

ISTITUTO UNIVERSITARIO ORIENTALE — NAPOLI
Dipartimento di studi letterari e linguistici dell'occidente

ANNALI
SEZIONE ROMANZA

Direttore: Raffaele Sirri

Redazione: Roberto Barchiesi - Pasquale Buonincontro - Teresa Cirillo
- Giovanni Battista De Cesare - Giuseppe Grilli - Mariantonia Liborio -
Gian Carlo Menichelli - Giampiero Posani - Maria Simonelli -
Raffaele Sirri - Cristina Vallini

Segretario: Gerardo Grossi - Segretario aggiunto: Claudio Bagnati

XXXI,2

Luglio 1989

SOMMARIO

Articoli:

- Maria Teresa Bulciolu, *Nathalie Sarraute: la creazione di un universo mentale* 281
Raffaele Sirri, *La mistica poetica di Ungaretti* 295
Carlo Vecce, *Esercizi di traduzione nella Napoli del Rinascimento. I. Sannazaro
e Pindaro* 309

Contributi e Rassegne:

- Anna Cerbo, *Drammaturgia meridionale. La tragedia di tardo Rinascimento* 331
Maria Silvia Corradetti, *Yves Bonnefoy, la speranza ritrovata. (Da «Douve» a
«Dans le leurre du seuil»)* 357
Giovanni Battista De Cesare, *«Libretto de tutta la navigazione de re de Spagna»:
il primo libro italiano sulla scoperta dell'America* 369
Luigina de Vito Puglia, *Per una biografia di Roberto Bracco* 379
Fiammetta Filippelli, *L'ultima Morante e la storia come memoria: «Aracoeli»
(1982)* 397
André Jansen, *Contribución al estudio de los procesos humorísticos en «El amor
en los tiempos del cólera»* 417
Gabriella Rosucci, *La «Ingeniosa comparación entre lo antiguo y lo presente» di
Cristóbal de Villalón. Retorica e ideologia* 425
Antonio Saccone, *L'eco e il riflesso: un'analisi formale del «vers de droit nien»* 437
Marina Zito, *Appunti sulle trascrizioni cinematografiche di Luchino Visconti* 449

Recensioni:

- AA.VV., *Identità e metamorfosi del barocco ispanico*, Napoli 1987 (Teresa Cirillo) 457
Sophia de Mello Breyner Andersen, *Il Sole il Muro il Mare*, L'Aquila-Roma 1987 (Annamaria Pagliaro Micieli) 461
João Guimarães Rosa, *Le sponde dell'allegria*, Torino 1988 (Teresa Cirillo) 462
Naghib Mahfuz, *Tra i due palazzi - La trilogia del Cairo*, Napoli 1989 (Raffaele Sirri) 463
Gennaro Mercogliano, *Leopardi - Saggio sulla Ginestra*, Manduria 1989 (Raffaele Sirri) 471
Aimé Petit, *L'anachronisme dans les romans antiques du XII^e siècle*, Université de Lille III, 1985; *Naissances du roman. Les techniques littéraires dans les romans antiques du XII^e siècle*, Paris-Genève 1985 (Antonella Strafacc) 472
Martin de Riquer, *Cervantes, Passamonte y Avellaneda*, Barcelona 1988 (Giovanna Calabrò) 475
Deonísio da Silva, *A cidade dos padres*, S. Paulo 1986 (Claudio Bagnati) 480
Frédéric Soumois, *Dossier Tintin*, Bruxelles 1987 (Lorelisa Costa) 482
Libri ed estratti ricevuti 485
Pubblicazioni periodiche ricevute in cambio o in dono 487

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

ISSN: 0547-2121

SCHEDE BIBLIOGRAFICA

ISSN: 0547-2121

ISTITUTO UNIVERSITARIO ORIENTALE — NAPOLI

Dipartimento di studi letterari e linguistici dell'occidente

ANNALI
SEZIONE ROMANZA

Direttore: Raffaele Sirri

Redazione: Roberto Barchiesi - Pasquale Buonincontro - Teresa Cirillo
- Giovanni Battista De Cesare - Giuseppe Grilli - Mariantonia Liborio
- Gian Carlo Menichelli - Giampiero Posani - Maria Simonelli -
Raffaele Sirri - Cristina Vallini

Segretario: Gerardo Grossi - Segretario aggiunto: Claudio Bagnati

XXXI, 2

Luglio 1989

ARTICOLI

Maria Teresa Bulciolu (Prof. associato di Lingua e Letteratura Francese, Facoltà di Lettere e Filosofia, Istituto Universitario Orientale - Napoli; Largo S. Giovanni Maggiore 30, 80134 Napoli), *Nathalie Sarraute: la creazione di un universo mentale* (N. Sarraute afferma a più riprese, in scritti programmatici e in interviste, di voler coinvolgere il lettore nel complesso dinamismo dei 'tropismes': tuttavia, mentre l'alternò gioco della dinamica interpersonale crea, come dal nulla, un universo mentale connotato e collocabile in un determinato ambito sociologico, il lettore rimane distante, accanto allo scrittore, in un atteggiamento ora affettuoso ora disincantato, da libero spettatore di fronte a un mondo a lui sostanzialmente estraneo), pp. 281-293.

Raffaele Sirri (Prof. ordinario di Letteratura Italiana, Facoltà di Lettere e Filosofia, Istituto Universitario Orientale - Napoli; Largo S. Giovanni Maggiore 30, 80134 Napoli), *La mistica poetica di Ungaretti* (è un riesame critico delle proposte teoriche sulla poesia avanzate da Ungaretti in saggi e conferenze), pp. 295-307.

Carlo Vecce (Prof. ordinario di materie letterarie e di latino nei licei, utilizzato nell'a.a. 1988-89 presso la Facoltà di Lettere e Filosofia dell'Istituto Universitario Orientale dal Ministero della Pubblica Istruzione; via San Giacomo dei Capri 59, 80131 Napoli), *Esercizi di traduzione nella Napoli del Rinascimento. I. Sannazaro e Pindaro* (si pubblica la traduzione di Iacopo Sannazaro dell'inizio della I Olimpica di Pindaro, inedita testimonianza della formazione dell'umanista e della penetrazione del testo del poeta greco in area napoletana), pp. 309-329.

CONTRIBUTI E RASSEGNE

Anna Cerbo (Ricercatore confermato di Letteratura Italiana, Facoltà di Lettere e Filosofia, Istituto Universitario Orientale - Napoli; Largo S. Giovanni Maggiore 30, 80134 Napoli), *Drammaturgia meridionale. La tragedia di tardo Rinascimento* (attraverso l'esposizione delle opere, si traccia un profilo storico-critico del teatro drammatico meridionale di tardo Rinascimento), pp. 331-356.

Maria Silvia Corradetti (Laureata in Lingue e Letterature Straniere Moderne - Indirizzo Europeo - presso l'Istituto Universitario Orientale di Napoli; via A. Anile, 67027 Raiano - L'Aquila); *Yves Bonnefoy, la speranza ritrovata. (Da «Douve» a «Dans le leurre du seuil»)* (con un'indagine sui temi e sul lessico ricorrenti nelle prime quattro raccolte poetiche di Yves Bonnefoy, il contributo si propone di dimostrare l'esistenza ed il perdurare di una poetica esistenzialistica, nel senso in cui questa definizione richiama l'interesse dell'autore verso la storicità dell'esistenza e del mondo), pp. 357-368.

Giovanni Battista De Cesare (Prof. ordinario di Lingua e Letteratura Spagnola, Facoltà di Lettere e Filosofia, Istituto Universitario Orientale - Napoli; Largo S. Giovanni Maggiore 30, 80134 Napoli), *«Libretto de tutta la navigatione de re de Spagna»: il primo libro italiano sulla scoperta dell'America* (l'apparizione del *Libretto de tutta la navigatione a Venezia nel 1504* ad opera di anonimo ma tratto dalle lettere del segretario dell'ambasciatore della Serenissima in Spagna Angelo Trevisan [che a sua volta aveva attinto ai materiali che Pietro Martire andava elaborando per le sue *Decades*] rappresentato per l'Europa il primo testo organico sulla storia della scoperta del Nuovo Mondo), pp. 369-377.

Luigina de Vito Puglia (Laureata in Lingue e Letterature Straniere Moderne presso l'Istituto Universitario Orientale di Napoli; Corso Italia 345, 80063 Piano di Sorrento - Napoli), *Per una biografia di Roberto Bracco* (si ripercorrono i momenti più significativi della vita, della carriera artistica e dell'impegno politico di Roberto Bracco attraverso l'analisi di documenti inediti o poco noti), pp. 379-396.

Fiammetta Filippelli (Laureata in Lettere presso l'Università di Napoli; Parco S. Marco 20, 04020 Tufo di Minturno - Latina), *L'ultima Morante e la storia come memoria: «Aracoeli» (1982)* (vengono analizzate le strutture narrative, i fermenti ideologici e le soluzioni fantastiche nell'ultimo romanzo della Morante), pp. 397-415.

André Jansen (Prof. emérito de la Universidad estatal de Amberes; avenue des Eperviers 5, boîte 6, B 1150 Bruxelles), *Contribución al estudio de los procesos humorísticos en «El amor en los tiempos del cólera»* (el autor examina de manera detallada los tipos de exageraciones grotescas, burlescas, cómicas o eróticas que utiliza García Márquez para provocar la risa en *El amor en los tiempos del cólera*. Tal tradición remonta más allá de la Edad Media hasta la Antigüedad. La trayectoria del humor se revela ascendiente desde *Cien años de soledad*), pp. 417-424.

Gabriella Rosucci (Laureata in Lingue e Letterature Straniere Moderne - Indirizzo Europeo - presso l'Istituto Universitario Orientale di Napoli; via Domenico Fontana 27, Isolato 1, 80128 Napoli), *La «Ingeniosa comparación entre lo antiguo y lo presente» di Cristóbal de Villalón. Retorica e ideologia* (viene evidenziata la formazione umanistico-erasmista di Cristóbal de Villalón attraverso lo studio della struttura retorica, nonché delle ideologie implicite ed esplicite contenute nella *Ingeniosa comparación entre lo antiguo y lo presente*), pp. 425-435.

Antonio Saccone (Docente di Lingua e Civiltà Francese nelle Scuole Medie Superiori; Via S. Antonio Abate 4, 80141 Napoli), *L'eco e il riflesso: un'analisi formale del «vers de dreit nien»* (l'interpretazione di una delle più enigmatiche poesie provenzali viene condotta attraverso l'analisi fonica e strutturale del testo), pp. 437-448.

Marina Zito (Ricercatore confermato di Lingua e Letteratura Francese, Facoltà di Lettere e Filosofia, Istituto Universitario Orientale di Napoli; Largo S. Giovanni Maggiore 30, 80134 Napoli), *Appunti sulle trascrizioni cinematografiche di Luchino Visconti* (dei film che Visconti

trasse da opere della letteratura europea, si esaminano in particolare *Il Gattopardo* e *Morte a Venezia* e si dimostra che, oltre l'abitudine di innovare rispetto alle fonti, in *Morte a Venezia* è la storia personale del regista a prendere il sopravvento sul canovaccio di Mann), pp. 449-456.

RECENSIONI

AA.VV., *Identità e metamorfosi del barocco ispanico*, Napoli 1987 (Teresa Cirillo), pp. 457-460.

Sophia de Mello Breyner Andersen, *Il Sole il Muro il Mare*, L'Aquila-Roma 1987 (Annamaria Pagliaro Micieli), pp. 461-462.

João Guimarães Rosa, *Le sponde dell'allegria*, Torino 1988 (Teresa Cirillo), pp. 462-463.

Naghīb Mahfuz, *Tra i due palazzi - La trilogia del Cairo*, Napoli 1989 (Raffaele Sirri), pp. 463-471.

Gennaro Mercogliano, *Leopardi - Saggio sulla Ginestra*, Manduria 1989 (Raffaele Sirri), pp. 471-472.

Aimé Petit, *L'anachronisme dans les romans antiques du XII^e siècle*, Université de Lille III, 1985; *Naissances du roman. Les techniques littéraires dans les romans antiques du XII^e siècle*, Paris-Genève 1985 (Antonella Straface), pp. 472-475.

Martín de Riquer, *Cervantes, Passamonte y Avellaneda*, Barcelona 1988 (Giovanna Calabrò), pp. 475-480.

Deonísio da Silva, *A cidade dos padres*, S. Paulo 1986 (Claudio Bagnati), pp. 480-482.

Frédéric Soumois, *Dossier Tintin*, Bruxelles 1987 (Lorelisa Costa), pp. 482-484.

LIBRI ED ESTRATTI RICEVUTI, p. 485.

PUBBLICAZIONI PERIODICHE RICEVUTE IN CAMBIO O IN DONO, pp. 487-488.

TESTI

- I. Luciana Stegagno Picchio, *Il «Pranto de Maria Parda» di Gil Vicente*. Introduzione, testo critico e commento, Napoli 1963, pp. 128.
L. 15.000
(Da «Annali - Sezione Romanza», V, 1)
- II. Gustave Flaubert, *Bouvard et Pécuchet*, édition critique par Alberto Cento précédée des scénarios inédits. Tome premier. Naples-Paris 1964, pp. 698.
L. 40.000
- III. Erilde Reali, *Le «cantigas» di Juyão Bolseyro*. Napoli 1964, pp. 110.
L. 15.000
(Da «Annali - Sezione Romanza» VI, 2)
- IV. Alfonso De Valdés, *Due Dialoghi*. Traduzione italiana del sec. XVI a cura di Giuseppe De Gennaro. Napoli 1968, pp. XCIII-444.
L. 30.000
- V. Silvio Pellegrini, *Il Canzoniere di D. Lopo Liáns*. Napoli 1969, pp. 40.
L. 7.000
(Da «Annali - Sezione Romanza», XI, 2)
- VI. Diego de San Pedro, *La pasión trobada*. Edition and introduction by Dorothy Sherman Severin. Napoli 1973, pp. 224.
L. 25.000
- VII. Vincenzo Minervini, *Le poesie di Ayras Carpancho*, Napoli 1974, pp. 100.
L. 15.000
(Da «Annali - Sezione Romanza», XVI, 1)
- VIII. Giambattista della Porta, *Teatro*, a cura di Raffaele Sirri, vol. I. - *Le tragedie*. Napoli 1978, pp. 488.
L. 50.000
- IX. Id., *Teatro*, vol. II - *Le commedie* (primo gruppo). Napoli 1980, pp. 672.
L. 60.000
- X. Id., *Teatro*, vol. III - *Le commedie* (secondo gruppo). Napoli 1985.
L. 60.000

STUDI

- I. Giuseppe Carlo Rossi, *La «Gazeta Literaria» del Padre Francisco Bernardo de Lima (1761-1762)*, Napoli 1963, pp. 117.
L. 15.000
(Da «Annali - Sezione Romanza», III, 2, IV, 1, e IV, 2)
- II. Claudia Liver, *Theater auf dem Theater in der italienischen Literatur, besonders bei Goldoni und Pirandello*, Napoli 1964, pp. 82.
(fuori commercio)
(Da «Annali - Sezione Romanza», VI, 2)
- III. Cecil H. Clough, *Machiavelli Researches*, Napoli 1967, pp. 119.
(esaurito)
(Da «Annali - Sezione Romanza», IX, 1)
- IV. Erilde Melillo Reali, *Itinerario norddestino di Graciliano Ramos*, Napoli 1973, pp. 160.
L. 30.000
- V. AA.VV., *Studi e ricerche di letteratura e linguistica francese*, I, a cura di Gian Carlo Menichelli e Gian Carlo Roscioni, Napoli 1980, pp. 428.
L. 40.000
- VI. Filomena Liberatori, *I tempi e le opere di Pedro Antonio de Alarcón*, Napoli 1981, pp. 222.
L. 25.000
- VII. Fernando Figurelli, *Studi Danteschi*, Napoli 1983, pp. 381.
L. 30.000
- VIII. AA.VV., *Studi di Iberistica in memoria di Giuseppe Carlo Rossi*, Napoli 1986, pp. 294.
L. 25.000
- IX. AA.VV., *Cronache iberiche di viaggio e di scoperta. Tra storia e letteratura. In memoria di Erilde Melillo Reali*, Napoli 1987, pp. 276.
L. 35.000
- X. AA.VV., *Studi e ricerche di letteratura e linguistica francese*, II, a cura di Gian Carlo Menichelli, Napoli 1987, pp. 262.
L. 40.000
- XI. Vito Galeota, *Galdós e Buñuel*, Napoli 1988.
L. 45.000
- XII. Teresa Cirillo, «Valente Ercilla mandami un sonetto». *Rime in lode di Giovanna Castriota*.
(fuori commercio)
(Da «Annali - Sezione Romanza», XXXI, 1)

La corrispondenza, le pubblicazioni periodiche per cambio e i manoscritti vanno spediti, nella forma definitiva, al seguente indirizzo: ANNALI - SEZIONE ROMANZA, Istituto Universitario Orientale, Largo San Giovanni Maggiore, 30, 80134 Napoli. Non si restituiscono i manoscritti non pubblicati.

