cit.*, per *gâteau*: «pâtisserie ordinairement à base de farine, de beurre et d'oeufs, le plus souvent sucrée».

²⁷ Devoto e Oli registra per 'focaccia': «pane a forma schiacciata spesso con aggiunta di condimento e ingredienti vari».

²⁸ Devoto e Oli registra per 'biscotto': «Prop. agg. 'cotto due volte' (...) Significato 2: dolce di piccole dimensioni, composto di farina zucchero e grassi con eventuale aggiunta di uova e aromatizzanti».

²⁹ «Mandò a prendere uno di quei dolci corti e paffuti che ...» (*Dalla parte di Swann*, *cit.*, p. 55).

³⁰ È interessante riportare lo studio di Painter:

Ce fut le premier janvier 1909 — ou aux environs de ce jour-là — que Proust, rentrant tard dans la nuit, par le boulevard Haussmann couvert de neige, fit l'expérience d'un des événements les plus mémorables de sa vie. Comme il s'était mis à lire, dans sa chambre, sous la lampe encore frissonnant, Céline demanda avec insistance à son maître qu'il prit une tasse de thé, breuvage peu familier pour cet homme voué au café; et lorsqu'il y laissa tomber négligemment un morceau de pain grillé et le porta tout ramolli à ses lèvres, il fut une fois de plus envahi par la mystérieuse joie qui marquait l'éveil de la mémoire inconsciente. Il ressentit «un trouble», «des odeurs de géraniums, d'orangers», mêlées à «une sensation d'extraordinaire lumière, de bonheur». Il demeurait immobile, suspendu à cette saveur, contre son palais, de pain trempé, jusqu'à ce que les cloisons ébranlées de la mémoire eussent cédé. Le jardin de son grand-oncle Louis Weil, à Auteuil, lui était réapparu, miraculeusement préservé

Questo brano — essenziale nell'economia della *Recherche* — è quindi, per il nostro assunto sul valore della empiricità, banco di prova per confutare eventuali sospetti di una nostra propensione per la traduzione frettolosa: in realtà si vuole solo verificare che di due soluzioni tarde che non convincono (*Petites Madeleines* e 'biscotti'), la prima aveva un precedente che, al contrario, era soddisfacente³¹. Anzi, quelle maddalenine, nell'Italia di fine anni Quaranta, avevano forse rappresentato per alcune sensibilità come una ballata delle «*dames du temps jadis*», una verifica che la nostalgia è sentimento che trascende i limiti delle frontiere e del contingente, un appiglio non solo letterario ma anche umano per superare le «piccole cose di pessimo gusto» di gozzaniana memoria pur rimanendo all'interno del sentimento, in conclusione cioè molto più di quanto queste strane *Petites Madeleines* (maiuscole e corsive!) ci possano oggi dare.

Oltre l'empiricità e la congenialità, ho detto ritmo: nel senso antico che dava Archiloco³². Il ritmo è felicemente reso nella traduzione della frase iniziale «*Longtemps, je me suis couché de bonne heure*», un *décasyllabe*, eco della consonanza di Proust con la più antica tradizione poetica francese. Confrontiamo la traduzione:

Per molto tempo, mi sono coricato presto la sera. A volte, non appena spenta la candela, mi si chiudevano gli occhi così subito che neppure potevo dire a me stesso: «M'addormento». E, una mezz'ora dopo, il pensiero che dovevo ormai cercar sonno mi ridestava;

(E '46, p. 5)

La Ginzburg ripete la consonanza all'interno della tradizione italiana e crea un endecasillabo oltre l'espressione di tempo (che rappresenta un problema a parte di cui ci interesseremo subito) giocando

grâce à la saveur de la biscotte trempée dans le thé que son grand-père Nathé Weil lui offrait lorsque, enfant, les matins d'été des années 1880 il rendait visite au vieillard dans sa chambre à coucher» (cfr. George Painter, *Marcel Proust (Les années de maturité)*, *Mercur de France*, 1985, p. 164 (prima edizione inglese, 1965).

³¹ Riteniamo che la modifica «Già da molti anni...» rispetto al primitivo «Erano già molti anni che ...» sia una scelta stilistica. La Ginzburg effettua altrove invece delle correzioni a veri e propri errori dovuti presumibilmente alla fretta e spesso riscontrabili in coloro che si trovano a passare con frequenza da un contesto linguistico all'altro (pensiamo perfino al mondo della moda dove ora è invalso l'uso di *tricotare* per 'lavorare a maglia' non registrato in Devoto e Oli che pure ha già *tricot*). Tale è il caso di: «Ma tante n'alla pas voir la haie d'épines rose, mais à tous moments je demandais à mes parents si elle n'irait pas» (Plé., p. 144) tradotto: «La zia non andò a vedere la siepe dei biancospini rosa ma ogni momento io domandavo ai miei se non sarebbe andata ...» (E '46, p. 121) ma giustamente diventato: «La zia non si recò a vedere la siepe dei biancospini rosa, ma ogni momento io domandavo ai miei se ci sarebbe andata...» (E '84, p. 153) (il corsivo è mio).

³² «Sta allegro se fa gioia,
soffri se fa dolore
che ritmo ci comanda, tu lo devi capire».
(Fr. 65a,b Diehl., Cfr. G. Mascioni, *Saffo*, Rusconi, Milano 1981, p. 86).

anche sulla troncatura del verbo essere: «... mi son coricato presto la sera». I righe immediatamente successivi confermano poi la decisa scelta per la forma tronca dei verbi. Notiamo: «mi si *chiudevano* gli occhi» e «dovevo ormai *cercar* sonno», rinforzato inoltre dalla forma sincopata dell'avverbio 'oramai'. Ciò induce a pensare che la Ginzburg abbia 'sentito' e cercato di rendere lo sforzo della scrittura proustiana che è tutto teso a imbrigliare una visione allegorica vastissima negli stretti confini della parola e della forma e pertanto la sua soluzione — in posizione importante perché iniziale — con troncature e sincope appare veramente funzionale.

Ancora nel rispetto del ritmo appare risolto il problema della traduzione della frase seguente dove la scansione del respiro di lettura potrebbe permettere una scrittura del tipo:

«A volte, non appena spenta la candela
mi si chiudevano gli occhi così subito
che neppure potevo dire a me stesso:
'M'addormento'»³³

non molto lontana, nel rispetto della metrica italiana, dal ritmo di Proust — che continua in questa seconda frase la preferenza medioevale e suggerisce un'eventuale scrittura così:

«Parfois, à peine ma bougie éteinte
mes yeux se fermaient si vite
que je n'avais pas le temps de me dire
'Je m'endors'»³⁴

Anche se in sottordine rispetto al mantenimento del ritmo, ritor-

³³ Per questo primo periodo la traduzione di Raboni sembra al contrario caratterizzata dalla pacatezza: «A lungo, mi sono coricato di buonora. Qualche volta, appena spenta la candela, gli occhi mi si chiudevano così in fretta che non avevo il tempo di dire a me stesso: 'M'addormento'» (cfr. *Dalla parte di Swann*, cit., p. 5). Questa bella prosa — la 'buonora' che quasi occhieggia al mattino, «gli occhi mi si chiudevano così in fretta» in cui la norma francese del soggetto prima del verbo è ricalcata con una certa pigrizia — l'ampio respiro del tutto, sembra introdurre a un 'fatto', direi, fisiologico e non patologico ome dovrà diventare invece quel rito serale del Narratore bambino. Mi sembra non ozioso riportare qui il giudizio di un grande poeta italiano, finissimo traduttore e teorico della traduzione, Ugo Foscolo, in polemica con il Monti: «Contrasta, pari, alla mente e al tenore di tutta l'*Iliade*, chi traduce *Cantami*, o *Diva* nel primo verso. Mostra a dito l'autore appunto quand'ei più brama nascondersi; fa ch'ei s'arroggi il merito di ridire cose non risapute dall'alto, se non da lui; quando invece il *Canta*, o *Dea* nell'originale la invoca a farsi udire da tutto il genere umano. Quel *mi*, o io mi inganno, restringe la circonferenza del mondo, e riduce all'orecchio di un solo mortale il canto divino che nel verso greco par che diffondasi a un tratto per l'universo» (Cfr. Ugo Foscolo, *Edizione Nazionale delle Opere* vol. IX, parte 1^a, *Studi su Dante*, Le Monnier, Firenze 1979, p. 453).