Le pubblicazioni inviate per eventuale recensione debbono pervenire in duplice copia. La corrispondenza destinata al Direttore responsabile, Prof. Raffaele Sirri, va inviata al seguente indirizzo: Viale Nicola Fornelli 16/b - 80132 Napoli.

Gli «Annali» e le Pubblicazioni della Sezione Romanza, editi entro il 1986, sono in vendita presso Herder - Editrice e Libreria International Book Center, Piazza Montecitorio 120 - 00186 Roma (c. c. p. 00906008).

Gli «Annali», pubblicati dal 1987 in poi, sono in vendita, invece, presso la Società Editrice Intercontinentale Gallo s.r.l., Via Mezzocannone 39-51, 80134 Napoli (c. c. p. 28152809)

Autorizzazione del Tribunale di Napoli N° 1612, del 7-2-1963

Società Editrice Intercontinentale Gallo s.r.l. - Napoli
Cecom s.n.c. Bracigliano (SA)



ISTITUTO UNIVERSITARIO ORIENTALE

ANNALI

SEZIONE ROMANZA

XXXI, 2



SOCIETÀ EDITRICE INTERCONTINENTALE GALLO
NAPOLI 1989

ISTITUTO UNIVERSITARIO ORIENTALE

ANNALI

SEZIONE ROMANZA

XXXV

LIBRARY OF THE UNIVERSITY OF TORONTO
NATOLI 1989

MARIA TERESA BULCIOLU

NATHALIE SARRAUTE:
LA CREAZIONE DI UN UNIVERSO MENTALE

«L'artiste crée un monde qui vient grossir la
réalité connue et étend plus loin le champ du
visible».

N. Sarraute

Lo sguardo un po' distante ma partecipe per un senso di «humour» o di compassione verso la realtà umana rappresentata, rivela in ogni opera di N. Sarraute una presenza viva e acuta: la stessa che si manifesta, nei colloqui con letterati e studiosi, lungo l'arco di tutta la vita, con l'impazienza e lo stupore di chi ha scoperto un punto di vista nuovo e spesso sente di non riuscire a comunicarne, razionalmente, la portata esistenziale ed artistica. Eppure, da un'intervista all'altra, viene ribadito il significato essenziale dell'invenzione, «faire exister quelque chose d'encore inconnu», «faire accéder au langage ce qui sans cesse se dérobe... des représentations, des perceptions immédiates et globales, des sensations», un insieme vago, fugace, anteriore all'espressione, «recréer des mouvements intérieurs»¹, «ces mouvements subtils, à peine perceptibles, fugitifs, contradictoires, de faibles tremblements, des ébauches d'appels timides et de reculs, des ombres légères qui glissent et dont le jeu incessant constitue la trame invisible de tous les rapports humains et la substance même de notre vie»².

Per tradurre in parole il «non-nommé» e renderne l'effetto, la scrittrice ricorre, nei primi componimenti (da *Tropismes* a

¹ Ce que je cherche à faire, in *Nouveau Roman, hier, aujourd'hui*, t. II, *Pratiques*, Paris, UGE, 10/18, 1972, *passim*.
² *L'Ere du Soupçon*, Gallimard, 1956, UGE, 10/18, p. 38.

Martereau), alla presenza di un narratore testimone, un «chercheur de tropismes», che si cala nella coscienza dei protagonisti: la complessa dinamica dei moti interiori si ripercuote in lui e lo rende capace di scorgere il movente di ogni gesto o parola e di riferirne l'impressione, in modo che la sensazione si riformi nel lettore: «C'est comme si je plaçais à l'intérieur des consciences des personnages un appareil qui grossirait et ralentirait tous ces mouvements»³. L'esplicarsi del «ressenti» avviene per un continuo processo di amplificazione e di eco nella coscienza del testimone ipersensibile, che rende conto, tramite una sapiente e meditata creazione linguistica, delle sensazioni fulminee di cui il protagonista medesimo ha scarsa consapevolezza⁴. Sartre, nella prefazione a *Portrait d'un inconnu*, definiva il modo letterario di N. Sarraute «une technique qui permet d'atteindre, par delà le psychologique, la réalité humaine dans son existence même»⁵.

La voce del parlante attrae a sé la sensibilità del lettore, che si dispone, lungo il tenue filo narrativo, puro supporto alla esplicitazione dei «tropismes», ad ascoltare dall'interno la coscienza dei protagonisti o a guardare dall'esterno ai personaggi, pur con la distanza ironica o la partecipazione affettuosa di chi senta la diversità della propria condizione. N. Sarraute, è vero, pensa di continuo a un lettore «plongé et maintenu jusqu'au bout dans un magma sans nom, sans contours»⁶: tut-

³ N. Sarraute, *qui êtes-vous? Conversations avec S. Benmussa*, ed. La Manufacture, Lyon, 1987, p. 59. Cf. *idem*, p. 108: «Ce qui m'intéresse, c'est quand on a l'impression qu'il ne se passe absolument rien; c'est à ce moment là qu'en regardant au microscope et au ralenti, je vois des choses vivantes qui paraissent énormes».

⁴ «...le personnage lui-même n'a pas la possibilité de s'y arrêter, ça passe trop vite, il a autre chose à faire, il n'est pas assez conscient pour se rendre compte du mouvement qu'il y a en lui», *idem*, p. 109.

⁵ *Portrait d'un inconnu*, Gallimard, 1956, Paris, UGE 10/18, p. 14. Definizione che vale, osserva N. Sarraute, «si le lecteur peut les (les tropismes) vivre à partir de leur éclosion, à travers les phases de leur développement et jusqu'à leur aboutissement», *La Littérature, aujourd'hui*, «Tel Quel», 9, 1962, p. 53.

⁶ *L'Ere du Soupçon*, ed. cit., p. 91. Cf.: «Le lecteur, je l'espère, a l'illusion, qui ne correspond pas à la vie «réelle», de ressentir, à mesure qu'ils se déploient, ces mouvements que, dans la vie dite «réelle», il sent globalement. Il faut faire ressentir au lecteur ce qui s'est passé en quelques secondes». S. Faucherau-J. Ristat, *Conversation avec N. Sarraute*, «Digraphe», 32, mars 1984, p. 11.

tavia il lettore non si lascia trascinare del tutto, rimane accanto all'autore implicito che crea⁷ più che all'autore in carne ed ossa come soggetto sensibile, che afferma di poter rivivere l'esperienza del mondo conflittuale rappresentato⁸. Il lettore percepisce gli effetti dei tropismi solo di riflesso, per un'adesione cerebrale; non riesce, pagina dopo pagina, a calarsi nella coscienza dei protagonisti, a sentirsi capace di un modo d'essere analogo, non dimentica se stesso, ma assume gradatamente un atteggiamento disincantato e incuriosito⁹.

Dal *Planétarium* in poi la parola in sé, in tutte le sue potenzialità di «catalizzatore», diviene la vera protagonista della dinamica interpersonale fino ad assumere dimensioni di generatore di tropismi e di soggetto della drammatizzazione verbale. Allora la voce del parlante, espressione diretta dell'autore implicito, si frantuma in più voci intese come simultanee e dialoganti, secondo la duplice realtà della manifestazione orale e della cognizione sensitiva: distinte, nelle prime opere, visivamente, nel corpo della scrittura, da espedienti tipografici come le virgolette o le parentesi, nelle opere della maturità lasciate indistinte e aperte al discernimento del lettore, ormai iniziato alla tecnica sarrautiana e avvezzo alle esperienze fuggevoli della «sous-conversation», espressione dei «mouvements indéfinissables qui glissent très rapidement aux limites de notre conscience»¹⁰.

Sempre la materia linguistica lievita intorno a un nucleo conflittuale, a una tensione affettiva¹¹: anzi, la ricerca propria-

⁷ S. Benmussa parla di una possibile ubiquità dello scrittore: «Dans le même temps on est dans la chose et le fait de la faire nous place à l'extérieur», *op. cit.*, p. 165.

⁸ «Là où je me place, c'est de l'intérieur», S. Benmussa, *cit.*, p. 113. «Quand j'écris, je suis obligée d'avoir cette conscience ouverte, sans limites, dans laquelle s'engouffre ce qui, normalement, reste au dehors, vous effleure à peine», *idem*, pp. 145-146.

⁹ «(Les gens) se ferment à tout un ordre de sensations, de sentiments qu'ils refusent de connaître... Cela a été le cas pour mes lecteurs pendant très longtemps. Ils se préservent, ça ne les intéresse pas...», *idem*, p. 163.

¹⁰ *L'Ere du Soupçon*, ed. cit., p. 8.

¹¹ «Je ne m'attache qu'aux moments de conflit, à ces instants privilégiés où tout se détraque, puis refait surface pour se détraquer à nouveau. C'est le conflit qui me sert de catalyseur, de révélateur». N. Sarraute et les secrets de la création, «Quinzaine Littéraire», mai 1968, p. 4.

mente consiste nel ricreare, nel «saisir des états psychologiques en mouvement»¹², nel sorprendere, mentre va formandosi, la coscienza dell'altro e delle cose, non nell'esprimerla a posteriori, nel tradurla da un modello preesistente. Per questo si istituisce, nel testo, un rapporto speculare tra parola e sensazione, grazie al quale la parola è plasmata, per generare impressioni nuove, secondo la libera inventiva e l'accortezza poetica della scrittrice, «au prix d'une exploration difficile et dangereuse, sans modèles, sans cadres rassurants, sans garde-fous»¹³. E le sensazioni o associazioni analogiche prodotte dalla parola danno vita ad immagini, a metafore d'ordine sensitivo e affettivo, o a figure stilistiche che a loro volta creano nel lettore affanno, oppressione ansiosa o sospensione attonita, impressioni sempre forti che inducono al distacco.

Leggendo di continuo l'opera di N. Sarraute, si sperimenta come «tout roman qui s'achève porte en filigrane l'embryon du suivant»¹⁴, quasi la prima messa a fuoco di *Tropismes*, che la scrittrice insiste nel definire frutto di un'intuizione vissuta fin dall'infanzia¹⁵, avesse poi prodotto, per focalizzazioni sempre più consapevoli e precise, l'espansione di singoli episodi intorno a un fulcro centrale: la cognizione di un oggetto, l'impatto con un'espressione del parlare usuale, il coinvolgimento in una conversazione, trasformata presto in luogo di scontro e di risonanza psichica¹⁶.

Quel che interessa la scrittrice è proprio l'interazione tra sensazione e linguaggio. Un flusso d'attrazione e d'opposizione insieme si crea tra la vibrazione psichica pre-verbale e le movenze della rappresentazione verbale: «Si le lecteur, (à la condition que sa sensibilité coïncide avec la mienne) a l'impression de retrouver dans mes romans ce qu'il a toujours éprouvé,

¹² *Techniciens du roman*. Propos recueillis par A. Bourin, «Les Nouvelles Littéraires», 25 juin 1959.

¹³ *Où en est l'avant-garde?*. «La Quinzaine Littéraire», sept. 1970, p. 11.

¹⁴ *Comment j'ai écrit certains de mes livres*, «Etudes Littéraires», XII, 3, 1979, p. 397.

¹⁵ *L'Ere du Soupçon*, note liminaire, *ed. cit.*, p. 8 E cf. *La Littérature, aujourd'hui*, «Tel Quel», *cit.*, p. 52.

¹⁶ S. Benmussa, *op. cit.*, p. 107.

c'est le résultat de son contact avec l'écriture»¹⁷. La scrittura tende appunto a riprodurre «le pressentiment de la sensation», l'appercezione globale, e a provocare, di rimbalzo, in chi legge, una suggestione analoga; la lingua proposta appartiene solo apparentemente al registro della norma d'uso, è fortemente motivata e traduce in espressione poetica la sostanza del mondo sensibile immaginato¹⁸; è resa duttile a ritmi spezzati e a tonalità mutevoli, di impronta emotiva, carica di equivalenze affettive e sensitive.

L'artista ricerca in modo spasmodico stilemi inconsueti, messi in rilievo dalla parvenza piana del discorso, trasceglie aggettivi o sostantivi disposti in ordine di crescente individuazione nell'ambito del medesimo campo semantico, in un'accumulazione ritmica e ansante, introduce nel tessuto discorsivo di tenore denotativo metafore vive e paragoni improvvisi, indotti con «humour» fino a raggiungere, a volte, effetti parodistici o caricaturali¹⁹. Ne deriva una lettura movimentata, un senso di sospensione, di aspettativa inquieta, una tendenza crescente ad assaporare il gioco letterario in sé, che sta nel riconoscere la verità suggestiva delle immagini e l'evidenza gestuale delle figure del discorso: «Le langage porté par la sensation initiale, crée une sensation nouvelle qui est d'ordre purement littéraire»²⁰.

Per la sua prepotente inclinazione ludica, N. Sarraute prende a scomporre, nel primo tempo della creazione, ora con la malizia di un'adolescente, ora con la severità di una moralista²¹, il congegno complicato della psiche umana e a far

¹⁷ J.L. de Rambures, *Comment travaillent les écrivains*, Flammarion, Paris 1978, p. 154.

¹⁸ «Ce sont des choses que je suis obligée de chercher pendant longtemps. Ce ne sont pas des souvenirs qui m'occupent depuis vingt ans et que je reprends pour me venger de je ne sais quoi. Ce sont des sensations que j'ai énormément de mal à reconstituer». S. Benmussa, *op. cit.*, p. 168.

¹⁹ «L'humour a un pouvoir de contestation, de destruction. Il perturbe le tragique sitôt que celui-ci tendrait à se former. Il empêche le mouvement de se figer». *Les secrets de la création*, *cit.*, p. 4.

²⁰ S. Benmussa, *op. cit.*, p. 199.

²¹ N. Sarraute non si riconosce in tale veste: «Ce n'est pas du moralisme, c'est du vécu». S. Benmussa, *op. cit.*, p. 110.

lievitare «cette substance commune à tous les hommes»²²; e rivela le contraffazioni inconscie, le distorsioni nevrotiche, le persistenze abitudinarie del vivere comune di gente chiusa nella propria identità sociale, prigioniera nella sfera dell'egotismo e dell'introversione, incapace di superare le apparenze e le convenzioni. In un tempo successivo della produzione, l'interesse della ricerca si sposta sulla genesi stessa della creazione, su «la substance première de l'écriture»²³: l'intento è allora di cogliere nel suo farsi l'impegno creativo dello scrittore «en prenant cet effort à sa source, là où naissent les toutes premières sensations qui le poussent à écrire»²⁴. Si tratta di ripristinare un rapporto immediato con l'opera d'arte, di preservare intatta la freschezza della suggestione, «ce contact direct... cette sensation première à la racine d'une oeuvre... sensation constamment menacée, détruite, et renaissant pour être à nouveau mise en péril de mort»²⁵.

Per questo N. Sarraute non concede nulla alle forme del linguaggio acquisito, fissato da una consuetudine sentita come morta, né alle categorie consumate della narrativa del tardo realismo e del behaviorismo, con l'apparato dei personaggi, dell'intreccio, della costruzione spazio-temporale. L'intuizione di sensazioni originali, la ricerca di un'espressione linguistica personale, l'invenzione di un andamento ritmico particolare alla sua scrittura, sono i procedimenti esperiti dalla scrittrice in simultaneità e interazione: «Ce qui compte, c'est de trouver un rythme général pour le livre entier, pour chaque chapitre, chaque page, chaque phrase, tout en veillant à ce que les tropismes s'emboîtent les uns dans les autres comme un mécanisme d'horlogerie»²⁶. Un modo nuovo, unico, innovativo, in grado di rendere l'originalità dell'esperienza descritta²⁷.

²² N. Sarraute *et les secrets de la création*, cit., p. 4.

²³ *Ibidem*.

²⁴ *Idem*, p. 3.

²⁵ *Idem*, p. 4.

²⁶ J.L. de Rambures, *op. cit.*, p. 152.

²⁷ «J'ai l'impression que je marche avec une certaine liberté sur des terres où il n'y a personne. Je suis seule, je suis maître à bord, je me sers de mes propres instruments et je n'ai pas de modèle». S. Benmussa, *cit.*, p. 106.