In un contesto diverso, le scelte di Raboni ricordano quel *mi*, che restringe la circonferenza del mondo.

³⁴ Ricordiamo che se «Très vite, Proust abandonne toute velléité de créer une oeuvre poétique» (...), «la poésie reste l'un de ses divertissements favoris. Il se reconnaît prosateur...» (cfr. *Cahiers Marcel Proust*, n. 10, *Poèmes*, Gallimard, 1982, p. 10). Tra l'altro, sia detto *en passant*, in quel *cahier* sono raccolti alcuni bellissimi *poèmes*.

niamo qui a sottolineare la bellezza delle scelte lessicali della Ginzburg, particolarmente importanti nell'incipit. Infatti, prima ancora della soluzione ai problemi dei due periodi iniziali, la Ginzburg si è trovata ad affrontare quello dell'avverbio LONGTEMPS. Cosa significa averlo scelto «Per molto tempo»? Significa aver tenuto nella giusta considerazione il componente 'tempo': ora, nella traduzione di *Du côté* questo sostantivo, nota iniziale — e anche finale — di tutta la *Recherche du temps perdu*³⁵, non poteva essere soppresso senza compromettere la coerenza del rapporto specialissimo e con il titolo globale³⁶ e con le più profonde idee estetiche di Proust.

La seconda scelta lessicale a cui si giunge nel cammino *à rebours* dell'esame del ritmo, è quella che investe la traduzione del titolo *Du côté*. Si può supporre che la Ginzburg avesse notizia della traduzione inglese *Swann's way*³⁷, ma ciò non toglie che la profonda innovazione di entrambe le traduzioni rispetto al francese metta in questo modo da parte le implicazioni astratte della locuzione *du côté de*. E giustamente.

Du côté de ha senso concreto e senso astratto: il Petit Robert dopo la spiegazione — «dans la direction de (avec mouvement) ou aux environs de (sans mouvement)» — cita il titolo di Proust, laddove per il senso astratto fornisce questo esempio: «de mon côté = en ce qui me concerne». Ciò sembra convalidare l'analoga situazione italiana dove 'dalla parte di' ha implicazioni astratte (implicite ad esempio nella frase manzoniana: «bisognerebbe che tutti i preti fossero un po' come vossignoria, che tenessero un po' *dalla parte* dei poveri») mentre per la situazione concreta si usa generalmente il plurale (per esempio: «dalle sue parti si usa fare così»³⁸). La scelta della Ginzburg può essere una occasione per verificare — con la preferenza del sostantivo rispetto alla locuzione avverbiale — l'accentuazione proustiana dell'importanza dei luoghi. Conviene ricordare che non a caso la seconda parte delle *Jeunes Filles en Fleur* è intitolata *Noms de pays: le pays* — non solo in controcanto con la terza parte di *Du côté, Noms de pays: le nom* — ma per l'importanza autonoma del sostantivo *pays* che in italiano la 'strada' del titolo riecheggia in anticipo. In realtà non si può negare che la scelta di 'strada' sia stata una scelta coraggiosa di cui la traduttrice si è dimostrata convinta tanto da conservarla, questa sì, in tutte le edizioni.

Sarebbe ripetitivo continuare con altri esempi: lo studio della traduzione della Ginzburg è un gradino per verificare che le due lingue

³⁵ Cfr. *Le temps retrouvé* in *Plé*, cit. vol. III, p. 1048.

³⁶ Altri traduttori hanno sentito la necessità di non sfuggire a questo confronto con il 'tempo'. Montano, ad esempio, risolve il problema del rafforzativo italiano con una ancora più aderente assonanza col francese e dice: «Per lungo tempo...» (cfr. *Lo spirito e le lettere*, Marzorati, Milano 1971, vol. IV, p. 221). Anche lui quindi, in una traduzione solo antologica, dà credito all'elemento 'tempo', che sia conservato in quella posizione.

³⁷ Cfr. *infra*, nota 17.

³⁸ Cfr. *Enciclopedia Universale*, Rizzoli-Larousse, 1964, voce 'parte'.

(quella dell'originale e quella della traduzione) sono come frammenti di un vaso da ricomporre³⁹ — non però nel seno di frammenti di una lingua più grande, ma frammenti di una categoria che entrambe le avviluppa, la conoscenza poetica. Analogamente a quanto accade scrivendo in una lingua straniera quando si presenta la «bonne occasion ... de vérifier ... l'essentielle transcendance de la pensée par rapport au langage»⁴⁰, tradurre è occasione per provare la trascendenza della conoscenza poetica, che è intuizione, esperienza non concettuale, rispetto al veicolo primo della lingua in cui è realizzata.

Nella sua strada (sic!) verso altre sensibilità linguistiche è necessario che l'eco della conoscenza poetica risuoni senza stonature — come potrebbero essere sia gli equivoci, sia le sovrapposizioni. Questo studio ha cercato di chiarire proprio questo, che cioè la conoscenza realizzata dalla traduzione congeniale empirica e ritmica è conquista innanzi tutto del traduttore e che nel caso di *La strada di Swann* la Ginzburg ha conosciuto Proust meglio del lettore francese e di quello italiano, lo ha conosciuto alla stregua dei soliti *happy few*. D'altro canto, reciprocamente, si può dire che Proust rimane per lei l'occasione in cui ritrovarsi — così come recentemente le accadrà non tanto con il pur amato Flaubert⁴¹, ma piuttosto con l'atroce storia di *Peuw*⁴².

Questo articolo è stato elaborato nell'ambito del gruppo di studio 'Interferenze nella traduzione' diretto dalla prof.ssa Gervasi.

³⁹ Cfr. W. Benjamin, *Angelus Novus*, Einaudi, Torino 1964, p. 47.

⁴⁰ Cfr. J. Maritain, *L'homme et l'Etat*, PUF, Paris 1965, p. XV.

⁴¹ Vorrei richiamare l'attenzione sulla strana presentazione della edizione Einaudi del 1983 dove su una copertina a fondo azzurro spento si legge *La signora Bovary* (carattere bianco) - di Gustave Flaubert/nella traduzione di (carattere nero) - Natalia Ginzburg (carattere bianco) e sembra che l'innovazione del prestito rifiutato (*Madame Bovary* è tale per i lettori italiani contrariamente alle *Petites Madeleines* - come dimostra ancora la quasi contemporanea edizione Fabbri) (1985) 'significhi' una appropriazione del testo, una resa maggiore o minore (e comunque diversa) dell'opera di Flaubert.

⁴² Rinvio a quella prefazione (cfr. Molyda Szymusiak, *Il racconto di Peuw, bambina cambogiana (1975-1980)*, traduzione e prefazione di Natalia Ginzburg, Einaudi, Torino 1986, pp. XIII-352) per due interessanti annotazioni: «l'editore e il traduttore hanno voluto che vi fosse nel titolo il nome di bambina (dell'autrice)» (p. V) laddove il testo originale reca il titolo *Les pierres crieront - Une enfance cambodgienne 1975-1980*. Ciò permette di verificare l'attenzione sempre costante della Ginzburg ai problemi del titolo. Ma c'è anche un'ultima annotazione da fare ed è che la riuscita di questa traduzione appare legata alle particolari risposdenze intime della Ginzburg che sono sempre le stesse, ancora in questi ultimi anni. Ella dice nella prefazione: «Ci si chiede perché, da motivazioni giuste, legittime, sacrosante — i khmer rossi che nel '75 entrarono vittoriosi a Phnom Penh erano per la massima parte contadini poveri, con secoli di sfruttamento, di persecuzioni e di miseria alle spalle — sia nata una così calcolata, agghiacciante determinazione ad assassinare la propria terra, a farne un cimitero e un inferno. Ma in verità è forse ingenuo credere che da motivazioni sacrosante debba nascere sempre un mondo migliore. A volte succede il contrario. Le motivazioni sacrosante possono a volte trasformarsi rapidamente in una determinazione a distruggere, calcolata e delirante, ispirata al razzismo e a tutto ciò che di più funesto esiste nell'uomo» (ivi, p. IX).