La sostanza magmatica dei tropismi viene gradualmente organizzata in architetture parallelistiche, triangolari o circolari entro cui si costituisce, a poco a poco, un tessuto di mozioni interiori, rapide e mobili, scaturite dal contrasto tra «ceux qui sont armés» e i deboli, capaci solo di resistenza passiva, consci di non contare nulla, di non avere prestigio sociale, di non possedere certezze che li avvalorino ai propri occhi come agli occhi altrui: «isolée parmi des consciences prises dans le leur»²⁸, la coscienza di questi oppone, all'emarginazione, un'alacre intelligenza, inoffensiva e pur estenuante, della gretta mediocrità, del tardo orecchiantismo, dell'ottusa sicumera «de ceux qui pensent bien, (qui) sont du bon côté»²⁹. La contestazione dei conformismi e dei condizionamenti, che producono forme di acculturazione banalizzata e l'ottundimento della sensibilità individuale, si estrinseca, così, progressivamente, nel suscitare, in ogni lettore attento, l'apprensione intellettuale e sensitiva di uno spirito libero, acuto e penetrante, amico del vero, che distrugge, con la sua presenza, «ce monde en trompe-l'oeil, ce monde d'apparences, ces clichés, ces sentiments convenus, ces sensations apprises et fabriquées en série»³⁰.

Tropismes: una «collezione di istanti»

Una legge interiore collega i vari frammenti d'esistenza che compongono *Tropismes*, una sorta di umore perverso sotteraneamente compromette, mina sensazioni, pensieri, affetti dei personaggi, ridotti ad astratte entità, ombre riflesse di sé. Compromette perché svela in ogni relazione interpersonale il lato negativo che sembra costituire il fondamento vero dell'apparente cordialità, di una rilassata piana conversazione, di un pacificante intervento, di un indisturbato anonimo, quieto vivere: ed è proprio questo lato nascosto che attira dagli altri reazioni uguali e contrarie, in una dialettica che isola l'uno di

²⁸ *Comment j'ai écrit certains de mes livres*, cit., p. 396.

²⁹ S. Benmussa, *cit.*, p. 78.

³⁰ N. Sarraute, *Nouveau Roman et Réalité*, «Revue de l'Institut de Sociologie», Université Libre de Bruxelles, 2, 1963, p. 433.

fronte al gruppo, oppone due personalità chiuse nel mistero della loro identità, dimostra che il soggetto sensibile è all'origine di un proprio rapporto distorto con la realtà, umana e fenomenica, in modo attivo e passivo ad un tempo.

Tanta distorsione, tanto disturbo reciproco, tanta insofferenza, tanta noia passano attraverso la parola, si immettono direttamente nel pensiero e nella percezione affettiva e visiva del lettore che ne rimane turbato e sconcertato, per effetto della prepotenza persuasiva del discorso. Quasi in ogni frammento il lettore vede in gioco uno o più personaggi, tramite le loro parole espresse in conversazione o i loro pensieri e affezioni pre-verbali, e una voce narrante, che descrive e spiega dall'esterno la situazione, il caso: il lettore si trova astretto al punto di vista esterno di un osservatore-ascoltatore capace di percepire e fare propri i moti interiori del protagonista, di comprenderli ma non di viverli in prima persona e finisce con il contrarre, di fronte ai primi testi sarrautiani, una specie di complesso di straniamento. Anche se tutto in *Tropismes* sembra indurre il lettore alla medesima «hantise» manifestata dal narratore: aderire alla presa di coscienza dei personaggi, cogliere allo stato nascente il senso delle cose, i moti dell'animo, l'insorgere di sensazioni appena percettibili. Il testimone, nella qualità di osservatore, vive una sua spazialità e una sua temporalità ora avulsa dalla «erlebnis» rappresentata, ora intimamente fusa con essa, a seconda della complessa dinamica interpersonale, che ora lo esclude, ora lo coinvolge «sans cesse tendu, aux aguets, comme s'il était à la place de celui à qui les paroles s'adressent...»¹.

Il mondo già costituito non c'è: nella spazialità fenomenica le cose si fanno vive, come dal nulla, perché vissute dai protagonisti, non recepite passivamente, ma percepite e viste in un mondo non abituale, ricreato dall'esperienza estemporanea del «tropisme», momento per momento; il lettore assiste, partecipa ma in fondo impotente, all'emergere dell'oggetto, sia esso figura di una qualsiasi corporeità, sia esso figura di una intenzionalità psichica: e non può parlare, è ridotto allo spasmo

¹ *L'Ere du Soupçon*, ed. cit., p. 144.

senza parole, al silenzio della propria emotività. Vive in una «superrealtà» che conosce e comprende tutto nello squarcio d'esistenza rivelato, ma non può nulla per ribaltare, sul piano dell'immaginario, lo stato di sofferenza in condizione, se non felice, almeno vivibile. Uno o più protagonisti si muovono e reagiscono a diverse sensazioni e sollecitazioni, senza che nulla in loro si cristallizzi in un comportamento risolutivo nello spazio e nel tempo: solo una presenza particolare si produce, una contrazione del viso e del corpo, un irrigidirsi di tutta la persona, la focalizzazione di un frammento del reale circostante, la visualizzazione di un contegno incontrollabile, abitudinario.

Sulla via di un antinaturalismo che pure prende spunto da un'oggettiva dialettica umana, il discorso sarrautiano può approdare alle potenzialità di un astrattismo che ricomponne, in funzione dei protagonisti, una realtà nuova, diversa, unilaterale, monocorde, più intensamente umana perché incentrata su una figurazione specifica, ma anche più deludente e illusoria per la parzialità della visualizzazione.

Gli episodi di *Tropismes*, per l'assenza totale di ogni appiglio cronologico, per l'eliminazione assoluta di ogni nozione temporale, vivono come percezione intuitiva di un istante, più o meno fulmineo, dilatato nella sua durata naturale, nel quale passato, presente e futuro confluiscono, in una prevista e prevedibile reiterazione di motivi: l'appercezione è resa così intensa e cogente che al termine di ogni scritto si ha, nel silenzio della pagina, la sensazione di un risveglio, di una liberazione sia pur momentanea da un'esperienza oppressiva, onirica e incubosa.

Tutta la raccolta, per lo più ambientata sullo sfondo di un grigio «milieu» urbano, situa i protagonisti e con loro il lettore, in un tempo indefinito, in un grigiore che si interrompe come per un «flash», per un ingresso improvviso, per una subitanea illuminazione da parte del parlante del fortuito gioco dei rapporti interpersonali, colti in uno dei molteplici attimi del quotidiano. Ma il quotidiano è trasformato alla luce metaforizzante di immagini che appartengono al mondo biologico o al mondo animale, particolarmente all'*habitat* degli insetti: e la proiezione metaforica sembra derivare non tanto dalla coscienza di chi parla quanto dall'esperienza viva dei protagonisti, che svelano così la natura segregata del loro vivere.

Ogni filo di pensiero si risolve qui in impressione soggettiva, in prospettiva singolare, in proiezione psicologica peculiare, in dilatazioni e contrazioni della psiche individuale o di gruppo; la vita soggettiva, fatta di percezioni e reminiscenze, di gesti abituarini e grige inerzie, di scialba continuità, sempre perpetuati e rinnovati dalla quotidianità del vivere, appare, tramite l'individuazione assolutizzante e trasfigurante di chi scrive, come un frammento di tempo allo stato puro e assume valore emblematico.

Gli stati di coscienza che caratterizzano *Tropismes* sono accomunati (salvo il frammento XVIII) dalla continuità nel passato, dal monotono uniforme perdurare del tempo imperfetto; sono però liberamente variati dall'eterogeneità del ritmo nei singoli accadimenti, dallo «shifting» del punto di massima focalizzazione all'interno del discorso, dalla contrapposizione pesante di due centri di coscienza discordi o antitetici, oppure dall'equiparazione anaforica di stralci d'esistenza tradotti in brani di discorso paralleli.

Se il tessuto discorsivo è svolto e sorretto unitariamente dalla voce narrante², esterna, il lettore apprende progressivamente, paragrafo per paragrafo, lungo una linea che lo avvicina alla verità della situazione, secondo passi interiori scanditi dalla ripresa di medesimi aggregati verbali, nell'«espace énigmatique de la répétition»³. Ma a volte, come nell'episodio IX, si svolge con un ritmo circolare, affannato e smanioso: avviene che il soggetto percepito sulle prime come passivo fagociti, in presenza del lettore attonito, l'altro soggetto, apparentemente attivo e dominante, il cui sforzo per colmare il vuoto del silenzio viene totalmente assorbito. Il dramma, uno di quei «drammes invisibles qui se nouent entre les personnages à propos de n'importe quoi»⁴, è irradiato, nel cuore dell'incontro, dalla voce del protagonista stesso, il cui pensiero angustiato si estende in giri concentrici fino alla fine.

Oppure la voce del narratore si fa puramente espositiva di

² Per es. i frammenti I, III, XVI, XXIV.

³ M. Blanchot, *A Rose is a Rose*, «N.R.F.», XXII, 127, luglio 1963, p. 92.

⁴ *Portrait d'une Inconnue. Conversation biographique*, a cura di M. Saporta, «L'Arc», 95, 1984, p. 15.

un comportamento attraverso il quale il protagonista (nel brano VI un personaggio femminile in un nucleo familiare) viene rapidamente raffigurato grazie a un seguito di brevi frasi descrittive, punteggiate da sostantivi di intensità crescente (cris, gestes, halètements de colère, scènes), da verbi di movimento graduati secondo una reattività sempre più acuta (allait, furetait, heurtait), da aggettivi rispondenti a una passionalità istintiva e primitiva (méprisable, bête, haissable, laid). Ma una volta tratteggiato il personaggio, l'affabulazione passa dalla voce del narratore alla mente del protagonista, al modo di un guizzo, per tornare, con altro intento, esperienziale, alla voce del narratore, il quale appare ora vivere in prima persona⁵, nel paragrafo finale, i bi-strattamenti affannati e solleciti della nevrotica padrona di casa.

Altrove il centro di coscienza è indotto a posteriori dalla voce narrante, quando la presentazione di una vita abituarina, fatta di molti piccoli gesti continuativi, sottolineata dal monotono ripetersi di verbi generici come «parlait», «disait», è già quasi esaurita: nel brano II⁶ un verbo del sentire («et il sentait») catalizza intorno a sé percezioni, intuizioni, assumendo i pezzi di conversazione riportata nella prima parte e completandoli con un susseguirsi di sviluppi impliciti, pensieri appena affacciati alla coscienza, fermi allo stato di embrione.

A volte ancora il tessuto narrativo è costituito dalle proiezioni emanate dal protagonista, dal turbamento interiore di un passato infantile che si protrae nel presente di una vita adulta obnubilata da paure regressive (brano XX): la voce esterna segue un percorso narrativo, evidenziando per approssimazioni successive le reazioni inconsulte di una nevrosi puerile, appoggiando la rappresentazione a brevi frasi giustapposte, formate da due o tre elementi nitidi e filati, ognuno dei quali porta con sé la visività di un gesto, di un atto, di un movimento. L'episodio, come spesso in *Tropismes* e in altre opere della scrittrice, è visto con gli occhi di un giovanissimo, pensato con la sensibilità di un bambino, con l'insicurezza e le esitazioni di chi guarda al mondo degli adulti per avere conferma del reale, assenso al proprio essere ed agire.

⁵ *Tropismes*, ed. Minuit, 1957, p. 41.

⁶ *Idem*, ed. cit., p. 16.

La memoria delle esperienze percettive e delle prove morali della prima giovinezza si riflette nella coscienza del narratore e lo induce a notare particolari ignoti allo sguardo degli adulti, a inventare espedienti e sotterfugi giocosi (brano XXII), a cogliere analogie con l'ambiente vegetale e animale, a mimare con la parola movenze e atteggiamenti sentiti come insoliti e abnormi.

La repulsione mista ad attrazione per la società degli adulti (brano XVII), rassicurante e desolante a un tempo, perché sostanzialmente insincera, vincolata a relazioni convenzionali e alterate dalla finzione, muove l'osservatore testimone ad uno sguardo impietoso verso le persone, triste e cupo verso il paesaggio urbano circostante (brano VIII): allora si comprende il grido (brano XXI), lo spasmo interiore, l'evadere in pensieri e figurazioni fantasiose che trasformano segni banali della vita quotidiana o proprietà della natura (brano XVII) in presenze segrete e confortanti.

Se la voce narrante sorregge l'affabulazione, l'osservatore occupa però, nello spazio del discorso, una posizione sempre prospettica: è l'unica presenza che, rivelando l'«esserci» dell'autore implicito, «ex-siste»⁷, come ritraendosi, ponendosi a distanza, davanti alla verità della psiche che ha di fronte, in modo che questa si riveli in ciò che è e come è. Un «lasciar essere», un puro trasmettere le manifestazioni tangibili che svelano, nei protagonisti, il garbuglio della disarmonia affettiva, il groppo della tensione interiore. È la sola presenza veramente libera e può coinvolgere in questa imparziale libertà il lettore che accolga la medesima prospettiva, adotti il medesimo sguardo e non si sottragga alla parte che gli spetta: riprendere, dilatandola, l'esperienza creativa dell'autore, rilevare gli stati affettivi tramite la propria conoscenza della natura umana, intendere la dinamica di tensioni conflittuali e mute reticenze interpersonali come eco del vivere consueto, scoprire nel travaglio psichico dei

⁷ Il concetto è espresso da M. Heidegger, filosofo cui sembra volersi riferire N. Sarraute, in questi termini: «Das Sein-lassen, dass heist die Freiheit ist in sich aus-setzend, ek-sistent. Das auf das Wesen der Wahrheit hin erblickte Wesen der Freiheit zeigt sich als die Aussetzung in die Entborgenheit des Seienden». *Vom Wesen der Wahrheit* (1930), V. Klostermann, Frankfurt am Main, 1954, p. 15.

protagonisti l'identità di una generazione. Eppure la comprensione rimane intellettuale, si limita a riconoscere nella finzione letteraria spunti di verità vissuta, ad avvertire il disagio di un mondo chiuso e uniforme, di un'umanità malata e sofferente.

L'andamento del pensiero impegna il lettore secondo raffigurazioni verbali plasmate con sapienza retorica, in espressioni graduate per accumulazione e progressione anaforica. Le figure del discorso sembrano dipendere dai gesti dei protagonisti, dal loro modo di inserirsi nella vita, dall'afflato con cui entrano in rapporto con la natura e con gli altri: il linguaggio dell'osservatore testimone può dirsi un linguaggio gestuale, sia nella dimensione psichica che nella dimensione descrittiva, perché esprime in modo immediato ogni rapporto turbato con le cose o le persone e assurge a una essenzialità, a una trasparenza che traduce in presenza viva l'oggetto naturale e comunica l'intenzione affettiva. Ne nasce un discorso che ha per sfondo il silenzio e per oggetto reale la necessaria solitudine dell'io, immerso in una vita abitata da esseri anonimi, che vivono in prima persona soltanto nel loro mondo, sempre «altro» dal mondo proprio di chi li osserva.

RAFFAELE SIRRI

LA MISTICA POETICA DI UNGARETTI

Parlare della poetica di Ungaretti non significa parlare della sua poetica risolta in poesia o della poetica che si può enucleare dai suoi versi; ma della poetica, o piuttosto della nozione di poesia teorizzata in alcune pagine di riflessione che l'autore ha elaborato con cura e pertinacia. Ne parliamo senza timore reverenziale del poeta, del grande poeta, come ormai sembra obbligatorio dire. È chiaro infatti che una cosa è il poeta e un'altra cosa è il critico. Non sono due momenti; sono due categorie. D'altra parte è noto come poeti grandissimi siano stati anche grandissimi critici — si pensi p. es. al Leopardi o al Carducci — e poeti grandi o meno grandi siano stati pessimi critici. Ungaretti non diciamo che è stato un pessimo critico. Diciamo che fu un pessimo teorico della poesia e della letteratura. Queste nostre pagine trascrivono alcune sue impegnative dichiarazioni teoriche e cercano di dimostrarne l'inconsistenza, senza pretendere affatto di estendere il giudizio alla sua poesia.

L'opera scritta è in un certo modo fatta di due piani — il piano della parola e il piano delle cose [...] L'ideale supremo dello scrittore è sapere talmente accostare l'uno all'altro quei due piani paralleli, ch'essi alla vista si confondano in uno; pare che parola e cosa si scambino di continuo i loro influssi e i loro domini; ma la duplicità sussiste, e questa è la tragedia dell'arte dello scrivere».

Questo brano di Massimo Bontempelli, così garbato e arioso, redatto senza alcuna malizia dottrinale, variazione letteraria su un tema di senso comune piuttosto che dichiarazione teorica, viene riferito da Ungaretti al punto culminante di un suo impegnativo saggio teorico per enunciare a contrasto, o meglio per proclamare con tono risentito, la propria poetica (*Influenza di*

Vico nelle teorie estetiche d'oggi, in *Vita d'un uomo. Saggi e interventi*, a.c. di M. Diacono e L. Rabay, Mondadori, Milano 1974, pp. 344 sgg):

Per me non è questa la tragedia; per me la tragedia è nel trasformarsi della parola in rivelazione (p. 361).

La parola «rivelazione», in quel contesto, prende un tono molto impegnativo; tanto più che è pronunciata con carica ad effetto, secondo la tecnica oratoria dei quaresimalisti. L'autore infatti, senza pausare il suo dire, ispirato e trascinate, continua, a ridosso di un semplice «due punti»:

tutto il tormento dell'artista è lì.