Julio Caro Baroja, *Realidad y fantasía en el mundo criminal*, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Madrid 1986.

I tre saggi raccolti da Julio Caro Baroja in questo recente volume hanno in comune l'attenzione per particolari forme associative che appartengono all'area delle attività extra-legali (come la mendicizia) o propriamente in contrasto con la legge comunemente riconosciuta ed accettata dalla società (quali il banditismo o le associazioni criminali segrete). L'analisi tende a chiarire la logica «interna», intrinseca, delle associazioni illegali, individuando quelle componenti funzionali che in certa misura appaiono determinanti nella loro genesi così come del loro operare (ad esempio il ruolo del territorio nel banditismo o quello del sentimento di pietà nella mendicizia), come altresì quelle cause specifiche che ne costituiscono altrettante variabili (di natura psicologica, etnica, religiosa, sociale). Al tempo stesso l'interesse antropologico di Caro Baroja s'incentra sul processo di percezione e di elaborazione culturale ed estetica che la società in senso esteso compie nei confronti dei gruppi che agiscono al di fuori dei propri codici. Il metodo è di natura filologica, ossia di indagine sui testi che manifestano la realtà extra-legale e la visione che possiede di essa la cultura del tempo: canti e manufatti carcerari, testimonianze letterarie, inchieste giudiziarie, note giornalistiche, schizzi d'epoca. È ovvio che sia sul piano materiale che su quello culturale non sempre è agevole né possibile individuare una cesura netta tra pratiche autorizzate e istituzionalizzate e quelle trasgressive e punibili, soprattutto quando nell'analisi si consideri la dimensione diacronica. Comportamenti e codici sociali hanno infatti un valore *arbitrario* (nel senso di *convenzionale*) e *reversibile*, il che è poi il motivo per cui non sempre è dato distinguere tra banditismo, azioni di guerra e opposizione politica armata, come viene illustrato da Caro Baroja nell'ultimo e più esteso saggio, dedicato appunto al banditismo. L'azione illegale e la sua visione sociale «esterna» sono dunque interagenti, e si configurano come un continuum articolato e dinamico di azioni e interpretazioni.

Il primo saggio tenta di addentrarsi criticamente nel tenace luogo comune che lega un'associazione criminale spagnola medievale, la «Garduña», alla nascita a Napoli, per semplice *diffusione*, della Camorra. L'autore, che peraltro contesta la stessa origine iberica del termine «Camorra», apporta elementi per poter considerare la «Garduña», che lo stesso Georg Simmel ebbe a citare nella sua *Sociologia* quale esempio di associazione basata sul segreto, nient'altro che una invenzione di tale Manuel de Cuendias (che dovette essere un liberale spagnolo esiliato in Francia) così come appare nel volume della prima metà del

secolo XIX *Les mystères de l'Inquisition et autres sociétés secrètes d'Espagne. Par M.V. de Féreal avec notes historiques par M. Manuel de Cuendias* (Charles Noblet, Paris, s.a.). Al contrario, alcune analogie ambientali e strutturali — radicamento in una grande città in cui vi sia un ampio proletariato, presenza di un sistema economico complesso e di istituzioni carcerarie — spingono Caro Baroja a porre la Camorra napoletana in relazione con la «Germanía» di Siviglia, associazione attestata soprattutto in ambito penitenziario e di cui esistono solide testimonianze documentali e letterarie (lo stesso Cervantes di *Rinconete y Cortadillo*).

Il fenomeno della mendicizia in età medievale, rinascimentale e barocca, che appare di natura estremamente estesa in ambito europeo, viene analizzato in testi letterari che vanno da Villon a Victor Hugo, per l'area francese, e nel patrimonio picaresco spagnolo (soprattutto nel *Guzmán de Alfarache*). Il confronto, all'altro polo della comunicazione culturale contemporanea, è con i testi documentali e moralistici, che spesso divengono fonti per le rielaborazioni artistiche. Ne scaturisce un quadro complesso, sebbene ancora lacunoso, dell'intenso lavoro compiuto in sede intellettuale per dare un senso alla mendicizia e alla stessa povertà. Sia la scelta estetizzante (attraverso modalità satirico-grottesche o recuperando in sede letteraria la dimensione della «pietà») che quella moralistica (spesso colpevolizzante) mirano a fare del mendicante il paradigma di una povertà «perversa», fuori della logica e dai codici della società costituita, nei termini di una rassicurante estraneità. Ma al tempo stesso, anche considerando la difficoltà di una lettura in trasparenza di testi fortemente connotati come sono, per diversi motivi, sia quelli letterari che quelli giudiziari e moralistici, emerge con forza per la mendicizia un'inquietante tendenza (costante nel tempo e nello spazio) a cristallizzarsi in forme associative che si fanno via via più articolate e specializzate. L'associazione di mendicanti, in altri termini, evolve in società in senso ampio, con tanto di codici e linguaggi autonomi ma anche con una progressiva differenziazione al suo interno di status e funzioni, corrispondenti a varie tecniche e «livelli» di mendicizia.

Il tema del banditismo, che Caro Baroja segue in maniera ampia e minuziosa dall'età classica fino al secolo XIX spagnolo, italiano e balcanico, corre sul filo di quella *riconversione* sempre in agguato di cui è suscettibile la figura del bandito. Fin dall'antichità esiste nella coscienza collettiva un filo rosso che lega l'azione del gruppo predatorio con la nascita e l'esercizio del potere politico. E d'altronde, sottolinea Caro, in latino arcaico la parola «latro» designava una sorta di milizia. Su questa linea, vengono a cadere alcuni luoghi comuni, e così, ad esempio, se pare confermato un certo nesso fra condizioni di povertà e banditismo vengono altresì documentati casi di banditismo «signorile» esercitato da classi dominanti. Anche quando nel fenomeno sembrano giocare chiari elementi nazionalistici (caso catalano), politici (come nel brigantaggio italiano) o anche etnico-religiosi (ad esempio nei Balcani), il banditismo dimostra di essere una realtà ambigua o comunque sempre reversibile. Ed è forse in questa intrinseca mutevolezza di segno che risiede il motivo della persistenza del mito del bandito come ribelle perenne, figura idealmente in bilico tra «vendetta» e «giustizia»; e non stupisce che gruppi sociali particolarmente deprivati (in

senso oggettivo o soggettivo) possano concepirlo come forza potenzialmente disponibile al mutamento sociale, dando così vita a sublimazioni quali il bandito generoso e «gentiluomo».

Augusto Guarino

Béatrice Didier, *La musique des Lumières*, Presses Universitaires de France, Paris, 1985, pp. 478.

In un'epoca in cui il fonografo era poco meno di un sogno e si poteva godere dei piaceri della musica solo eseguendola di persona o ascoltandola in concerto; in un periodo in cui, di conseguenza, saper suonare uno strumento musicale faceva parte del patrimonio basilare di chiunque appartenesse alle ristrette élites della cultura; in un momento storico, infine, nel quale riflessione sul passato e proiezione verso l'avvenire si concretizzavano in un vasto progetto di sistemazione enciclopedica del sapere, teoria e pratica musicale occupavano un posto di assoluto rilievo nella vita e nel costume.