Rivelazione. Rivelazione di che? Tormento. Quale tormento? Un altro «due punti» e subito, in cascata autobiografica:

ed è ciò che fin dal 1917 in volume, e prima ancora nelle riviste, ho sostenuto cogli esempi e con piena coscienza; e da questa affermazione e dichiarazione ho visto nascere la nuova poesia italiana; e sento fermamente che è poesia sulla strada della verità.

E la verità, per ora, è questa:

Non ci sono due linee parallele fra le cose e le parole: le cose, quando le guardiamo, non sono già più esterne, sono già in noi, sono noi: ed esse tornano esterne, colle nostre parole, vi tornano trasformate da cose materiali in cose morali. (362)

Ungaretti si guarda bene dal richiamarsi esplicitamente al principio trionfale degli Umanisti, i quali, dando alla parola il valore di *logos*, le attribuivano funzione di ordine e di misura sul tumulto immane della natura. Non proclama il dominio umanistico della retorica, o più propriamente della letteratura, sull'irrazionalità dell'essere. Ma ci pensa. Infatti riconosce all'uomo, almeno all'artista, il potere di interiorizzare, di umanizzare le cose. Le cose, egli dice, solo che le guardiamo diventano nostre, sono noi. Sono noi, cioè, nel momento in cui le pensiamo. E insomma dall'orgoglio umanistico al soggettivismo

idealistico il passo è stato compiuto d'un balzo, senza prendere nessuna rincorsa, soprattutto senza ricorrere a citazioni referenziali, quasi a voler significare che si tratta di cose di pacifica, ovvia acquisizione.

Ma non è così. Non è così perché nei testi ungarettiani l'assorbimento del mondo nello spirito soggettivo dell'uomo non è ancora incominciato e già la parola, per istanza etica, riporta le cose fuori del soggetto, in posizione di *non io* rispetto all'*io*: «vi tornano trasformate, egli dice, da cose materiali in cose morali». Per cui parrebbe che dall'attualismo gentiliano si debba risalire, in retromarcia, all'idealismo trascendentale di Fichte; rimanendo comunque nella stessa area continentale.

Ma anche questa è impressione fallace. La tensione etica è impregnata di religiosità, di una religiosità di origine positiva e dogmatica, ma ristrutturata affannosamente secondo un progetto impressionistico e visionario. Alla rivelazione della verità si giunge per via di poesia: «Sento fermamente che è poesia sulla strada della verità»: misticismo non ancora in ascensione, ma in avanzata orizzontale verso approdi di verità, mai fin allora intuiti con tanta chiarezza. E chiedendo aiuto ad un filosofo del suo tempo, Francesco Orestano, che nel '25 aveva proposto un suo iper-realismo come sistema di filosofia degno della tradizione italiana e in sintonia con la rinascita morale operata dal Fascismo, Ungaretti dimostra che, sì, è vero che la parola è «nulla più che un simbolo, un contrassegno, una convenzione senza alcun legame intimo e necessario con la esperienza che esprime», ma la parola, finalmente, per opera sua, cioè di lui Giuseppe Ungaretti, e della poesia italiana che da lui prende slancio e vigore, torna «a significare qualche cosa». E afferma, perentorio e ispirato:

Finalmente — e sarà l'onore della nostra generazione — il messaggio di Vico è oggi integralmente accolto /.../. Ecco infatti non più la tragedia della parola, o ancora tragedia in quanto la vita è sempre tragica; ma ecco la potenza dell'arte moderna. (362)

Qualcuno a questo punto non può fare a meno di formulare due considerazioni: la prima è che Ungaretti, senza mezzi termini né reticenze, attribuisce a sé quel che di solito gli studiosi attri-

buiscono al Leopardi, cioè il merito di aver ridato alla parola lirica, dopo Petrarca, il valore mitico che aveva perduto; la seconda è che la dottrina di Vico, del Vico della *Scienza nuova* e del Vico delle *Orazioni*, boccheggia miseramente in quel guazzabuglio di soggettivismo irrelato, di ontologia e dogmatismo, misticismo e conati palinogenetici. Saranno certamente considerazioni mosse da malvolere; ma capita spesso a Ungaretti di chiamare in campo G.B. Vico a sproposito, o comunque con malcalcolata disinvoltura. Per questo abuso si ebbe una lezione di stile e di dottrina da uno che di queste cose si intendeva, da Benedetto Croce; e dovette tenersela, non avendo argomenti di valida replica.

A parte ciò, è vero che qui e in altri saggi Ungaretti individua un nodo della dottrina crociana sul quale estetologi contemporanei e posteriori dibatterono con impegno, ora aprendo ora chiudendo a sollecitazioni provenienti da vari universi teorici: fenomenologia, esistenzialismo, neopositivismo, linguistica. Si tratta del nodo intuizione-espressione: dell'intuizione che deve comunicarsi e per comunicarsi deve estrinsecarsi anche fisicamente; e dell'intuizione che per esprimersi come immagine compiuta deve passare necessariamente attraverso un processo di formazione dell'immagine. Si sa che il Croce si pose questi problemi e a tutti i quesiti che in proposito gli venivano rivolti rispose col rigore e con la lucente precisione che gli erano propri. L'Ungaretti ebbe il torto di sottovalutare o di non considerare affatto gli sviluppi che la dottrina crociana aveva maturato all'interno del proprio sistema, dalla prima *Estetica* al *Breviario* alla *Poesia*; ma centrò il problema, ed enfatizzando il contrasto con la dottrina crociana fondò il discorso della sua poetica:

Vico aveva detto: fantasia e memoria. Il Romanticismo è sorto negando [...] la memoria. Croce, venendo fuori direttamente dalle estetiche romantiche, ha creduto che Vico non avesse parlato se non di fantasia e nel suo spirito, intuizione ed espressione non entrano in funzione se non per virtù di sola fantasia.

A margine di questo passo va notato: primo, che il binomio fantasia-memoria, se per memoria si intende coscienza storica,

come pare che si debba intendere, avrebbe bisogno di molte cose prima di essere attribuito al Vico, il cui pensiero sui concetti di fantasia e di memoria è molto complesso, tutt'altro che disposto ad essere ridotto sbrigativamente in formule. Secondo, che Croce non viene affatto fuori direttamente dalle estetiche romantiche, essendoci di mezzo, per lo meno, quelle positivistiche.

Ma tant'è, secondo Ungaretti

la verità, la verità che chi ha praticato l'arte dovrebbe conoscere bene, è che non c'è fatto artistico, che non c'è identità fra intuizione ed espressione se la fantasia, e la memoria, funzioni necessarie dell'intuizione, non divengono funzioni dell'espressione. (344-45)

Un pasticcio sintattico dal quale a fatica, rimestando e sceverando, si riesce a trar fuori questi invidiosi veri: primo, che l'intuizione è fatta di fantasia e di memoria (o di coscienza storica o anche suggestione storica, ma con tanto di interrogativo tra parentesi), cosa che si è sempre saputa, perché una intuizione non mossa da fantasia e priva di memoria non solo non è mai esistita, ma non è logicamente pensabile che esista; secondo, che fantasia e memoria, che sono nell'intuizione, in tanto si compiono e riescono a comunicare in quanto trapassano pari pari nell'espressione: che è verità per nulla bisognosa di dimostrazione.

Da questo punto in poi il discorso di Ungaretti si biforca. Un ramo insegue il problema dell'estrinsecazione fisica dell'arte, un altro si avvicina intorno al tema della memoria. Sarà proprio quest'ultimo, contorto e confuso, a prendersi lo spazio maggiore nelle pagine critico-teoriche dell'autore. Intanto l'abrivo è preso da un'osservazione al negativo, decisa e tagliente:

Da Croce, tutta l'attenzione che un artista è costretto a rivolgere al mezzo espressivo per esprimersi, è considerata con ostinazione come trascurabile.

Le cose non stanno propriamente così, perché Croce questo tema se lo pose, lo affrontò e vi ritornò più volte (nella prima

Estetica, in *Problemi di estetica*, in *Conversazioni critiche*, vol. V). Solo che lo risolse come doveva risolverlo lui, coerentemente con la sua filosofia, che è filosofia dello spirito e non del fenomeno. Ma Ungaretti nel fare quell'appunto veniva a trovarsi in buona compagnia di critici letterari e di teorici che tentavano di limitare o di correggere, di superare o anche di ignorare la estetica crociana. Non solo: riportando il discorso al problema propriamente letterario e filologico della estrinsecazione fisica dell'arte, ha modo di fare osservazioni non peregrine sulla lingua e sulla metrica, sulla memoria delle lingue e sulle scelte lessicali e foniche (o musicali) del poeta. Inoltre, nella sua prima fase di meditazione, quando il misticismo si era espanso solo in qualche metafora di troppo, Ungaretti riesce a impostare positivamente il rapporto — che, poco parsimonioso com'è di aggettivi, definisce tragico — tra il soggettivo della intuizione-espressione e l'intersoggettivo, storico e anonimo, della parola. Questo la fa sfruttando il valore storico e filosofico della nozione di «memoria», che è una sua trovata, attribuita come invenzione al Petrarca e come scoperta filosofica al Vico.

Senonché, insistendo su questa trovata, perdendo i contatti col terrestre che era in essa, in una sorta di raptus autobiografico spinge il discorso fuori di ogni controllo. Esaltando il ritrovamento da parte dei moderni, o meglio da parte sua, della «memoria» come senso del tempo e dell'umano che è nelle parole, così giudica i processi letterari a lui coevi o di poco anteriori:

Il Futurismo era [...] colpito dalla macchina: mito della velocità, mito della simultaneità. In realtà la macchina porta in sé un contenuto di memoria umana: molti millenni di sforzi progressivi in una data direzione; ed essa stessa è un modello di costruzione armoniosa che dimostra a quale punto di disciplina può arrivare la fantasia quando voglia nell'espressione arrivare a comporsi in un insieme di sicuro effetto. Non erano queste le cose che si proponeva il Futurismo; queste sono le cose che si proporrà la scuola italiana dei Poeti d'oggi, cioè tutta l'ultima poesia italiana d'oggi, nata nel 1917, in trincea, con il *Porto sepolto*. (357)

E continua dicendo che il Futurismo considerava la macchina «nella sua brutalità», non cercava di averne «scienza morale umana». Ma i suoi giudizi sul Futurismo come su Manzoni o

sul Romanticismo, siano fragili o meno fragili, non ci interessano. Ci interessano invece le frequenti traslazioni che egli compie dal campo della critica di gusto o di interpretazione storica al campo della filosofia dell'arte, e che si risolvono sistematicamente in generalizzazioni incontrollate o in confusione di temi e di direzioni.

Circa il saggio ungarettiano *Influenza di Vico sulle teorie estetiche di oggi* è stato detto da uno studioso che

questa conferenza è anche lo scritto in cui Ungaretti misura più direttamente la sua distanza dall'estetica di Croce, proclamando, come più recisamente non si poteva, a quell'epoca, la funzione formativa e risolutiva della «tecnica» ungarettiana della «memoria», della *mise en oeuvre* della poesia, dimostrando come non abbia senso un puro riporto dell'«espressione» all'«intuizione» in poesia, ma che il coincidere della seconda nella prima viene reso formale solo nel «tormentarsi» ed agire del poeta sul materiale linguistico e metrico, sul ritmo, cioè sugli elementi storici del linguaggio e dello stile. (in *Vita di un uomo. Saggi e interventi*, a c. di M. Diacono e L. Rebay, Milano 1982, p. 939).

Veramente, di tecnica, di stile, di mestiere, si faceva un gran parlare in quegli anni. Dal 1935, data di pubblicazione del volume del Croce *La Poesia*, fino agli anni Cinquanta, in ambito crociano e altrove, si discusse intensamente intorno alla funzione istituzionale della letteratura, della retorica, del mestiere dello scrivere. E si tornò a discutere della distinzione fra «poesia» e «arte della poesia», cui lo stesso Croce aveva dato l'avvio col suo libro del '35, nel quale era chiaramente esplicitato il riconoscimento storico della «letteratura» (si veda p. es. di Luigi Russo *La critica letteraria contemporanea*, 2^a ed., Laterza, Bari 1946, vol. I, pp. 306 sgg.).

Ungaretti seguiva con attenzione quelle discussioni di teorici e di critici, accademici e militanti, le faceva proprie senza troppo discernimento critico, non avendo la possibilità di decantarle su un saldo supporto di filosofia dell'arte, ma le predicava con lo slancio oratorio del neofita, convinto ed appassionato. E forse faceva bene. Ma se la sua distanza dalle teorie crociane fosse quella indicata dallo studioso che abbiamo ora ora citato, basterebbe poco per annullarla, ovviamente sul piano tematico. Basterebbe cioè riferire i numerosi passi in cui Croce sviluppera questi temi e concludere, come sarebbe d'obbligo, che

se ciò è valido sul piano descrittivo, lungo il percorso storico del fatto, non lo è affatto sul piano propriamente estetico, al momento di cogliere e valutare la sintesi dell'arte. E difatti, in ultima analisi, al sistema estetico del Croce non interessa né la partenza né il percorso dell'*inventio*, ma l'arrivo dell'*elocutio*, la rappresentazione riuscita: l'estrinsecato, non l'estrinsecarsi, e tanto meno l'estrinsecabile.

La distanza fra Ungaretti e Croce, o meglio fra la poetica di Ungaretti e le teorie estetiche di Croce, è segnata da questo: che l'estetica di Croce è una estetica tutta mondana, che nasce sulla terra, vive sulla terra e non tende a null'altro che a vivere sulla terra, mentre la poetica di Ungaretti è una poetica tutta tramata di tensioni e di tentazioni segrete, di miracoli, di misteri, tormenti, angosce, espiazioni, rivelazioni, sublimazioni, tracimazioni nell'immenso. Questa sì è distanza incolmabile, abissale.

Eppure, proprio in questo saggio sulla *Influenza di Vico*, Ungaretti, puntando sull'esigenza tecnica e sugli elementi storici della poesia (lingua, stile, metri, tradizione retorica, tecnica e struttura dei generi letterari) pareva che volesse approdare a proposte di estetica mondana, magari preparandosi a rimproverare a Croce qualche opinabile residuo di misticismo o neoplatonismo romantico. Un'impressione, questa, avallata nelle pagine di questo saggio dall'assenza della parola «innocenza», molto cara all'autore: innocenza della parola, innocenza della poesia. Ma se non c'è l'innocenza, c'è la memoria, come parola e come entità mistica, ora coscienza storica ora suggestione del fluire del tempo e senso vivido ed esaltante della presenza umana nelle parole e nelle cose, ora tecnica e complesso di ragioni empiriche, marcate di significati arcani, profetici: insomma «memoria» come termine e riferimento ambiguo, indefinibile, come è giusto che sia ogni termine di natura mistica con valenze esoteriche.

Che nella parola sia presente la storia, che ogni invenzione tecnica (e la parola è anch'essa una invenzione tecnica) sia risultanza del travaglio millenario dell'umanità, lo sappiamo tutti, lo abbiamo sempre saputo; così come tutti sappiamo e abbiamo sempre saputo che la poesia tanto più è alta e di durata più lunga quanto più comunicativa e coinvolgente è la concatenazione di valori umani che mette in moto. Ma Ungaretti ne fa il centro di un lungo e intrigante rovello tra filosofico e tecnico,

linguistico e poetico. Si tratta in verità di una filosofia dell'ovvio ricantata in tono di ispirato messaggio oracolare, in una sintassi fastosa e contorta, sulla soglia della rivelazione dell'occulto.

Nel saggio *Indefinibile aspirazione* (un saggio che ha una complicata storica testuale, per la quale rinvio alla nota, precisa ed esauriente, come del resto tutte le altre, di Mario Diacono nel citato 2° vol. ungarrettiano dei «Meridiani») Ungaretti definisce la poesia come «indefinita» e ne descrive la funzione con tratti insolitamente sobri e precisi, fermando questi tre punti:

che la poesia è di tutti, ch'essa scaturisce da un'esperienza strettamente personale, ch'essa quindi, nella sua espressione, deve portare il segno inconfondibile dell'individualità di chi l'esprime, e che deve avere nello stesso tempo quei caratteri d'anonimia, di corallità, per cui sarà poesia, per cui non sarà estranea a nessun essere umano.

E qui siamo sulla terra, in un luogo dove il più impenitente dei crociani non disdegnerebbe stanziarsi. Ma poi, a piccole spinte, sulle ali della «memoria», cioè della sua invenzione lessicale e concettuale non destinata a coagularsi mai in nulla di concreto e di sostanzioso, l'autore comincia a planare, e alla fine del saggio è già lontano, perduto in spazi astrali:

Conduce la memoria alla poesia, perch'essa porta l'uomo e porta la parola a quell'atto di desiderio di rinnovamento dell'universo per il quale l'umanità fa sulla terra il suo lungo viaggio d'espiazione.

Espiazione di che? Il poeta, invece di rispondere, dà un fiero colpo di cloche e s'impenna:

Estrema aspirazione della poesia è di compiere il miracolo nelle parole, d'un mondo risuscitato nella sua purezza originaria e splendido di felicità. Toccano quasi qualche volta le parole, nelle ore somme dei sommi poeti, quella bellezza perfetta ch'era l'idea divina dell'uomo e del mondo nell'atto d'amore in cui vennero creati. (746)

Il volo in ascensione verticale continua, destinazione Empireo. Che la poesia sia verità o che possa attingere la verità, fuori

dalle apparenze accidentali, era stato già affermato da Pitagora, da Platone, da Aristotele, il quale ultimo aveva definito l'essenza della poesia come arte umana che coglie l'intrinseco della realtà, cioè la realtà nella sua vera natura, nella sua verità. E tutti, poeti e filosofi, antichi e moderni, hanno ribadito questa concezione. Mimesi o intuizione lirica, assoluto o fenomeno, l'arte è stata sempre considerata verità e libertà. Ma Ungaretti intende la poesia come tensione e vocazione mistica, asceti alla Luce divina, al di là dal mondo della prassi, nel mistero indefinito della Creazione, con tanto di C maiuscola, che si identifica con la Rivelazione, positivamente intesa: dogma, non libera ricerca.

Nel saggio *Ragioni d'una poesia*, del '49, l'irrazionale che si era annunciato con l'immagine dell'espiazione entra in simbiosi con lo stadio celestiale della ragione, del calcolo e della geometria, e genera un'orgiastica confusione di concetti (e di costrutti sintattici). Il volo del discorso si tiene sempre a quote stratosferiche, ma si attarda su tracciati sinuosi, fra turbolenze e vortici. E va avanti a colpi di mistero. «Il mistero c'è, è in noi», «il mistero c'è, e col mistero, di pari passo la misura; non la misura del mistero, caso umanamente insensato; ma di qualche cosa che in un certo senso al mistero si opponga» (749), «perciò per noi l'arte avrà sempre un fondamento di predestinazione e di naturalezza» (ivi). E a questo punto il poeta domanda a bruciapelo: «È questo l'unico dono di magia, il sommo potere della metamorfosi che abbia l'uomo?». La risposta è sibillina ma decisa: «È il dono per cui la parola ci riconduce, nella sua oscura origine e nella sua oscura portata, al mistero, lasciandolo tuttavia inconoscibile» (750). Abbiamo così raggiunto, penseremmo noi, questa pacificante verità, che l'arte è un mistero. Ma il poeta incalza senza darci neppure il tempo di respirare: «Quest'arte può anche dirsi miracolo: miracolo d'equilibrio».

Ora, per spiegare l'intrusione di un elemento allotrio come l'equilibrio in questo contesto esagitato, e in certo senso anche per legarsi con coerenza all'assunto anticrociano affermato nel saggio del '37, che cioè l'arte si ottiene lavorando sulla lingua e sui metri e sulle conoscenze retoriche, cioè sugli elementi storici e storicizzabili dello stile, il nostro autore si impegna (o si ingegna) a bilanciare il prodotto poetico, o diciamo meglio la

creazione poetica, fra essenze di mistero ed essenze di ragione, fra magia e geometria. Ecco qui:

Ho detto, e vorrei ripetere, che il mistero non può negarsi ed è in noi costante; ma vorrei dire che la logica in un'opera d'arte precede perfino la fantasia, se logica e fantasia non si generassero a vicenda; ma vorrei dire che tutto quel potere d'evocazione della realtà, quel potere magico di restituire per sempre, muovendo la fantasia, un momento della realtà, l'arte l'ottiene principalmente per una sua fuga geometrica» (750).

Se Dio è *coincidentia oppositorum*, e il poeta anche, si ha come conseguenza che

ogni uomo moderno di buona volontà dovrebbe avere per affanno di riconciliare il vero col mistero.

Ci siamo così innalzati ai vertici della visione mistica. Di mistero in mistero, di miracolo in miracolo, in un'orgia sintattica, arriviamo a questa luminosa verità:

Quando, dal contatto di immagini, gli nascerà luce, ci sarà poesia, e tanto maggiore poesia, per quest'uomo che vuole salire dall'inferno a Dio, quanto maggiore sarà la distanza messa a contatto. Crediamo in una logica tanto più appassionante quanto più si presenta insolubilmente ricca di incognite.

Ripeto: «logica tanto più appassionante quanto più si presenta ineluttabilmente ricca di incognite». È un parlare fascinoso, animato da empiti di immaginazione, da fremiti di entusiasmo, imprevedibili in uno scritto di teoria, meditato e offerto come lezione, sotto il titolo *Ragioni di una poesia*, che induce a pensare alla tradizione della trattatistica, non certo alla tradizione misterica. Né si tratta di un saggio redatto *currenti calamo*, sull'onda di una passione immediata e incontenibile. Il saggio risulta composto di calcolate cuciture e ricuciture di brani di discorsi scritti in tempi diversi, a loro volta rimeditati e ritoccati uno per uno per essere montati e rimontati con altri materiali. Non dunque un discorso fatto a braccio, in un raptus visionario. È un discorso preparato da lunga data, organizzato in funzione di una dichiarazione responsabile, pubblicato in

una rivista, destinato ad un pubblico colto in un tempo in cui l'autore viveva all'apice della notorietà, consapevole di rappresentare la cultura italiana al più alto grado. Un discorso insomma che veniva presentato come vero e proprio consuntivo di una lunga attività di ricerca sulla poesia, intorno alla poesia, che l'autore è venuto compiendo come critico, non come creatore di immagini. Lo dice lui stesso: «Sono trent'anni di riflessioni» (767).

Le contraddizioni, le distorsioni, le confusioni di questo discorso, e in genere di tutti i discorsi teorici e critici di Ungaretti, sono correlate a tendenze culturali in corso di assestamento, ad appropriazioni non selezionate di patrimoni dottrinali. Sul tutto il poeta squassa l'arrogante vessillo della verità, una, inequivoca, definitiva: la verità della poesia missione, della poesia espiazione, rivelazione, rivoluzione. «Dunque forse sarebbe il nostro un secolo di missione religiosa?» — incalza e si domanda il poeta già presso all'estenuazione dionisiaca. E risponde scomodando Petrarca, ignaro e incolpevole: «Lo è [...] Ma dal Petrarca in poi, e in modo andatosi giornalmente nei secoli aggravando, la poesia voleva darsi altri scopi, riuscendo, quando era poesia, ad essere religiosa, anche contro ogni sua intenzione» (760). A sigillo di questa enfatica tirata, si stabilisce lapidariamente che «il merito e la portata vera della poesia e dell'arte di oggi», cioè della poesia di lui Ungaretti e di quella da lui alimentata, è questo: aver dato agli uomini la possibilità di ascoltare, «forse integralmente per la prima volta nei secoli, la vera lezione rivoluzionaria di Cristo». Non è poco. E ci sarebbero gli elementi per innalzare l'autore di questa affermazione alla gloria degli altari o per intentargli un processo per eresia. E tuttavia commuove profondamente e provoca forti brividi questa farneticazione visionaria, questa corsa disordinata verso l'armonia divina in cui si plachi il tormento dell'opera e la poesia celebri il trionfo dell'assoluto, questa determinazione vitalistica tesa all'espiazione, non si sa bene di che cosa, e alla riconquista dell'innocenza perduta, dell'innocenza dell'uomo prima della Caduta, naturalmente della caduta con la C maiuscola.

Queste dichiarazioni di mistica poetica trasmettono alla mente e ai sensi impulsi di corto-circuito. Non è possibile — anche se è ingeneroso — non pensare, per contrasto, al modo

dimesso e disincantato con cui un altro poeta, di appena otto anni più giovane di lui, presentò se stesso all'Accademia di Svezia il 12 dicembre del 1975 al momento di ritirare ufficialmente il premio Nobel che gli era stato conferito:

Ho scritto poesie e per queste sono stato premiato, ma sono stato anche bibliotecario, traduttore, critico letterario e musicale e persino disoccupato per riconosciuta insufficienza di fedeltà a un regime che non potevo amare. Pochi giorni fa è venuta a trovarmi una giornalista straniera e mi ha chiesto: come ha distribuito tante attività così diverse? Tante ore alla poesia, tante alle traduzioni, tante all'attività impiegatizia e tante alla vita? Ho cercato di spiegarle che non si può pianificare una vita come si fa con un progetto industriale. Nel mondo c'è un largo spazio per l'inutile, e anzi uno dei pericoli del nostro tempo è quella mercificazione dell'inutile alla quale sono sensibili particolarmente i giovanissimi.

In ogni modo io sono qui perché ho scritto poesie, un prodotto assolutamente inutile, ma quasi mai nocivo, e questo è uno dei suoi titoli di nobiltà. Ma non è il solo, essendo la poesia una produzione o una malattia assolutamente endemica e incurabile.

(E. Montale, *E ancora possibile la poesia?*, in *Sulla Poesia*, a cura di G. Zampa, Mondadori, Milano 1976, pp. 6-7).

Sarà o non sarà casuale coincidenza polemica, si tratta di situazioni non opposte ma del tutto diverse, separate da una infinitudine storica non valutabile.

A parte ciò, il programma religioso di Ungaretti, in se stesso rispettabilissimo, una volta tradotto in termini di poetica, o peggio, presentato come breviario di estetica, consuntivo di trent'anni di riflessione, non si concilia, non sappiamo come conciliarlo con la opzione tecnicistica e mondana, storicistica, tradizionalista, di restaurazione retorica che aveva esplanato già nel '37, in contrasto dichiarato con la filosofia idealistica del Croce e con la sua estetica.

Ma a nostra suprema consolazione possiamo affermare che la sua poesia, grande o mediocre che sia, Ungaretti l'ha composta prima o nonostante queste riflessioni.

* Da una lezione all'Ist. "Suor Orsola Benincasa" di Napoli (5 maggio 1988).

completa. Per questo il Sannazaro, che si era dato un nome di poeta, si era dato un nome di uomo. E questo è il suo vero nome, il suo vero volto, il suo vero cuore. E questo è il suo vero destino. E questo è il suo vero regno.

CARLO VECCE

ESERCIZI DI TRADUZIONE NELLA NAPOLI DEL RINASCIMENTO. I. SANNAZARO E PINDARO

«Colui il quale ti compose di queste canne, quando in Arcadia venne, non come rustico pastore ma come coltissimo giovane, benché sconosciuto e peregrino di amore, vi si condusse»¹. Rivolgendosi così alla Sampogna nel congedo alla sua *Arcadia* ed in effetti alla sua musa pastorale, Iacopo Sannazaro intendeva ricordare, a più chiare lettere per chi ancora non l'avesse compreso, quale fosse stata la profondità di elaborazione e di raffinamento stilistico della sua avventura bucolica: un esperimento, cioè, di sintesi ampia tra cultura e generi letterari in volgare da una parte, e tradizione classica e umanistica dall'altra. Sarebbe riduttiva, allora, a livello critico-interpretativo, l'obliterazione di tale coscienza stilistica, o l'attenzione ai soli richiami di una pur ricca e codificata tradizione volgare. Per Sannazaro l'*Arcadia* camminerà di pari passo con una più generale formazione umanistica, con una vasta stratificazione di letture, di traduzioni, di improvvise rivoluzioni e mutamenti d'obiettivi: una processione non di crisi, ma di conquiste.

Che poi si riesca realmente a cogliere tutte le fasi di questo itinerario, è un altro problema; giacché per il poeta l'opera

¹ Iacopo Sannazaro, *Opere volgari*, ed. A. Mauro, Bari 1961, 131. Per le altre opere di Sannazaro si fa riferimento al *De partu Virginis*, a c. di C. Fantazzi e A. Perosa, (Istituto Nazionale di Studi sul Rinascimento, Studi e Testi, XVII), Firenze 1988; altrimenti, *Actii Sinceri Sannazarii Opera latine scripta ex secundis curis Iani Broukhousii*, Amstelaedami 1728.

Il primo Nobel che fu stato conferito a un italiano fu dato a Giosuè Carducci nel 1906. Carducci era un uomo di grande cultura e di grande stile. Era un uomo che aveva vissuto una vita di grande impegno e di grande sacrificio. Era un uomo che aveva dato un contributo importante alla cultura italiana e alla cultura europea.

Carducci era un uomo di grande cultura e di grande stile. Era un uomo che aveva vissuto una vita di grande impegno e di grande sacrificio. Era un uomo che aveva dato un contributo importante alla cultura italiana e alla cultura europea.

Carducci era un uomo di grande cultura e di grande stile. Era un uomo che aveva vissuto una vita di grande impegno e di grande sacrificio. Era un uomo che aveva dato un contributo importante alla cultura italiana e alla cultura europea.

Carducci era un uomo di grande cultura e di grande stile. Era un uomo che aveva vissuto una vita di grande impegno e di grande sacrificio. Era un uomo che aveva dato un contributo importante alla cultura italiana e alla cultura europea.

Carducci era un uomo di grande cultura e di grande stile. Era un uomo che aveva vissuto una vita di grande impegno e di grande sacrificio. Era un uomo che aveva dato un contributo importante alla cultura italiana e alla cultura europea.

Carducci era un uomo di grande cultura e di grande stile. Era un uomo che aveva vissuto una vita di grande impegno e di grande sacrificio. Era un uomo che aveva dato un contributo importante alla cultura italiana e alla cultura europea.

Carducci era un uomo di grande cultura e di grande stile. Era un uomo che aveva vissuto una vita di grande impegno e di grande sacrificio. Era un uomo che aveva dato un contributo importante alla cultura italiana e alla cultura europea.

Carducci era un uomo di grande cultura e di grande stile. Era un uomo che aveva vissuto una vita di grande impegno e di grande sacrificio. Era un uomo che aveva dato un contributo importante alla cultura italiana e alla cultura europea.

compiuta, perfetta, avrebbe dovuto presentarsi agli occhi del pubblico solo allo stadio finale, celando l'intera sua genesi, il faticoso sviluppo. Sono queste le parole più significative che il Pontano mette in bocca all'amico Sincero, quando lo 'delega' nell'*Actius* ad esporre le leggi intime della poesia, il *numerus*: «Nolim tamen intelligatur ars mea antequam lectorem mei carminis in admirationem eius traxerim; at postquam factus est illius admirator vel introspeciat ipse consilia, laudet, commendet, extollat quaecumque etiam lineamenta. Quis statuaris, fusor, pictor vult se videri dum inumbrat, dum colores primos linit, dum primas illas quasi lituras effigiat? Post vero consummatum opus exponit illud et ambit publice laudari praeponique ob adhibitum studium coeteris artificibus omnibus»².

Ci è dato in parte di conoscere quest'eterno lavoro dalle stesse testimonianze delle diverse redazioni di opere sannazariane; uno studio attento delle varianti d'autore, fermate in edizioni filologicamente attendibili, renderà tutte le ragioni di quella storia. Ma è possibile accedere anche ad altri materiali, i diretti intermediari tra la lettura, l'avvicinamento del testo, e la successiva riutilizzazione in sede di creazione stilistica.

Due codici di Vienna, Oesterreichische Nationalbibliothek 3503 e 9477³, raccolgono una disordinata congerie di carte che rivelano tutte, e particolarmente i più umili appunti di lavoro, la stessa provenienza: lo scrittoio dell'umanista. Si tratta di *indices verborum* di autori classici, repertori di carattere geografico e antiquario, *carmina* autografi; ed alcune traduzioni dal greco, che si prenderanno ora in esame, rinviando ad altra sede lo studio completo degli zibaldoni.

Nel Viennese 3503 il f. 423v-424r (in realtà un unico foglio di mm. 150 × 220, ripiegato al centro in due parti di mm. 75 × 220, come del resto tutto il codice, composto di fogli piegati a metà) presenta la traduzione latina dell'inizio della I

² G. Pontano, *I Dialoghi*, a c. di C. Previtera, Firenze 1943, 189.

³ *Tabulae codicum manuscriptorum... in Bibliotheca Palatina Vindobonensi asservatorum*, Vindobonae 1864-1912; III 3, VI 50.

Olimpica di Pindaro, complessivamente per i primi 23 versi, corrispondenti alla prima strofe ed antistrofe⁴.

La scrittura non è apparentemente quella degli autografi conosciuti dell'umanista, ad esempio del *De partu Virginis* (Firenze, Laur. Ashburnham 411 (343) e Laur. plut. 34,44); dei carmi latini (Vat. lat. 3361, Viennesi 9477 e 9977), dei testi classici scoperti in Francia (Viennesi 3261 e 9401*), e ovviamente delle lettere superstiti⁵. Ma si osserverà che tutte queste testimonianze scritte sono posteriori al periodo francese (1501-1505), e anzi molto più tarde, come nel caso del *De partu* e della totalità delle lettere.