È, questa, la realtà della diffusione della musica nell'«epoca dei lumi» (1740-1785), periodo in sé autonomo e compiuto rispetto al resto del secolo, anche se la distinzione tra *Lumières* e *Illuminisme* non è più considerata, tra quanti si occupano oggi di letteratura del '700, come una realtà così netta ed incontrovertibile.

Béatrice Didier rivendica la scelta di un preciso taglio temporale e, pur dicendosi consapevole che «étudier les Lumières, et plus précisément la Musique des Lumières, ce n'est qu'étudier une partie — la face la plus lumineuse — de ce siècle dont on n'aura jamais épuisé la diversité» (p. 10), esclude dalla sua indagine ogni interpretazione metafisica e misticheggiante della musica, nonché lo studio dei suggestivi rapporti che essa intratterrebbe con l'armonia planetaria o con i segni dello zodiaco, oggetto di appassionato interesse e di tenaci convinzioni da parte degli *Illuminés*.

Altre scelte metodologiche, parimenti importanti, sono, comunque, alla base dell'approccio scelto dal critico e sarà bene ricordarle prima di addentrarsi nel vivo delle questioni trattate.

Il sottotitolo del saggio (*Diderot — L'«Encyclopédie» — Rousseau*), menzionando due scrittori di prima grandezza e ricordando l'impresa dell'*Encyclopédie*, mette subito in risalto l'intento di chiarire e porre in evidenza le implicazioni speculative, filosofiche ed artistiche che in quel periodo unirono musica e letteratura. I letterati furono all'epoca, infatti, anche musicisti e viceversa; testi come *Le Neveu de Rameau* o *Les Confessions* prendono la musica come protagonista accanto all'io narrante; gli scrittori stessi assimilano ed elaborano a loro volta teorie musicali, riducendo sensibilmente la distanza tra linguaggio musicale e parola letteraria; la musica, insomma, diviene il centro unificatore «d'un siècle où l'on a bien inutilement voulu lire une antithèse entre l'esprit et le cœur» (p. 8): portatrice delle verità individuali e collettive più profonde,

la settima musa rivela il discorso dell'inconscio nel mentre si nutre del linguaggio del mito.

Parigi, *ville lumière* in cui «la lumière de la musique» (questo il titolo della presentazione che precede le quattro parti in cui si articola l'intero saggio) trova il suo naturale centro irradiante, Parigi occupa il cuore stesso della ricostruzione storica compiuta dalla Didier, sebbene la studiosa punti la sua attenzione pure sugli strettissimi rapporti tra musica francese e musica italiana — soprattutto nel campo dell'operistica — e sullo sviluppo diacronico del discorso musicale dalle sue origini (mitiche e/o storiche) fino al '700.

I *philosophes*, in effetti, pur non disponendo ancora di metodi scientifici per lo studio di questi problemi, posero le basi per la nascita di discipline come la storia della musica e l'etnomusicologia, interessandosi al pensiero musicale dell'antica Grecia (con qualche inevitabile strascico nella *Querelle des Anciens et des Modernes*, circa la superiorità della musica classica rispetto a quella contemporanea) o alla musica di paesi extra-europei come l'Egitto o l'antica Cina: essi non poterono, tuttavia, evitare l'errore di tutto leggere nell'ottica di una *reductio ad unum*, in cui l'*unum* coincideva, naturalmente, con la realtà musicale della Francia. Più ingiustamente misconosciuta, la musica medioevale (il gregoriano viene riscoperto solo intorno al 1880) subiva lo stesso oblio della musica religiosa in genere, di quella del Rinascimento e del secolo di Luigi XIV, con l'unica eccezione della produzione del Lulli, che veniva fatta salva anche perché espressione dei fasti della corte del re Sole, di un mecenatismo illuminato ed intelligente.

Limitandosi alla ricostruzione del pensiero musicale degli intellettuali dei Lumi, B. Didier non si interessa alla musica popolare del periodo, né approfondisce il confronto con quanto accadeva in altri paesi europei (neppure nella patria di Bach e di Mozart). Ma si ha l'impressione di trovarsi qui dinanzi ad un'altra precisa scelta di metodo: ricostruire non tanto la storia della musica (progetto già ampiamente realizzato da insigni specialisti) quanto l'atteggiamento che nei confronti della musica ebbe l'epoca dei Lumi, vista nel suo complesso, ivi incluse le inevitabili miopie, le faziosità e, talvolta, le preziose intuizioni ed anticipazioni.

All'interno di questa prima parte (*Une réflexion esthétique et historique*, pp. 19-61) trovano posto pure la disanima dei problemi connessi ai concetti di imitazione ed espressione (voci *Imitation*, *Musique* e *Beau* dell'*Encyclopédie*) e lo studio dei rapporti tra melodia ed armonia (voci *Harmonie* dell'*Encyclopédie* e *Enharmonique* del *Dictionnaire de Musique* di Rousseau), che preludono alla seconda parte (*Une approche scientifique*, pp. 91-153), in cui il discorso si fa più specificatamente teorico e tecnico.

I progressi dell'acustica nel '600 e nel '700, gli studi sulla natura della voce umana (articoli *Chant* dell'*Encyclopédie* e del *Dictionnaire*, nonché il fondamentale *Essai sur l'origine des langues*, in cui Rousseau fa coincidere l'origine delle lingue con quella della musica), l'attenzione rivolta ai problemi dell'udito e dell'ascolto (si ricordi la *Lettre sur les sourds et muets* di Diderot) contribuiscono, per parte loro, ad un'esaltazione del piacere prodotto dalla musica in quanto percezione di rapporti geometrici tra i suoni, creazione di senso attraverso il

gioco delle differenze (come per ogni sistema di segni), espressione di tutto quanto la parola umana, da sola, non può dire.

Vero apice della musica dei Lumi, simbolo del trionfo della *lumière* sui malefici della Regina della Notte, iperseguo del linguaggio umano e di quello musicale, l'opera, la sua poetica, i suoi musicisti, interpreti e librettisti occupano a giusta ragione tutta la terza parte del volume, la più ampia (*Expérience de la musique*, pp. 175-325). Dall'opera buffa, attraverso l'*opéra comique* e fino all'opera seria, il genere ebbe uno straordinario sviluppo ed un successo travolgente. La produzione filosofica e letteraria degli Illuministi ne ricevette l'impronta indelebile e i *philosophes* accettarono pure di sperimentare in prima persona le loro convinzioni musicali, le sottoposero al giudizio del pubblico nella grande tribuna del teatro d'opera e scrissero libretti e musica. I costumi, la danza, le scenografie, i macchinari, l'orchestra, le voci umane fecero dell'opera una delle migliori espressioni della vita culturale e della riflessione estetica di quegli anni. Accanto ad essa l'invenzione di nuovi strumenti musicali (il pianoforte primo tra tutti), il perfezionamento di quelli già esistenti (soprattutto l'organo) e il rapporto interpersonale maestro/allievo fornirono sovente la materia prima, referenziale e metaforica al contempo, per l'invenzione letteraria. Nella parte quarta (*Musique et œuvre littéraire*, pp. 326-392) il critico si interroga sulla reale traducibilità del linguaggio musicale in letteratura e sostiene con convinzione che:

Quand la musique passe dans le texte quelque chose se produit, au niveau même des structures littéraires, au niveau du rythme de la phrase, au niveau de l'imagination de l'écrivain et de son lecteur (p. 328).

Prova ne sono i tre capolavori, *Le Neveu de Rameau*, *Les Bijoux indiscrets* e *Les Confessions* in cui, meglio forse che nelle opere di teoria musicale, si esprime il piacere che la musica produce e che la scrittura riproduce — piacere dei sensi e dell'intelletto —, nonché la sua profonda capacità di significazione, di espressione dei grandi miti dell'umanità, delle inesauribili possibilità dell'energia individuale.

Per «dire» la musica, il testo del *Neveu* si espande verso la pantomima, l'onomatopea, il *pot-pourri* (istituzione tipicamente carnevalesca e quindi riconducibile alle origini del concetto stesso di spettacolo) e diviene, dal punto di vista formale, molto più innovativo dello stesso *Jacques le Fataliste*.

Per esprimere l'equivalenza tra organo del piacere sessuale e organo della parola e del canto, *Les Bijoux* mettono in scena «l'imaginaire du concert fou» (p. 349) in cui l'estetica polifonica è spinta al suo punto di massima esasperazione e coincide con la cacofonia e la dissonanza:

Normalement la dissonance entraîne sa «résolution». Le désir aboutit à sa satisfaction amoureuse ou musicale, et l'attente ne rend que plus grand le plaisir. Mais dans le concert de Banza, le désir s'exaspère et ne se résout pas. La cacophonie signifie ce désir suspendu et multiple (p. 349-350).

Per ritracciare il percorso della memoria, *Les Confessions* consacrano alla musica un posto privilegiato: essa si conserva nel ricordo e vince il tempo; provoca emozione e crea, come nella personale vicenda di Rousseau, una continuità tra il bambino ed il folle, tra la creazione musicale e la scrittura autobiografica.

B. Didier rinuncia ad offrire una bibliografia finale e se questa scelta appare in parte giustificata dalla vastità e complessità dei problemi affrontati, l'assenza di un indice dei nomi, che avrebbe garantito la possibilità di una rapida consultazione, sempre preziosa per gli studiosi, risulta meno legittima o difendibile.

Il volume si chiude con una conclusione «provvisoria», che fa eco alle riserve espresse in apertura del saggio sulla possibilità di padroneggiare una materia tanto ampia. A parte la civetteria dell'*excusatio non petita*, ci sembra che in tale atteggiamento schivo rifulga l'*esprit de géométrie*, il cartesianesimo tipico dell'impianto delle migliori *thèses* francesi e di uno stile di scrittura sobrio e ben costruito. Stile che rende la lettura del saggio avvincente come quella di un romanzo ed avvicina, ancora una volta, musica, scrittura (critica) e piacere dell'«ascolto».

Maria Rosaria Ansalone

Maria do Carmo Gaspar de Oliveira; *Bosco*, Massão Ohno Editor, São Paulo 1986.

L'autrice già conosciuta per aver pubblicato varie raccolte di poesie e saggi in Brasile si impone ora con un'opera del tutto diversa dalle precedenti all'attenzione dello specialista in cose brasiliane, ed al lettore in genere che voglia soffermarsi non superficialmente sulla contemplazione del mistero della vita e della morte. Il libro in effetti è un omaggio postumo al figlio António Bosco morto in un incidente automobilistico; l'autrice nella disperazione di aver perduto l'essere tanto amato sublima nella poesia questa sua enorme sofferenza di madre.

Gli avvenimenti si susseguono nella narrazione legati ad un filo di poesia che registra i fatti e la cruda realtà dell'evento tragico. Raccogliendo lettere, biglietti, cartoline, frasi, poesie, fotografie e ricordi Maria do Carmo cerca di ricostruire tutta la vita di Bosco. Il collezionare tutto questo unendolo alla viva voce delle testimonianze degli amici di Bosco è come ricostruire il pannello della vita di questo ragazzo; da esso emerge una figura splendida e desiderata ma al tempo stesso già sfuggente. È il modo unico e personalissimo con il quale questa madre cerca di mostrare al mondo la tragedia che l'ha colpita. La raccolta si apre con la dichiarazione di voler ricordare ai posteri la figura di Bosco nell'anno centenario della morte di Victor Hugo, perché per il cuore di madre non fa differenza il ricordare un grande, o i grandi della letteratura e il proprio figlio dal momento stesso della sua nascita. I primi anni della vita del bambino

sono di grande gloria ed allegria, il piccolo Bosco è per la madre un «bosco» di mille fiori dal profumo senza fine. Se ne traccia il profilo psicologico segnato da una vena di ingenua poesia: il piccolo è nato il 21 giugno, al passaggio della costellazione dei Gemelli al Cancro, e si annuncia di indole sentimentale che si rivela quando piange per le disavventure di Topo Gigio, il pupazzo italiano in versione brasiliana, o quando ingenuamente regala il «Rolex» del padre ad una compagna di scuola. Si stempera in immagini da moviola l'adolescenza ed è già il ricordo della prima giovinezza dedicata allo sport (il *surf*) anteposto a qualsiasi altro piacere. Con il crescere un altro momento terribile ed atteso è oggetto delle preoccupazioni materne: l'impatto con il mondo della droga che Bosco supera con la certezza della sua identità di fondo e dell'affetto della sua famiglia. È stato per lui un'esperienza in cui ha ravvisato il richiamo del male ed a cui ha saputo rispondere di no. Il profilo continua con la descrizione della sua stanza piena di cose che raccontano della vita di ogni giorno: la tavola del surf, uno sdrucito manifesto di Mick Jagger, mille cose che fanno bella la vita di un giovanotto e che al tempo stesso ne dicono le ansie, le paure, i desideri; la madre, queste ansie le capisce e chiede a Bosco di essere forte; la composizione *Palavras a meu filho* ne chiarisce lo spirito.

La forza della giovinezza è nella intraprendenza di Bosco che traspare anche dalla corrispondenza con i suoi coetanei, a cui serve di spunto la semplice aspettativa per avvenimenti di ogni giorno e per quei fatti che per la loro stessa particolare natura coinvolgono la massa ed il singolo in uno stretto rapporto. Con grande gioia Bosco attende di poter vedere ad occhio nudo nel cielo del Brasile la cometa di Halley; lo sottolinea la madre e sottolinea la credenza secondo la quale le comete possono recare avvenimenti infausti; Bosco prenderà la sua FIAT UNO per unirsi agli amici di sempre e stare insieme, non saluterà nessuno e non poteva conoscere che era nel suo destino il vedere la cometa di Halley «in loco»; questa certezza è evidente per la madre che immaginerà sempre il figlio nell'aura della cometa e sempre presente nella realtà ultraterrena. L'omaggio per Bosco è anche nella certezza che questo libro, che certo sopravviverà a tutti coloro che lo hanno conosciuto, testimonierà l'amore e la *saudade* di una madre che vivrà anche oltre il nuovo comparire nel cielo del Brasile della cometa di Halley. La narrazione procede con ritmo commosso e serrato fino al momento della morte avvenuta in un incidente automobilistico in una strada di Niterói, il quattordici luglio 1985. Si spezza il filo del racconto come ha avuto fine la vita di questo giovane, certo emblematica della società che l'ha espressa ma al tempo stesso atipica nei confronti della pesantezza del vivere quotidiano. Lo slancio eroico che è insito nella giovinezza sia come componente ideale sia come spinta all'agire è nel ricordo di Bosco ottimamente celebrato nella poesia di Maria do Carmo Gaspar de Oliveira; in essa il verso appare più asciutto e si lega alla prosa dando un ottimo prodotto letterario difficile da ottenere in un campo, quello celebrativo, in cui l'emotività può facilmente prendere la mano.

Claudio Bagnati

Mario Vargas Llosa, *L'orgia perpetua. Flaubert e Madame Bovary*, Rizzoli, Milano 1986, 257 pp., Lit. 22.000.

Che a Vargas Llosa piacesse Flaubert si poteva intuire da molti indizi. Che gli piacesse al punto di leggersi tutte le sue opere, epistolario compreso, e tutti i critici che ne hanno parlato nel mondo, con la pazienza e l'attenzione dello specialista, oltre che con l'occhio vigile dell'addetto ai lavori della scrittura, era meno ovvio.