Tale scrittura della maturità dell'umanista è caratterizzata sempre da un consapevole intento calligrafico, dall'aspetto spigoloso, anche nella stesura delle lettere, nell'inserzione di una variante, e soprattutto nella trascrizione di testi classici o di proprie opere in redazione più o meno definitiva. Le aste discendenti, precise e diritte, inclinate in basso verso sinistra, terminano sempre con un trattino orizzontale a sinistra (*p*, *q*, *s*, *f*); la *s* è lunga ad inizio o in corpo di parola, ma non alla fine; la *g* presenta sempre l'occhiello in basso chiuso, formando quasi un angolo a destra; le aste ascendenti sono leggermente inclinate verso destra, e terminano con un rigonfiamento a destra; la *a* è costituita da un piccolo occhiello appoggiato ad una breve asta verticale sulla destra; la *e* tende a salire sul rigo in legatura con la lettera successiva. Rari i segni d'abbreviazione: caratteristico, per indicare la contrazione o il troncamento, un breve svolazzo che s'innalza a curva sulla destra.

A questa scrittura tarda già si oppone una scrittura, pure calligrafica, con cui risulta vergata una prima redazione delle *Elegiae*, nel Viennese 9477, ff. 120-124: non vi è andamento verso destra, le aste discendenti non presentano in fine uno spiccato tratto orizzontale, le lettere appaiono molto distanziate.

⁴ C. Vecce, *Iacopo Sannazaro in Francia. Scoperte di codici all'inizio del XVI secolo*, (Medioevo e umanesimo, 69), Padova 1988, 153 e tav. IX.

⁵ G. Calisti, *Autografi e pseudo-autografi del «De partu Virginis»*, «Giornale storico della letteratura italiana», 102 (1933), 48-72; Sannazaro, *De partu Virginis*, XIV-XXV; Vecce, *Iacopo Sannazaro in Francia...*, 71-72, 111-112, tav. IV.

Ma occorre riferirsi ad un altro tipo di scrittura, più corsiveggiante, veloce, che comunque appare nei margini degli autografi di *Elegiae* ed *Epigrammata* (Viennese 9477 e Vat. lat. 3361), ed in particolare (ne è l'esempio più chiaro) sul margine inferiore di un foglio recante una prima redazione dell'Inno a San Gaudioso (*Epigrammata*, II 65), ove si riscontrano alcune *notulae de piscibus* legate ad uno dei testi classici scoperti da Sannazaro, l'*Halieuticon* attribuito ad Ovidio, ed alla composizione delle *Eclogae piscatoriae*. Ne riportiamo il testo, tratto dal Viennese 9977 f. 24r⁶:

HERBA, quam Graeci πλόμον, nos verbascum appellamus; aqua infecta enecti pisces capiuntur, quo maxime modo phoenices utuntur (Aristoteles).

5 DELPHIN, aquarum rex, leo nemorum censetur. Uterque ingruente senio, morbisque irruentibus, siuma pro pharmaco utitur, ille marina, hic terrestri.

BALENAE et vituli marini ardente sole exeunt ad littus, ac prostrati dormitant in arena, quod pulchre ab Homero describitur in Odyssea.

10 VITULUS MARINUS, id est φώκη, animal amphibium. Foetus in terra parit, paulatimque ad undas assuefacit; ipse imbellis et animo degener, nec tantum viribus quam vastitati corporis fidens, vescitur piscibus et humano cadavere, quapropter piscantes insidiis petit (Aelianus). Pellis huius vituli fulmine non afflatur (Tranquillus in Tiberio).

15 POLYPUS, animal tanta salacitate, ut, effeto corpore, multa sit ei aut adnatandi aut praedam adspectandi facultas, nec ultra annum vita, foeminae etiam brevior, quae facilius capitur (Aelianus). Quod vero in fame pedem sibi rodat (ut ait Hesiodus), falsum putat Aristoteles. Pedes eius rapaces, a graecis πλεχταίναι, a latinis acetabula dicti; venitque in proverbium rapacium hominum apud Plautum: «Polypi sunt, quicquid attigerint, tenent».

⁶ Vecce, *Iacopo Sannazaro in Francia...*, 156 e tav. VIII. Si noti che, per il ricorso ad Aristotele, *Historia animalium*, una copia poteva trovarsi nella vicina biblioteca del Pontano, segnalata poi nell'inventario del 1505: E. Percopo, *La biblioteca di Gioviano Pontano*, «Atti dell'Accademia Pontaniana», 56 (1926), 140-52.

MURAENA. μωραίνα.

3 Aristoteles corr. Aristeles.

4 aquarum i.l. supra maris.

14 pellis corr. pellem.

1-3. Il luogo dipende da Aristotele, *Historia animalium*, 602b: «ἀποθνήσκουσι δ' οἱ ἰχθύες τῷ πλόμῳ διὸ καὶ θηρεύουσιν οἱ μὲν ἄλλοι τοὺς ἐν τοῖς ποταμοῖς καὶ λίμναις πλομιζόντες, οἱ δὲ Φοίνικες καὶ τοὺς ἐν τῇ θαλάττῃ» (cfr. Plin. N.H. XXV 8; Galen. XIII 239).

4-6. Aristot. H.A., *passim*; Athen. XIII 606c; Plin. N.H. IX 8-10. Torna naturalmente nelle *Piscatoriae*: I 6, «Quum iam nec curvus resileret ab aequor delphin»; V 107, «Non ego delphinis, te iudice, non ego thynnibus»; IV 26, «sensere et vario delphinas ludere cursu».

7-8. *Ecl. Pisc.* V 83, «fluctivagis balaenis». Sannazaro distingue tra φώκαινα, *balaena*, e φώκη, *vitulus marinus*, sulla scorta di Aristotele, H.A. 487b, cfr. ancora 566b e 598b; Aelian. Nat. anim. V 4; Plin. N.H. IX 6-7. Ma la memoria del poeta scatta spontaneamente dai testi filosofici ad Omero, Od. IV 404-406:

ἀμφὶ δὲ μιν φῶκαι νέποδες καλῆς ἀλοσύδνης
ἀθρόαι εὐδουσιν, πολίης ἄλός ἐξανδύσαι,
πικρὸν ἀποπνεύουσαι ἄλός πολυβενθέος ὄδμῆν.

Ed il luogo omerico gli era tra i più cari, se la figura dell'inafferrabile e profetico dio marino Proteo, disteso tra i cetacei come pastore tra greggi di pecore (413, νομεὺς ὧς πῶσει μῆλων), è alla base dell'idea di poesia bucolica, 'pastorale', ambientata su scenario marino; come anche in Virgilio, Georg. IV 387-527, in particolare ai vv. 394-95, «immania cuius / armenta et turpis pascit sub gurgite phocas», e vv. 432-36, «sternunt se somno diversae in litore phocae; / ipse velut stabuli custos in montibus olim, / vesper ubi e pastu vitulos ad tecta reducit / auditisque lupos acunt belatibus agni, / consedit scopulo medius numerumque recenset». Così infatti ritorna Proteo nella III *Ecl. Pisc.*, *Mopsus*, invocato da Cromi, «O Proteus, pastor liquidi maris, o pater, o rex» (III 62); soprattutto nella IV, *Proteus*, auspice del ritorno in patria di Ferrante duca di Calabria ospite forzato in Spagna nel 1505, «Illum olim veteris pascentem ad saxa Minervae, / mulcentemque suas divino carmine phocas» (IV 21-22); e non si dimentichi che banco di prova di quest'ecloga era stata, quasi dieci anni prima, la canzone *O fra tante procelle invitta e chiara*, a re Ferrandino⁷. Infine,

⁷ *Sonetti e canzoni*, XI; in *Opere volgari*, 143-45. Al proposito, C. Dionisotti, *Appunti sulle rime del Sannazaro*, «Giornale storico della letteratura italiana», 140 (1963), 161-211 (= 170).

Proteo vaticinante al fiume Giordano è figura essenziale del *De partu virginis* (III 372-73), oggetto di attente discussioni nella composizione del poema⁸.

9-14. Aristot. H.A. 498a-b, 566b-567a; Aelian. Nat. anim. III 19; Oppian. Hal. I 534, 644, 688; IV 376; V 39, 380.

13-14. φώκης δέρμα: Galen. XIV 566,16. Curiosamente Sannazaro cita il luogo di Svetonio come se fosse dalla vita di Tiberio, mentre invece è in quella d'Augusto: evidentemente confondendo nella memoria i due luoghi che concordano nella medesima finalità, la ricerca di un efficace parafulmine: Aug. 90, «tonitrua et fulgura paulo infirmius expavescebat, ut semper et ubique *pellem vituli marini* circumferret pro remedio»; Tib. 69, «turbatiore caelo numquam non coronam lauream capite gestavit, quod *fulmine afflari negetur id genus frondis*».

15-17. Aelian. Nat. anim. I 27; XIV 26; *Halieuticon* 32 (ma né in questo luogo né altrove sembra conosciuto al momento della stesura di queste *notulae*, probabilmente anteriori al periodo francese).

20-21. Plaut. Aulul. 2,2,21, «Ego istos novi polypos, qui ubi quicquid tetigerunt, tenent».

Si tratta in definitiva della medesima scrittura del foglio della traduzione da Pindaro: tranne che in alcuni casi, le aste discendenti non presentano il caratteristico trattino orizzontale, anche la *s* in fine di parola ha la forma lunga, l'occhiello della *g*, sempre chiuso, fa un'asola quasi regolare, vi è un maggior numero di segni abbreviativi.

Ma veniamo al testo della traduzione, o meglio delle traduzioni, dal momento che Sannazaro tradusse in un primo momento parola per parola, imitando anche la struttura colometrica dell'esemplare greco che aveva di fronte; e rielaborò in un secondo momento, sciogliendo la sintassi e le difficoltà d'interpretazione in un più scorrevole tessuto stilistico⁹.

⁸ *De partu Virginis*, 92-93.

⁹ Si trascrive fedelmente il testo, sciogliendo solo le abbreviazioni e distinguendo *u* e *v*, regolando la punteggiatura. A fronte della prima versione si presenta il testo greco, secondo le edizioni di C.M. Bowra e B. Snell-H. Maehler: *Pindari Carmina cum fragmentis*, rec. C.M. Bowra, Oxonii 1947²; *Pindari Carmina cum fragmentis, Pars I. Epinicia*, post B. Snell ed. H. Maehler, Lipsiae 1980; la scansione dei versi non è però quella adottata nelle edizioni moderne,

A

- | | | |
|----|--|--|
| 1 | Optima quidem aqua,
aurum autem clarus ignis | Ἄριστον μὲν ὕδωρ,
ὁ δὲ χρυσὸς αἰθόμενον πῦρ |
| 2 | tanquam precellit nocte
magnificas supra divitias; | ἄτε διαπρέπει νυκτὶ
μεγάνορος ἔξοχα πλούτου |
| 3 | si autem certamina loqui | εἰ δ' ἄεθλα γαρύειν |
| 4 | cupis, carum cor, | ἔλθει, φίλον ἦτορ, |
| 5 | neque plus sole speculari | μηκέθ' ἄλιου σκόπει |
| 6 | aliud calidius
in die lucens astrum
desertum per aethera, | ἄλλο θαλπνότερον
ἐν ἡμέρᾳ φαεινὸν ἄστρον
ἐρήμας δι' αἰθέρος, |
| 7 | neque Olympia certamen
melius loquemur; | μηδ' Ὀλυμπίας ἀγῶνα
φέρτερον αὐδάσομεν |
| 8 | unde multidicus
hymnus circumtexitur | ὅθεν ὁ πολύφατος
ὕμνος ἀμφιβάλλεται |
| 9 | sapientum prudentia, ad resonan-
dum | σοφῶν μητίεσι, κελαδεῖν |
| 10 | Saturni filium in divitem euntes | Κρόνου παῖδ' ἐς ἀφνεὰν ἰκομένους |
| 11 | beatam Hieronis domum. | μάκαιραν Ἱέρωνος ἐστῖαν. |
| 12 | Iustum qui gubernat
sceptrum in pecorosa | Θεμιστεῖον ὃς ἀμφέπει
σκάπτου ἐν πολυμάλῳ |
| 13 | Sicilia, metens quidem
summitates virtutibus a cunctis, | Σικελίᾳ, δρέπων μὲν
κορυφὰς ἀρετῶν ἀπο πασῶν, |
| 14 | splendebit autem et | ἀγλαίζεται δὲ καὶ |
| 15 | musicae in flore | μουσικῆς ἐν ἁώτῳ, |
| 16 | qualiter ludimus amicam | οἷα παίζομεν φίλαν |
| 17 | homines circum frequenter
mensam. Sed doricam ab
citharam clavo ligneo | ἄνδρες ἀμφὶ θαμὰ
τράπεζαν. ἀλλὰ Δωρίαν ἀπὸ
φόρμιγγα πασσάλου |
| 18 | accipe, si quid tibi Pisaeque
et equi victoris amor | λάβεβαν', εἴ τί τοι Πίσας τε
καὶ φερενίκου χάρις |

ma quella usuale nella tradizione manoscritta, e seguita nella traduzione sannazariana. La seconda versione si divide in versetti, sulla base di una serie di barrette oblique che si presentano regolarmente nel testo, vergato in *scriptio continua*. Nelle note di commento si segnalano alcuni scoli antichi, con la sigla S ed i numeri di verso e di pagina nell'edizione *Scholia Vetera in Pindari Carmina*, rec. A.B. Drachmann, Lipsiae 1903, I. *Scholia in Olympionicas*. Per la trasmissione del testo di Pindaro, v. A. Turyn, *De codicibus Pindaricis*, Krakow 1932, e *Zur Pindar-Ueberlieferung*, «Philologus», 90 (1935), 115-119; le capitali osservazioni di P. Maas, in «Gnomon», 9 (1933), 166-68; J. Irigoin-Guichandut, *Histoire du texte de Pindare*, Paris 1952.

- 19 animum sub dulcissimis
posuit cogitationibus, νόον ὑπὸ γλυκυτάταις
ἔθηκε φροντίσιν,
20 quoniam iuxta Alpheum commotus
est corpus ὅτε παρ' Ἀλφεῶ σῦτο δέμας
21 instimulatum in cursibus prebens, ἀκέντητον ἐν δρόμοισι παρέχων,
22 victoriae autem commiscuit herum, κράτει δὲ προσέμειξε δεσπότην,
23 Siracusium equigaudentem regem. Συρακόσιον ἵπποχάρμαν βασιλῆα.

6 aethera h *add. i.l.*

7 loquemur *i.l. supra* resonabimus.

9 ad resonandum *corr. i.l. supra* resonare.

18 amor *i.l. supra* gratia.

19 animum *scriptum post deletam lectionem* mentem.

B

- 1 Optima quidem elementorum omnium est aqua,
aurum vero ⁽²⁾tanquam ignis nocte
precellit supra magnificas divitias.
3-4 At tu amicum cor si certamina memorare cupis,
5-6 neque sole considera calidius aliud in die lucens sidus
desertum per aethera,
7 neque certamen Olympia melius canemus,
8 unde hymnus multidicus circumplicatur ⁽⁹⁾vatum prudentia,
ad resonandum ⁽¹⁰⁾Saturni filium
euntes in divitem ⁽¹¹⁾beatam Hieronis domum.
12 Qui iustum gubernat sceptrum in pecorosa ⁽¹³⁾Sicilia,
metens ex omnibus virtutibus summitates,
14-15 splendebitque in flore et excellentia musicae
16-17 qualem nos homines circa caram mensam frequenter ludimus.
Sed tu doricam cytharam a ligneo clavo accipe,
18-19 si tibi animum Pisaeeque et victoris equi
amor dulcissimis in curis collocavit,
20 cum prope Alpheum concitatus est
21 prebens cursui corpus non stimulis agitatum,
22-23 herumque suum victoriae immiscuit gaudentem equos
Siracusium regem.

1 — αἰθόμενον: clarus A, om. B (avverte αἰθόμενον come inutile epiteto di πῦρ).

— μέν... δὲ: quidem... autem A, quidem... vero B.

— Ἄριστον: Optima A, Optima... elementorum omnium B (l'integrazione del senso di *optima* avviene sotto l'influsso di scoli al testo pindarico, che registrano in alcuni testimoni un'estensione di

carattere filosofico relativa alla supremazia dell'acqua tra i quattro elementi); «τὸ μὲν ὕδωρ τῶν ἄλλων στοιχείων χρησιμώτερον» (S 1b:17,5); «ἀρχὴ γὰρ τῶν ὄλων κατὰ Θαλῆν» (S 1d:17,17-18) (cfr. S 1e:17,21-19,2).

2 — διαπρέπει: precellit AB.

— ἔξοχα: supra AB. (resa generica, che non dà il senso dell'assoluta superiorità dell'oro su ogni ricchezza).

— μεγάνορος: magnificas AB (piuttosto che superbe; si ignora il suggerimento degli scoli); «μεγάνορα εἶπε τὸν πλοῦτον, ὡς μὲν ἔνιοι διὰ τὸ παρασκευάζειν τοὺς κεκτημένους αὐτὸν αὐχρητικούς καὶ ὑπερόπτας» (S 4a:19,21-23).

3 — εἰ δ': si autem A, At tu... si B (rafforza il cambiamento di registro nel passaggio dai primi due versi proemiali alla proposizione del canto).

— ἀθλα: certamina AB; «ἀθλα νῦν εἶρηκε τὰ ἀγωνίσματα» (S 5a:20,5-6); «ἀθλα ἀγωνίσματα, περιφραστικῶς τοὺς ἀγῶνας» (S 5c:20,8-9).

— γάρυεν: loqui A, memorare B; «φωνεῖν. καταλέγειν. διακρίνειν. ὑμεῖν. Δωρικῶς δὲ τὸ γάρυεν, τοῦ ἰ ἐκλείφαντος» (S 5e:20,12-13).

4 — φίλον ἦτορ: carum cor A, amicum cor B (la diversa interpretazione non coglie l'espressione di derivazione omerica, ad es. Il. V 250 e XXI 114, che vale più semplicemente per 'cuore', 'anima', 'vita').

5 — μηκέθ': neque plus, neque B (l'eliminazione di *plus* avviene per evitare la ripetizione accanto ad un comparativo).

— σκόπει: speculari A, considera B.

6 — θαλπνότερον: calidius AB; «θερμότερον, φανερώτερον» (S 8:21,3).

— ἄστρον: astrum A, sidus B (di senso più vasto, s'estende ad una costellazione o all'intero firmamento); «κακῶς εἶπεν ἄστρον ἔδει γὰρ εἰπεῖν ἀστέρα. τὰ γὰρ ἐκ πολλῶν συγκείμενα ἀστέρων ζῳδία λέγονται ἄστρα, ὁ δὲ ἥλιος ἀστήρ» (S 9d:21,17-19).

— δι' αἰθέρος: per aethera AB (la discussione sulla dottrina dei quattro elementi, presente negli scoli all'inizio della I Olimpica, ritorna in un'opera di Antonio De Ferrariis il Galateo, dedicata appunto al Sannazaro, e composta entro il 1502, il *De situ elementorum*: «Alii aethera a graeco vocabulo, quod est urere, unde Anaxagoras Clazomenius ignem vocavit aethera». Cito da *La Giapigia e altri opuscoli*, ed. S. Grande, vol. III, Lecce 1868, p. 1).

7 — αὐδάσομεν: resonabimus A1, loquemur A2, canemus B (dal senso letterale si risale ad una resa più elegante, in un luogo normalmente privo di scoli).

8 — πολύφατος: multidicus AB (si ricorre ad un vero e proprio calco, equivocando in chiave attiva il termine pindarico che, costruito invece sull'aggettivo verbale di φημί, vale piuttosto per 'famoso',

- 'celebrato'); «πολύφατος: πολύφημος» (scolio che potrebbe aver suggerito il calco, S 13e:22,14); «ὁ ὑπὸ πολλῶν φημιζόμενος καὶ λεγόμενος πολυθρύλλητος» (S 13f:22,14-15).
- ἀμφιβάλλεται: circumtextitur A, circumplicatur B (ancora tentativi di calchi sul testo greco: il primo non ha uso metaforico nei classici, ad es. Verg. Aen. I 649, «circumtextum croceo velamen acantho», e appare troppo pesante accanto a *prudencia*; il secondo, anch'esso senza uso metaforico, si riprende da Cic. de div. I 79, «circumplacatum serpentis»); «οἰονεὶ περιγράφεται. περιβάλλεται» (S 14c:22,21).
- 9 — σοφῶν: sapientium A, vatum B (sottolinea il senso poetico e religioso del termine, legato a *hymnus*).
- κελαδεῖν: resonare A1, ad resonandum A2B (già nella prima interpretazione *ad verbum* si corregge la ripresa letterale dell'infinito, attribuendogli il corretto valore finale).
- 12 — θεμιστεῖον: iustum AB; «τὸ δίκαιον, παρὰ τὸ θέμις» (S 18b:23,15).
- ἀμφέπει: gubernat AB (segue subito, invece del senso letterale 'stare attorno, avvolgere', il traslato 'avere cura, occuparsi, tenere', rendendolo specificamente con *gubernat*); «περιέπει. οἰονεὶ θεραπεύει» (S 18c:23,16).
- σκᾶπτρον: sceptrum AB; «τὸ σκῆπτρον. ἔκθλιψις, ἧς ἐν αἰτία παρέμπτωσις» (S 19a:23,17).
- πολυμάλω: pecorosa AB (πολυμάλω, forma dorica di πολυμήλω, ha ambigua interpretazione, 'ricca di frutti' o 'ricca di pecore'; Sannazaro non segue gli scolii, che portano piuttosto sulla prima ipotesi, e dà subito *pecorosa*, dopo aver isolato il lemma μήλω, certo familiare per il lettore di Teocrito e l'autore dell'*Arcadia*); «ἤτοι πολυθρεμμάτω ἢ ἀπὸ τοῦ καρποῦ τῶν μῆλων ἔκει γὰρ περισσῶς λέγεται φυῆναι. ἢ πολυκάρπω» (S 19d:24,4-6).
- 13 — μὲν... δὲ: quidem... autem (elimina le due particelle, avvertite come pleonastiche).
- κορυφὰς ἀρετῶν ἀπο πασῶν: summitates virtutibus a cunctis A, ex omnibus virtutibus summitates B.
- 15 — μουσικᾶς ἐν ἀώτῳ: musicae in flore A, in flore et excellentia musicae B (rafforza il senso generale del verso, seguendo probabilmente gli scolii); «δὲ τῆς ᾠδῆς ἄνθει, τουτέστιν ἐν ταῖς ᾠδαῖς» (S 20i:25,7); «ἀγάλλεται καὶ σεμνύνεται καὶ ἐν τῷ τῆς μουσικῆς ἀπανθίσματι, οἰονεὶ πεπαιδευτα μουσικήν» (S 20k:25,11-13).
- 16 — οἶα: qualiter A, qualem nos B (correzione sintattica, che dà un oggetto a *ludimus*; si inserisce il pronome personale, per amplificare la funzione emozionale, come era avvenuto similmente al v. 3).
- φίλαν: amicam A, caram B (correzione generata probabilmente da quella del v. 4, onde non creare una ripetizione di *amicam*).

- 17 — ἀλλὰ: Sed A, Sed tu B (nuova inserzione del pronome personale, come ai vv. 3 e 16: lo stacco, tipico dello stile pindarico, tra i diversi periodi e tra i diversi nuclei di pensiero, viene avvertito dal Sannazaro in maniera perspicua).
- πασσάλου: clavo ligneo A; ligneo clavo B (dove πασσάλου può stare genericamente per 'chiodo, piuolo', s'avverte la necessità di specificare *ligneo*).
- 18 — τί: quid A, om. B (per difficoltà sintattica).
- φερενίκου: equi victoris A, victoris equi B (singolarmente Sannazaro non riporta il nome del cavallo sul quale Gerone di Siracusa conseguì la vittoria; l'equivoco nasce certo da un minimo scolio interlineare del testo base della traduzione, come ad esempio «τοῦ νικῆσαντος ἵππου», S 29a:27, o anche semplicemente «τοῦ ἵππου», come nel cod. Napoli, Bibl. Naz. II F 21 f. 2v, integrato nel senso da νίκου); «εἰ τί σοι, ὦ θυμὲ, ἢ τοῦ ἵππου καὶ τῆς Πίσσης χάρις τὸν νοῦν ὑπὸ γλυκυτάταις ἔθηκε φροντίσιν» (S 27b:29).
- χάρις: gratia A1, amor A2 B.
- 19 — νόον: mentem A1, animum A2 B.
- φροντίσιν: cogitationibus A, curis B (Sannazaro preferisce *curis*, opponendolo a *dulcissimis*).
- ἔθηκε: posuit A, collocavit B.
- 20 — ὅτε: quoniam A, cum B.
- παρ': iuxta A, prope B.
- Ἄλφεω: Alpheum AB (ritorna in Galateo, *De situ elementorum*, ed. cit. p. 19: «Alphaeum, qui ad Syracusas emergit, ubi Arethusa dicitur». Nei nomi di Pisa e dell'Alfeo Sannazaro poteva chiarire l'allusione virgiliana, Georg. III 180, «aut Alpheia rotis praelabi flumina Pisae»).
- οὔτο: commotus est A, concitatus est B.
- 21 — ἀκέντητον: instimulatum A, non stimulis agitatedum B (correzione su A, che aveva reso l'esatto contrario di ἀκέντητον, pur formando il calco su ἀ-κέντητον: *in-stimulatum*).
- ἐν δρόμοισι: in cursibus A, cursui B.
- 22 — δὲ: autem A, -que B (eliminazione del pleonastico δὲ).
- προσέμειξε: commiscuit A, immiscuit B.
- δεσπότην: herum A, herumque suum B.
- 23 — ἵπποχάρμαν: equigaudentem A, gaudentem equos B (coglie il senso del termine, operando il calco su χάρμα e non su χάρμη; trascura quindi il significato comune in Omero, 'combattente a cavallo', probabilmente sulla scorta d'uno scolio); «τὸν τῇ ἵππικῇ καίροντα» (S 35a:28).

Pur di fronte ad un frammento di traduzione così esiguo, non si può fare a meno di rilevare l'estremo valore culturale della testimonianza d'una lettura diretta di Pindaro da parte di Sannazaro, altrimenti non facilmente proponibile, e comunque del tutto inconsueta per l'epoca in cui l'esercizio avviene: probabilmente tra 1495 e 1501, se è vicino nell'aspetto grafico alle già citate *notulae de piscibus*, collegate a loro volta alla prima elaborazione delle *Eclogae piscatoriae* e anteriori alla scoperta dell'*Haliuticon*.

È vero, si parlerà di piena fortuna europea di Pindaro solo dopo le prime edizioni a stampa, giunte tardi rispetto a molti altri testi greci, l'aldina del 1513 e l'edizione procurata a Roma da Zaccaria Callierges nel 1515; e sarà soprattutto la rinascenza della cultura francese, sotto la costellazione della Pléiade, ad appropriarsi del vate tebano, principalmente con Ronsard, che vi perseguì la duplice strada d'un rinnovato classicismo e dell'ispirazione religiosa¹⁰. E l'esempio delle ronsardiane *sainctes conceptions de Pindare* dovrebbe suggerirci di tornare a passo di gambero alla 'scoperta' sannazariana di Pindaro, scoperta tutta privata, contemporanea all'innalzarsi della sua musa religiosa, del desiderio di cantare i misteri divini, di dare una profondità morale alla sua opera.

Mox maiora vocant me numina: scilicet alti
incessere animum sacra verenda Dei. (*El. III* 2,45-46)

Era una più generale evoluzione dell'umanesimo, maggiormente avvertita nel resto d'Europa, e principalmente in Francia, ove si raccoglierà con entusiasmo la poesia di Sannazaro, e il *De partu virginis*¹¹. Ma, quanto a Pindaro, le stesse motivazioni potranno guidare la fortuna di traduzioni e commenti nella cultura tedesca e d'area riformata, ad esempio nell'inter-

¹⁰ G. Highet, *The Classical Tradition*, Oxford 1959⁴, 221-54; I. Silver, *Ronsard and the Hellenic Renaissance in France*, II. *Ronsard and the Grecian Lyre*, part I, Genève 1981; part II, Genève 1986; part III, Genève 1988.

¹¹ *De partu Virginis*, CI-CII. Ma novità sostanziali sulla lettura del *De partu* in Francia verranno dagli studi di Marc Deramaix a Parigi.

pretazione latina di Giovanni Leoniceno, stampata a Basilea nel 1535¹². Poteva a quella data apparire veramente arduo gareggiare con la metrica eolica: il Leoniceno si contenta d'una versione in prosa, che gioverà qui riportare a titolo di confronto con quella di Sannazaro.

«Optima sane res est aqua: aurum vero ut lucidus ignis noctu, sic praevallet eximie superbis divitiis. Sin certamina proloqui desideras, mi anime, ne porro sole contempleris aliud ferventius interdum fulgidum astrum, per desertum aethera. Neque Olympico agone, praestantiorum alium feremus: unde celeberrimus hymnus passim decantatur, prudentium decretis, quo evehunt Saturnium, ad praedivitem qui se recipiunt felicemque Hieronis larem. / Iuste qui administrat sceptrum in opulenta Sicilia, decerpens quidem omnium virtutum summam. Resplendet autem et musices in flore, ut viri haud raro ludere solemus, prope chara symposia. Atqui Doricam a clavo apprehende citharam, si tibi Pisae et Pherenici iucunditas mentem dulcissimis cogitationibus imbuit, quando iuxta Alpheum proruit, corpusque suapte sponte festinum cursu perhibens, victorem reddidit dominum, / Syracusium equis gaudentem regem».

Sannazaro, come s'è visto, nella sua prima versione rispetta scrupolosamente la divisione in versi dell'originale greco: se, come è probabile, il codice riportava scoli non solo interpretativi ma anche di carattere metrico, era possibile cogliere la natura propria dei versi.

La seconda versione, in *scriptio continua*, presenta ora delle barrette oblique che distinguono precise porzioni di testo, in guisa di versetti di diversa ampiezza e modulazione ritmica (nella trascrizione sono stati resi come veri e propri versi): e s'avverte talvolta il tentativo di riecheggiare la scansione della metrica eolica. L'inizio del v. 1 riproduce la successione degli accenti naturali del verso greco, tralasciando la struttura del gliconeo, ○ ○ – U U – U –, mentre il v. 2 si risolve in un andamento trocaico. Più definiti i vv. 3-4, che imitano in parte il dimetro trocaico catalettico e il ferecrateo suggeriti dagli scoli; *incipit* trocaico ha anche il v. 5, come prescritto. L'ultimo *colon* del v. 6 resta isolato, con la medesima scansione del corri-

¹² Pindari *Olympia, Pythia, Nemea, Isthmia*, per Ioannem Leonicenum *latinitate donata*, Basileae apud Andreae Cratandrum 1535, 1, 8-9, 11.

spondente greco. Il v. 7 è riprodotto quasi perfettamente nei suoi due *cola*, dimetro trocaico e dimetro coriambico. Il v. 8 ha un unico ritmo giambico, come i vv. 10 e 11. L'inizio dell'antistrofe, v. 12, sembra libero, conservando solo il forte accento iniziale del v. 1, e l'imitazione ritmica del II *colon*; irriducibile così anche il v. 13. Ma i vv. 14-15 tornano a imitare il dimetro trocaico e il ferecrateo, come i vv. 3-4. Clausola al v. 17 è quella già riscontrata per il corrispondente v. 6. Il v. 18 imita il dimetro trocaico e il dimetro coriambico, ma è catalettico rispetto al v. 7; i vv. 19 e 22 hanno base giambica.

Il tentativo, lungi dall'aver carattere di regolarità, raggiunge un risultato sperimentale, intermedio tra prosa e poesia, che ci ricorda analoghi esperimenti in volgare nella fusione di prose ed egloghe nell'*Arcadia*, ove sempre le soluzioni di racconto al tassello poetico in fine ed inizio di prosa avevano struttura *numerosa*: e si comprende meglio la scelta pontaniana di *Actius* per il suo dialogo *de numeris*. Certo, lì non è questione di metrica eolica; ma se ne ricavano, a proposito di questa traduzione, suggestioni relative all'*ordo verborum* e ad incontri di vocali e consonanti, come nell'iniziale «*Optima quidem elementorum omnium*», scandito sull'allitterazione della *m* e sulle assonanze create da *e* e *o*; nei precisi inizi di verso con due monosillabi, 3 *At tu*, e 17 *Sed tu*, che presentano allitterazione della consonante dentale; nelle varie sillabe finali di parola, rimate tra loro: *elementorum-aurum*, *sceptrum-iustum*, *omnibus-virtutibus*; e nell'allitterazione della *d* al v. 5.

Più innanzi Sannazaro non tenta di spingersi, almeno per quanto è dato vedere nel nostro frammento. Né è possibile definire, per la ristretta parte di testo, un'immagine del manoscritto che l'umanista ebbe a disposizione. L'ipotesi più suggestiva, e probabile, guarda in direzione del Parigino greco 2465, appartenente alla biblioteca aragonese di Napoli, ov'era confluito nel 1487 dopo la disgrazia e la morte del precedente possessore, Antonello de Petrucciis, il segretario di re Ferrante coinvolto nella congiura dei Baroni¹³. Il codice, di ff. 227, scritto

¹³ Naturalmente giunse alla biblioteca reale di Blois, dopo la caduta del regno aragonese e l'esilio in Francia di re Federico: Irigoien-Guichandut,

su carta occidentale nel sec. XIV, contiene principalmente Sinesio e Pindaro, e di quest'ultimo la I Pitica, mutila, e le Olimpiche, con scoli. Serbatoio di testi greci la biblioteca aragonese certo non era, per gli umanisti napoletani, che potevano con maggior frutto cercarne altrove: ma il fondo «ereditato» dal Petrucciis era tutt'altra cosa, e meriterebbe uno studio approfondito sulle vicende di formazione, esteso ovviamente alla stessa figura del 'secretario'¹⁴.