Non è la sola sorpresa che riserva la lettura di questa *orgia perpetua* dell'ultimo «infrancesato» (il penultimo è Carlos Barral, a cui è dedicato il libro). L'impressione costante del lettore, anche oggi — l'originale è uscito nel 1975 — è quella di un accumulato paziente e disinteressato. Vargas, immobile ricettacolo, vaglia i risultati di tutti quei segugi, francesi e non francesi, che, sparsi per archivi e biblioteche, hanno cercato le prove che la letteratura è la vita o viene dalla vita, per ritrovare sovranamente, a p. 121 dell'edizione italiana — a metà circa del libro, dunque — in una nota a piè di pagina, come se si trattasse di una piccola parentesi, il presupposto teorico da cui tutta la sua lettura di Madame Bovary è sostenuta, come anche tutta la Letteratura, compreso naturalmente la sua. Il principio sovrano, che demolisce secoli di pazienti ricerche è il principio dell'ibridazione:

Si sarà notato che quanto ai modelli seguono una linea massimalista e liberale: tutto mi convince, tranne l'esclusivismo. *Il mio presupposto è che non esista mai un modello reale, ma sempre più d'uno, e che l'ibridazione è un processo così complesso che non è mai possibile resuscitarlo del tutto* (p. 121 nota 32. I corsivi sono miei).

Quod erat demonstrandum, ma allora perché tanta pazienza e perché proprio Flaubert e, di tutto Flaubert, perché proprio Madame Bovary?

Che si tratti di un pretesto, non c'è dubbio. Basterebbe ad indicarlo la scoperta presunzione della prima parte del saggio che, ci dice l'autore nell'introduzione, è diviso in tre parti che seguiranno separatamente le tre linee che Vargas ha individuato nell'impatto del testo con i suoi lettori comuni o con i critici *attitrés*. La prima parte, dunque, con bella impudenza anche stilistica, si propone così: «un raffronto tra Emma Bovary e me in cui, naturalmente, parlo più di me che di lei» (p. 10).

Vargas Llosa appartiene a pieno titolo — data di nascita 1936 — alla generazione ancora dominata dalla scrittura. Radio, cinema, televisione verranno quando i giochi sono già tutti fatti e molti di questi giochi partono da lì, dalla pagina scritta, dai personaggi di carta con cui bisogna misurarsi:

Una manciata di personaggi letterari hanno segnato la mia vita in modo più durevole di buona parte degli esseri in carne e ossa che ho conosciuto (p. 13).

Diventa allora importante il primo incontro che è, e non poteva essere altrimenti, un incontro mancato: Emma Bovary, sullo schermo, nelle «movenze ner-

vose» di Jennifer Jones, non lascia traccia. *The medium is the message* e i messaggi credibili, inghiottiti «in maniera insonne e cannibalesca» sono libri, anzi, romanzi.

Negli anni cinquanta a Lima come a Roma come a Varese le vocazioni letterarie nascono così, letteratura di secondo grado che per ritrovare le cose sarà costretta a infinite, dolorosissime operazioni di cancellazione.

Il vero incontro di Vargas con Madame Bovary avviene a Parigi e ha tutti i crismi della passione d'amore (p. 15). Nel chiuso dell'opera, nel libro-cerchio, Vargas indaga il suo futuro e trova il suo modello: «ormai sapevo quale scrittore mi sarebbe piaciuto essere» (p. 15).

I padri, per fortuna, almeno in letteratura, si possono uccidere anche nelle loro creature. La morte di Emma, grande amore non corrisposto, libera il giovane rivale dal peso della competizione diretta: «Emma si uccideva perché io vivessi» (p. 23). Non si può essere più lucidi di così, né più onesti.

Ma, se tutto è già stato capito, perché questo libro? Perché le sue duecentocinquanta pagine e passa di analisi serrate, spesso geniali (ricordo solo Flaubert e le scarpe, pp. 33-37; cannibalismo e vampirismo di Flaubert, pp. 96-98; il gioco dei tempi verbali, pp. 180-196, ma il lettore ne troverà infinite altre), a volte un pò puntigliosamente accademiche, sul cadavere della bella che si è ormai immolata per lui?

Vargas non scrive per sé. Con l'introduzione, tutto quello che lo riguarda è stato detto e il lettore ha capito. Il resto è una lezione per gli altri. Non ci si misura solo coi padri, anche con i fratelli, le sorelle, a volte con i figli e i nipoti. La seconda parte è il non dichiarato quanto di sfida ai «deviazionisti di destra» e «di sinistra» (p. 49), ai figli degeneri del grande padre o ai nipoti del grande nonno a cui Vargas (si considera forse l'unico erede legittimo?) sembra voler dimostrare («deviazionismo» è una spia linguistica tra le tante) che la perfezione sta lì, nel complesso circolo dell'ibridazione che come un magico crogiuolo rifonde realtà vere e fittizie, sogni, complessi, esperienze, fonti e tradizioni e il crogiuolo è il grande padre Flaubert «spugna in movimento che assorbe da ogni livello del reale» (p. 109).

Nel 1975 il quanto di sfida rischiava già di cadere nel vuoto. Nel 1987 non credo risvegli nessuna velleità di polemica aperta. Il lettore rischia di non percepire neppure che di una sfida si tratta e forse è la cosa migliore. Non potrà però non accorgersi, il lettore, e non provare un leggero fastidio, per la spudorata messa in scena didattica costruita da Vargas che, come i maestri medievali (o il catechismo?), si fa da solo le domande e si dà da solo le risposte:

1. *Quale fu il punto di partenza di Madame Bovary?*

Risposta: due paginette.

2. *Come si svolse la lettura [della prima Tentation] e quale fu la reazione degli amici?*

Risposta: due paginette.

E via per altre fastidiose domande, venti in tutto (i catechismi aborriscono chissà perché i numeri dispari) tra cui la domanda numero 12: *Fece qualche sport durante questi cinque anni?* Risposta: sì, mentre scriveva Madame Bovary, se il tempo era bello, si faceva una nuotatina nella Senna sotto casa. Faceva anche

vela ma, con gli attacchi nervosi... Decide di lasciar perdere, dando retta alla mamma preoccupata e ai medici, che avevano prescritto riposo assoluto. In tutto dieci righe!

Ci sta prendendo in giro? Non si sa, sembra di no. Plutarco autore latino (p. 85) sarà una svista, non un segnale; sulle orme dei segugi di cui ha letto tutto, risposta per risposta, viene ricostruito davanti al lettore il quadro completo dei movimenti di Flaubert, esterni, interni, consci, inconsci e la confessione di impotenza della p. 99 è in fondo un grido di vittoria:

Quando si cominciano a setacciare le fonti di una finzione ['opera letteraria' non sarebbe stato meglio?] si scopre che ognuna rinvia ad altre e queste a loro volta ad altre ancora, sicché il totale, prima o poi, viene a coincidere con la storia intera degli uomini.

E ancora, in un inciso, rigorosamente chiuso fra parentesi, mentre racconta le ipotesi sui modelli del farmacista Homais:

(come se Flaubert non avesse potuto rubargli la farmacia [al presunto modello], lasciandogli indenni le idee), p. 122.

In realtà, l'operazione, sommessi dati i tempi (i catechismi non nascono mai nei giorni dell'ideologia vittoriosa), operazione scandalosa, *malgré tout*, è quella del recupero di un personaggio scomodo, con cui tutti hanno fatto più o meno i conti, ma senza mai chiuderli in pareggio, il personaggio che troneggiava sicuro nelle *Storie della letteratura* in testa di capitolo: l'Autore.

Astuzia diabolica scegliere per questa operazione il padre dell'impassibilità, colui che teneva a sparire dal suo testo, che ripeteva come un assioma «qu'il ne faut pas s'écrire», sottolineando con decisione il *s'écrire*. Astuzia diabolica, visto che era anche colui che si era fatto simile a Dio «invisible et tout-puissant», che sta nella creazione come l'artista «dans son oeuvre» (e qui sono io che sottolineo), «partout, mais qu'on ne le voie pas».

L'elemento aggiunto, titolo splendido per un lungo capitolo che riassume tematiche spesso già note con grande lucidità, forte di tutti gli strumenti della critica più recente, è lui, anche se Vargas non lo dice mai esplicitamente, è l'Autore che rivendica i suoi diritti, è il filtro di cui aveva parlato Zola, è la centrale di trasformazione che produce, nel caso di Flaubert — ma tutto il libro sta a dimostrare che, per l'appunto, non è un caso — il primo romanzo moderno.

È il titolo della terza parte, tutto sommato la meno interessante. Antieroe, monologo interiore, realismo e formalismo, letteratura come negatività e difesa dalla vita o, per citare una bella formula di Vargas, come «partecipazione negativa» alla vita, sono temi un pò sdati, quasi da tesi di laurea e non riservano al lettore molte sorprese.

Forse, un attacco più diretto ai «deviazionisti» citati *en passant* senza molta simpatia avrebbe scoperto qualche carta nascosta, avrebbe rivelato qualche segreto interessante, non tanto sul *nouveau roman* o sul realismo socialista quanto sulla modernità di Vargas. Non è forse un caso che non l'abbia fatto. La «frenesia descrittiva» di Flaubert, perché solo di Flaubert si parla apparen-

temente, «è un procedimento di cui si serve il narratore per disfare la realtà e rifarla diversa». Tutto bene quindi. Tiriamo un sospiro di sollievo: «Non è fine a se stessa» (polemico?). Ma quando non c'è più 'realtà' da disfare o da rifare? Per questo forse l'amatissimo Flaubert non basta, neppure nella sottile rilettura di Vargas Llosa.

Mariantonia Liborio

Nota. - Due parole sulla traduzione, di solito scorrevole e elegante, di Angelo Morino, che però ogni tanto sonnecchia. Il lettore si imbatte allora in strani congiuntivi (p. 31) o in gerundi abusivi (p. 109), in aggettivi che hanno dimenticato le regole dell'accordo (p. 51), in verbi che diventano inopportuna-mente transitivi (p. 150), ma soprattutto in una serie lessicale sorprendente che inizia con *scombuglio* (perché non il meno arcaico e meno regionale *scompi-oglio?*) continua con *rabbellire*, già raro per riabbellire ma inutilmente iterativo, *abbellire* sarebbe più che sufficiente, procrea mostri strani come i *prodi confraterniti* della p. 250 o il *patriottesca* (p. 249), i *petrei* (p. 190), la *società accalcato* di p. 253. Meno grave *paia* per *coppie* nel contesto della logica binaria o *i* per *gli* davanti alla parola francese *cheminots* (*s* impura!). Discutibile *finzione* che spesso vale *opera letteraria*, certo Borges in traduzione italiana è un appiglio facile. Non vorrei con questo sminuire il lavoro del traduttore, ma ricordare alle case editrici, che lo dimenticano troppo spesso, che non esiste traduttore per quanto perfetto che non sonnecchi di tanto in tanto e che la revisione fatta bene, da persone competenti, di una traduzione, non è un eccesso di zelo ma una necessità professionale.

LIBRI ED ESTRATTI RICEVUTI

- AA.VV., *Aportaciones del pensamiento económico Iberoamericano. Siglos XVI-XX*. Madrid, Ed. Cultura Hispánica, 1986, pp. 298.
- Julio Albi, *La defensa de las Indias (1764-1799)*. Madrid, Ed. Cultura Hispánica, 1987, pp. 252.
- Rafael Alfaro, *Escondida senda*. Madrid, Ed. Cultura Hispánica, 1986, pp. 149.
- Julia Bolton Holloway, *Brunetto Latini. An analytic bibliography*. London, Grant & Cutler Ltd, 1986, pp. 153.
- Glyn S. Burgess, *Marie de France. Supplement N. I*. London, Grant & Cutler Ltd, 1987, pp. 76.
- Ivy A. Corfis, *Diego de San Pedro's «Carcel de Amor»*, ed. critica a cura di... London, Tamesis Books Limited, 1987, pp. 245.
- Jerry R. Craddock, *The legislative works of Alfonso X, el Sabio*. London, Grant & Cutler Ltd, 1987, pp. 248.
- Humberto Díaz Casanueva, *Antología poética*. Madrid, Ed. Cultura Hispánica, 1986, pp. 225.
- Giovanni Dotoli, Fulvia Fiorino, *Viaggiatori francesi in Puglia nell'Ottocento*. Fasano, Schena ed., 1985, pp. 401.
- Carlos Drummond de Andrade, *Antología poética*. Madrid, Ed. Cultura Hispánica, 1986, pp. 188.
- Antonio Fernández, *Antología poética*. Madrid, Ed. Cultura Hispánica, 1987, pp. 152.
- Stella Gargantini Rabbi, *Du conflit racinien à la comédie de moeurs*. Pisa, Ed. Libreria Goliardica, 1986, pp. 155.
- Agustín de la Granja, *La vida de San Eustaquio. Comedia Jesuítica del Siglo de Oro*. Estudio, edición y notas por... Granada, Universidad, 1982, pp. 608.
- Nigel Griffin, *Jesuit School Drama - Supplement N. I*. London, Grant & Cutler Ltd, 1987, pp. 219.
- Robert Havard, *Jorge Guillén: Cántico*. London Grant & Cutler Ltd, Tamesis Books, 1986, pp. 123.
- Almudena Hernández Ruigómez, *La desamortización en Puerto Rico*. Madrid, Ed. Cultura Hispánica, 1987, pp. 575.
- Laura Kreyder, *L'enfance des saints et des autres Essai sur la comtesse de Ségur*. Fasano, Schena-Nizet, 1987, pp. 254.

- Joseph L. Laurenti, *A Catalog of Spanish Rare Books (1701-1974) in the Library of the University of Illinois and in Selected North American Libraries*. New York, Peter Lang, 1984, pp. 210.
- Francisco Lizcano, *Leopoldo Zea. Una filosofía de la storia*. Madrid, Ed. Cultura Hispánica, 1986, pp. 150.
- E. Luna Traill, *La investigación filológica en el centro de lingüística hispánica*. México, Universidad Nacional Autónoma, 1985, pp. 56.
- Santiago Martínez Lage, Amador Martínez Morcillo, *Diccionario Diplomático Iberoamericano*. Madrid, Ed. Cultura Hispánica, 1987, pp. 285.
- Francisco Nodar Manso, *La narratividad de la Poesía lírica galaicoportuguesa*. (2 voll.), Cassel, Edition Reichenberger, 1985, pp. 288 e 250.
- Benigno Sánchez-Eppler, *Habits of poetry; habits of resurrection*. London, Tamesis Books Limited, 1986, pp. 93.
- Alan S. Trueblood, *Letter and spirit in Hispanic Writers. Renaissance to civil war. Selected Essays*. London, Tamesis Books Limited, 1986, pp. 291.
- Noël M. Valis, *Leopoldo Alas (Clarín) An annotated bibliography*. London, Grant & Cutler Ltd, 1986, pp. 279.
- Juan Manuel Zapatero, *Historia de las fortificaciones de Cartagena de Indias*. Madrid, Ed. Cultura Hispánica, 1979, pp. 204.

PUBBLICAZIONI PERIODICHE RICEVUTE IN CAMBIO O IN DONO

- «Acta Linguistica Academiae Scientiarum Hungaricae». Budapest, XXXV (1-2) 1985.
- «Acta Litteraria Academiae Scientiarum Hungaricae». Budapest, Vol. XXIX (1-2) 1987; Vol. XXVIII (1-2-3-4) 1986.
- «Aevum». Milano, Università Cattolica del Sacro Cuore, Vol. LX (1) 1985; Vol. LXI (1-2).
- «Alfa». Universidade Estadual Paulista, Vol. XXIX (1985).
- «Analele Universitatii București - Drept.». XXXV (1986); XXXVI (1987).
- «Analele Universitatii București».[.] Limbași Literatura Română, XXXIV (1985); XXXV (1986).
- «Analele Universitatii București».[.] Limbiși Literature Străine, XXXIV (1985); XXXV (1986).
- «Analele Universitatii București - Filosofie». XXXV (1986); XXXVI (1987).
- «Annali della Fondazione Luigi Einaudi». Torino, XXIX (1985).
- «Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa». Serie III, Vol. XVI (1-2-3-4) 1986; Vol. XV (3-4) 1985.
- «Anuario de Estudios Filológicos». Cáceres, Universidad de Extremadura, VIII (1985).
- «Boletín de la Academia Nacional de la Historia». Caracas, Vol. LXIX, 1986 (273-274-275-276); Vol. LXX, 1987 (277-278-279).
- «Boletín de la Biblioteca de Menéndez Pelayo». Santander, Año LXII (1986).
- «Boletín de la Real Academia de Córdoba, Ciencias, Bellas Letras y Nobles Artes». Año LVI, N° 109 (1985); Año LVII, N° 110-111 (1986); Año LVIII, N° 112 (1987).
- «Bulletin Hispanique». Bordeaux, Faculté des Lettres, LXXXVII 1985, nn. (1-2-3-4); LXXXVIII nn. 1-2.
- «Bulletin of Hispanic Studies». Liverpool University Press, LXIV, 1987 (1-2-3-4); LXIII, 1986 (3-4).
- «Cadernos de Estudos Linguísticos». Universidade Estadual Campinas, 1986, n. 11; 1987, n. 12.
- «Cahiers du monde hispanique et luso-brésilien (Caravelle)». Université de Toulouse - Le Mirail, 1986 (46-47); 1987 (48-49).
- «Casa de las Américas». La Habana, Ministerio de Cultura, Vol. XXVII (153-154-155-156-157-158) 1986.

- «Cercetări de Linguistica». Ed. Academiei Republicii Socialiste România, XXXI, 1986 (1-2); XXXII, 1987 (1).
- «Colóquio - Letras». Lisboa, Fundação Gulbenkian, 1986 (93-94); 1987 (95-96-97-98-99).
- «Comparative Literature». Eugene, University of Oregon, XXXVIII, nn. (3-4) 1986; XXXIX, nn. (1-2) 1987.
- «Cuadernos de Traducción e interpretación». Barcelona, Universidad Autónoma, 1983 (2-3); 1984 (4); 1985 (5-6-7).
- «Filología». Universidad de Buenos Aires, Fac. de Fil. y Letras, Año XX, 1985 (1-2).
- «Forum for Modern Language Studies». University of St. Andrews, XXII (1986), nn. (3-4); XXIII (1987), nn. (1-2-3-4).
- «Grial». Vigo, XXIV (1986), n. 94; XXV, 1987 (95-96-97-98).
- «Hispanic Journal». Indiana, University of Pennsylvania, Vol. V (1983), 1 Fall; (1984), 2 Spring.
- «Ibero-Romania». Tübingen, 1986, nn. (23-24).
- «Incipit». Buenos Aires, Seminario de Edición y Crítica Textual, (1985), Vol. V; (1986), Vol. VI.
- «Índice Histórico Español». Universidad de Barcelona, XXV (1980), nn. (87-89).
- «Italian Quarterly». Rutgers University, New Brunswick, XXVI (1986), Fall-Summer; XXVII, Winter-Spring.
- «Latin-American Theatre Review». Lawrence, University of Kansas, XX (1986), Fall; XXI (1987), Spring.
- «Letras de Deusto». Universidad de Deusto, Facultad de Filosofía y Letras, 1986, n. 36; 1987, nn. (37-38-39).
- «Letras de hoje». Porto Alegre, Pontificia Universidade. Rio Grande do Sul, Centro de Estudos de Língua Portuguesa, 1986, nn. (63-64-65); 1987, nn. (66-67-68-69).
- «Les Lettres Romanes». Univ. Catholique de Louvain, XXXVIII (1984), n. 4; XXXIX (1985), nn. 1-2-3-4; XL (1986), nn. 1-2-3-4; XLI (1987), nn. 1-2-3-4.
- «Limba Româna». Ed. Academiei Republicii Socialiste România, Bucaresti, XXXIV (1985), nn. 3-4-5-6; XXXV (1986), nn. 1-2-3-4-5-6; XXXVI (1987), nn. 1-2-3-4-5-6.
- «Manuscripta». Saint Louis University Library, Vol. XXX, 1986 (1-2-3).
- «Montalbán». Caracas, Universidad Católica Andrés Bello, 1986 (17).
- «Neuphilologische Mitteilungen». Helsinki, LXXXVII (1986), 1-2-3-4.
- «Nueva Revista de Filología Hispánica». El Colegio de México. México, XXIII-XXIV, 1985-86, nn. (1-2).
- «Poetica». Amsterdam, 1986, nn. 1-2-3-4, 18 Band; 1987, nn. 1-2-3-4, 19 Band.
- «Quaderni d'Italianistica». Toronto, Societé Cannadienne pour les Etudes Italiennes, 1986 (VII), nn. 1-2.
- «Quaderni di filologia romanza». Univ. di Bologna, (1985), n. 5.

- «Quaderni di lingue e letterature». Verona, Fac. di Econ. e Commercio, 1984, n. 9; 1985, n. 10; 1986, n. 11; 1987, n. 12.
- «Quaderni». Facoltà di Magistero - Università di Lecce, 1979 (1); 1980 (2); 1981 (3); 1982 (4).
- «Quaderni». Istituto di filologia moderna, Univ. di Lecce, 1979/80 (1).
- «Rassegna Iberistica». Università di Venezia, Facoltà di Lingue e Letterature Straniere, 1986 (25-26-27); 1987 (28-29-30).
- «Raseña de literatura, arte e espectáculos». Madrid, 1986 (164-165-166); 1987 (167-168-169-170-171-172-173-174-175-176-177-178-179).
- «Revista de Letras». Universidade Estadual Paulista, 1985, n. 25.
- «Revista do Instituto de Estudos Brasileiros». Universidade de S. Paulo, 1986, n. 26.
- «Revista Iberoamericana». University of Pittsburgh, Centro Internacional de Literatura Ibero-americana, 1986 (136-137), Vol. LII; 1987 (138-139-140-141), Vol. LIII.
- «Revue Romane». Université de Copenhague, (1985), XX, n. 2; 1986 (XXI), nn. 1-2; 1987 (XXII), nn. 1-2.
- «Revue Roumaine de Linguistique». Cahiers, XXIII (1986), nn. 1-2.
- «Revue Roumaine de Linguistique». Bucaresti, Edit. Academiei Republicii Socialiste România, XXXI (1980), nn. 3-4-5-6; XXXII (1987), nn. 1-2-3-4.
- «Revista da Faculdade de Letras». Lisboa, (1985), n. 4; 1986 (6).
- «Revista portuguesa de Filologia». Coimbra, Faculdade de Letras, Vol. XVIII (1980/86).
- «Rinascimento». Firenze, Istituto Nazionale di Studi sul Rinascimento, XXVI (1986).
- «Studium Ovetense». Oviedo, XIII (1985).
- «Studi di Letteratura ispano-americana». Venezia, 1986, nn. 17-18.
- «Studi Urbinati». Nuova serie, Anno LVII (1984); Anno LVIII (1985); LIX (1986).
- «Thesaurus». Bogotá, Instituto Caro y Cuervo, 1985, XL; 1986, XLI; 1987, XLII (1).
- «Universitas Humanística». Bogotá, Pontificia Universidad Javeriana, Facultad de Filosofía y Letras, XIV (1985), nn. 24-25-26; XV (1986), n. 27.
- «Verba». Universidad de Santiago de Compostela, (1985), n. 12; (1986), n. 13.