Molti, e di tutto rispetto, vi compaiono i classici, quasi tutti in manoscritti di provenienza occidentale, e del XV secolo; una lettura episodica di alcune sottoscrizioni di copisti rivela un fenomeno che non si registra quasi per nessun altro umanista napoletano: il 'secretario', facendo forza probabilmente sulla sua influenza e posizione politica, si rivolgeva ai superstiti centri ecclesiastici di lingua greca dell'Italia meridionale, gelosi di antiche tradizioni e privilegi, e ne otteneva codici e trascrizioni di testi greci, conservati in quelle biblioteche. E resta testimonianza di tali relazioni in manoscritti come il Par. gr. 2558, miscellanea grammaticale scritta in Italia meridionale tra XIV e XV secolo; Par. gr. 1685, Ps. Callistene ed Esopo, sottoscritto nel 1468 dallo hieromonaco Nettario a Casole, presso Otranto, abbazia ove passò anche il giovane Antonio Galateo; Par. gr. 3013, Luciano, *De Saltatione*, dedicato ad Antonello da Ata-

Histoire..., 182, 188, 203; T. De Marinis, *La biblioteca napoletana dei re d'Aragona, Supplemento*, Verona 1969, 227. Altri manoscritti sono oggi nella Biblioteca Nazionale di Napoli: II D 2, *Hefestionis Enchiridion*, fine sec. XV, con scoli metrici alle Olimpiche; II F 5, Esiodo e Pindaro (ff. 57r-v, la I Olimpica, con abbondanti scoli); II F 21, Pindaro, Olimpiche (con minimi scoli), e Tolomeo, *Centiloquium*; cfr. Irigoien-Guichandut, *Histoire...*, 369 e 438.

¹⁴ De Marinis, *La biblioteca...*, *Suppl.*, 209-50. Anche il Pontano, successore di Antonello nella carica di segretario, poté in seguito attingere a fondi greci dell'Italia meridionale: v. ad esempio l'evangelario greco-latino del Vaticano Barberiniano greco 541, d'origine calabrese, scritto tra 1291 e 1292, con la caratteristica nota di Eugenia Pontano al f. 9r: «Eugenia Ioannis Pontani filia ex mera ei(us) liberalitate hunc librum / (Bibliothecae Sancti Dominici) in cla(rissi)mi patris memoriam di(cand)um curavit» (S. Berardinello, *Autografi greci e greco-latini in occidente*, Padova 1979, 45 n. 1). La donazione avvenne, come è noto, il 4 giugno 1505, a favore del convento di San Domenico Maggiore in Napoli: Percopo, *La biblioteca...*, 150-52.

nasio Chalkéopulos, vescovo di Gerace e Oppido dal 1472¹⁵; Par. gr. 2850 (*Oracula Sibyllina*, 1474) e Par. gr. 1639 (1474-1475), scritti da Demetrio Leontaris.

Quale che sia il testo greco utilizzato da Sannazaro, esso doveva essere accompagnato da scoli che avrebbero potuto giustificare alcune scelte interpretative e il tentativo di analisi metrica; o almeno l'esercizio fu guidato, da un greco o da un amico grecista, che poteva trasmettere una sua lettura di scoli al testo di Pindaro. Ma, anche in questo caso, non risulta possibile indicare precisi nuclei di tradizione scolastica, per cui si è preferito confrontare in forma ipotetica alcuni degli scoli più significativi con il testo della traduzione.

Né si può dire se una delle brevi vite che talvolta precedevano gli scoli possa aver giovato al Sannazaro per una migliore conoscenza di Pindaro: l'umanista forse preferiva ancora ricordare l'aneddoto di Valerio Massimo, la leggenda del vecchio vate che muore nel ginnasio di Argo, tra le braccia dell'amato fanciullo Teosseo; così in un suo epigramma stravagante¹⁶:

¹⁵ Nella lettera di dedica il Chalkéopulos fa riferimento ad un'altra sua recente traduzione compiuta per Antonello, «in oratione divi Basilii quam nuper interpretatus tuo dicavi nomine», probabilmente l'omelia *In prooemium Proverbiorum* (PG 31, 385-423); v. J.F. Boissonade, *Notice des lettres inédites de Cratès le Cynique contenues dans le manuscrit 483 du Vatican*, «Notices et extraits des manuscrits de la Bibliothèque du Roi», t. 11, Paris 1827, parte II, p. 3, n. 1. Sul Chalkéopulos, rilevante figura di ecclesiastico bizantino, legato al Bessarione e alla riforma del monachesimo greco in Italia meridionale, cfr. M.H. Laurent - A. Guillou, *Le 'Liber visitationis' d'Athanasie Chalkéopulos (1447-1458)*, (Studi e Testi, 206), Città del Vaticano 1960, XXXII, 228-31 (per la dedica al Petrucci).

¹⁶ Napoli, Biblioteca Nazionale, V E 53, f. 22r: in una confusa miscellanea di poesia del XVI secolo ma scritta e raccolta nel XVIII, si ritrova in due fascicoli che formano quasi un codicetto a parte, ff. 13-32, un senione e un quaternione, mm. 155 × 217, con numerazione propria, e l'indicazione sul foglio di guardia (f. 13r) «XIV». La titolazione è «Illustrium quorundam poetarum carmina inedita ex manuscripto codice Nicolai Roscii Flor.», mentre un'altra mano aggiunge «ex dono et manu P. Ant. Serassi»; e si tratta effettivamente del grande erudito settecentesco, come risulta dal confronto con altri suoi autografi, ad es. le carte bergamasche, Bergamo, Biblioteca Civica A. Mai, Raccolta Serassi, R.66.2, R.66.6, R.67.7. L'epigramma è in buona compagnia di altri pezzi sicuramente autentici, ma in redazione più antica: f. 23v, *Ep.* II 59, I 42; f. 24r, *Ep.* II 13, I 17. Lo pubblica A. Altamura, *Iacopo Sannazaro*, Napoli 1951, 152

Sinceri de Pindaro.
Pindarus in gremio pueri collapsus amati
unde animam potuit sumere deposuit.
Indoluit miserata sui nova funera vatis
et vix se a lacrymis Cypria continuit.
Inde: «Quid hoc regni est nobis quod contingit, — inquit —
si saeva excrucio, si pia sum perimo».

Ma chi poteva essere accanto a Sannazaro nell'incontro con Pindaro? Nell'Elegia I 9, *De studiis suis et libris Ioviani Pontani*, dopo la rassegna attenta di tutta la poesia pontaniana, si fa riferimento alla *Lyra*: «Denique Pindaricos modos, resonantis pleetra, / et Methymnae fila novasse lyrae» (vv. 69-70). La lira di Metimna è naturalmente quella di Arione, il leggendario citarredo cui s'attribuiva l'invenzione del ditirambo, originariamente canto corale e religioso per Dioniso, passato poi in Pindaro a funzione celebrativa e mitologica. Ma i *Pindaricos modos* vorrebbero alludere ad altro, nella poesia del Sannazaro: «Flaccus Pindaricos dividit aure modos» (*El.* II 1,8). Ed in effetti il *pindariser* pontaniano della *Lyra* passa tutto attraverso Orazio, l'Orazio delle Odi, trascrittore ed interprete per la cultura latina dell'eredità del poeta greco; e la metrica vi presenta solo saffiche, che costituivano la 'traduzione' oraziana, assai più regolare, delle libere ed aeree strutture dell'inno pindarico, che veniva ad incarnare più potenti flussi di pensiero¹⁷. Emblemata-

(al v. 6, errore di lettura in *excrucis*). Evidente è la ripresa da Valerio Massimo, IX 12, ext. 7: «Pindarus, cum in gymnasio super gremium pueri, quo unice delectabatur, capite posito quieti se dedisset, non prius decessisse cognitus est, quam gymnasiarcho claudere iam eum locum volente, nequidquam excitaretur. Cui quidem crediderim eadem beniguitate deorum, et tantum poeticae facundiae, et tam placitum vitae finem attributum». Cfr. anche la ripresa dello stesso luogo di Valerio Massimo in Petrarca, *Buc. Carm. X, Laurea occidens*, vv. 99-101; e in Poliziano, *Nutricia*, 576 (F. Petrarca, *Laurea occidens*, a c. di G. Martellotti, Roma 1968, 21 e 53).

¹⁷ Cfr. il classico E. Fraenkel, *Das Pindargedicht des Horaz*, Heidelberg 1933; e ancora W. Killy, *Geschichte des Textverständnisses am Beispiel von Pindar und Horaz*, (Wolfenbütteler Forschungen, 12), München 1981. Per la *Lyra* del Pontano, v. L. Monti Sabia, *La Lyra di Giovanni Pontano edita secondo l'autografo codice Reginense Latino 1527*, «Rendiconti dell'Accademia di Archeologia Lettere e Belle Arti di Napoli», N.S., 47 (1972).

tica doveva essere per Sannazaro la prima apparizione della *Lyra*, quell'Orfeo figura di una poesia sacra ed ispirata, figura dello stesso poeta, «sacer vates» (v. 33), «divum atque hominum sacerdos» (v. 81):

Cum pius Phoebi citharam sacerdos
movit insigni cecinitque plectro
et parem nervis parilemque voci
commodat ictum. (*Lyra*, I, 5-8)

In altri carmi si celebrano le imprese d'un eroe moderno, Alfonso duca di Calabria, si modula sui registri eterni del mito; pindarico in senso più ampio può essere l'inizio dell'inno al sole (*Lyra* V), con suggestioni che rimandano a Marullo ed alla poesia astronomica, all'*Urania*.

E ancora al Pontano doveva ricollegarsi la testimonianza più interessante, in chiave critica, sugli studi greci a Napoli e sull'assunzione del testo di Pindaro come testo di scuola. Nel dialogo *Antonius*, certo noto al Sannazaro, e pubblicato a Napoli da Mattia Moravo il 31 gennaio 1491, si riprende da Aulo Gellio (*Noctes Atticae*, XVII, 10) un lungo confronto tra due luoghi di Pindaro (*Pyth.* I,40) e di Virgilio (*Aen.* III,570-82) nella descrizione dell'eruzione dell'Etna, difendendo l'assoluta indipendenza e originalità di Virgilio da Pindaro, anche in virtù del differente campo stilistico: «Ac Pindaro quidem dare potest veniam lyricum carmen. At Virgilio implenda erat tuba illa heroica et magno personandum ore, neque ut illi succinendum qui a lyra sua non ita longe recessit» (*I Dialoghi*, 67-74 = 70). Sempre nello stesso dialogo (54), ma su un registro satirico, sono citati i primi versi della I Olimpica, nella caricatura d'un giovane grecizzante, vestito alla moda greca e 'pilleatulus', che s'avanza superbo canticchiando:

PER. Ἄριστον μὲν ὕδαρ.
HOSP. Quid sibi haec volunt verba?
COMP. Rem optimam ait esse aquam.
HOSP. An hic nos accusat ut parum sobrios? Ego tam insignem iniuriam non feram.
COMP. Parce, hospe, Pindarica est sententia, etiam ab Aristotele laudata.

PER. ὁ δὲ χρυσὸς αἰθόμενον πῦρ
ἄτε διαπρέπει νυκτὶ
μεγάνορος ἔξοχα πλούτου.
HOSP. An pergit maledicere?
COMP. Desine commoveri, aurum laudat.
HOSP. Heus, tu, Graecanice homo, quid malam in rem non te hinc proripis? Iudaeis aurum et foeneratoribus laudato.

Nella satira pontaniana, è chiaro, è evidente la critica di una certa moda degli studi greci, di una superficialità di metodi didattici da parte di maestri bizantini: in particolare nei confronti di testi ardui come Pindaro, qui ridotto all'apprendimento mnemonico, alla recitazione, a particolare essenziale del travestimento del 'greculus', con barba e berretto alla greca. Eppure, il quadro dell'*Antonius*, insistendo esattamente sulla I Olimpica, dà un'indicazione preziosa: i maestri greci, a Napoli, e con buona pace del Pontano, iniziavano anche da Pindaro i loro corsi.

Ma accanto al Pontano Sannazaro può additarci un altro *pindariseur* nel circolo umanistico napoletano:

Altiusque novos superis laturus honores,
Pindarica feriat carmina docta lyra;
Sfortiadum mox dicat Aragoniosque hymenaeos,
iure quibus cantus aequet, Homere, tuos. (*El.* II 2,21-24)

L'epitalamio per le nozze di Giangaleazzo Sforza e Isabella d'Aragona si colloca intorno al 1489, ma la definizione *pindarica lyra* con difficoltà s'adatta a quel che rimane della poesia dell'Altilio: si dovrebbe forse guardare in direzione della poesia religiosa, con il carne in esametri *In Christum sepultum*, preludio alla sannazariana *Lamentatio de morte Christi*; o addirittura al paganeggiante inno a Venere, *Mater alma cupidinum*¹⁸. È

¹⁸ Edizioni moderne dal Vindobonense lat. 9977 e altri testimoni sono, pur con molti limiti, in G. Altilli *Carmina*, a c. di E. d'Angelo, Napoli 1914; G. Altilio, *Poesie*, a c. di G. Lamattina, Salerno 1978; ma cfr. M.T. Luppino, *La tradizione manoscritta e a stampa dei Carmina di Gabriele Altilio*, «Ist. Naz. di Studi sul Rinascimento meridionale. Quaderni», 2 (1985), 49-78. Per la biografia dell'Altilio, E. Percopo, *Nuovi documenti sugli scrittori e gli artisti dei tempi aragonesi*, XI: *Gabriele Altilio*, «Archivio storico per le province napoletane», 19 (1894),

vero che l'epitalamio si confronta soprattutto col carme LXII di Catullo, *Vesper adest*, lo stesso carme che Sannazaro ebbe poi a ritrovare, in un testo indipendente da quello che discendeva dal codice veronese, nel Florilegio Thuaneo¹⁹; ma Altilio rovescia perfettamente l'esordio catulliano nella descrizione di un'alba rosata, «Purpureos iam laeta sinus Tithonia coniunx».

Profonda era l'ammirazione del Sannazaro per la poesia dell'Altilio, «Musarum lux alma» (Ep. I 7,1), compagno del Pontano nell'investigare «intactae sacraria silvae» (El. I 11,17), comunque autore di «carmina docta» (El. II 2,22), «docto pectore carmen» (El. I 11,18); e antica era l'amicizia, consacrata già dalla consolatoria altiliana a Iacopo e Marcantonio Sannazaro *in matris funere*, situandosi la morte di Massella Santomango madre del poeta negli anni successivi al 1474²⁰.

La familiarità tra i due umanisti si rinforzò nel comune servizio di Alfonso duca di Calabria negli anni '80, divenendo poi Altilio precettore di Ferrandino, e scomparendo alla vigilia del disastro politico definitivo della dinastia aragonese; la sua poesia, che aveva avuto dimensione quasi privata e limitata al ristretto cerchio degli amici umanisti, fatta almeno eccezione per l'epitalamio, fu salvata proprio, nelle carte e negli abbozzi originali, in quell'ambiente, probabilmente dallo stesso Sannazaro, ed in esiguo manipolo fu consegnata alla fortuna delle stampe quasi esclusivamente accanto a edizioni del *De partu Virginis*, con in testa l'Epitalamio.

Ora, il celebre *incipit* di quell'Epitalamio, una sorta di *Vesper adest* al contrario, ritorna all'inizio della *Lamentatio de morte Christi*, ed in tono minore nelle El. II 2, *In festo die divi Nazarii Martyris*, e II 3, *Calendis Ianuariis*; ma soprattutto nell'*Hymnus divo Gaudio*, il pezzo più singolare di quella breve

561-74; F. Nicolini, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, II, Roma 1960, 565-66. L'inno a Venere si legge nel Vindob. 9977, f. 48r-v; per gli altri componimenti qui citati, conviene ancora leggerli in coda ad un'edizione delle opere del Sannazaro, come quella di Amsterdam del 1728, o le padovane di Comino nel 1731 e 1751.

¹⁹ C. Vecce, *Iacopo Sannazaro in Francia...*, 104-105, 114.

²⁰ E. Percopo, *Vita di Iacobo Sannazaro*, «Archivio storico per le province napoletane», 56 (1931), 87-198 (= 98, 111-112).

esperienza della poesia sannazariana, mescolata nelle edizioni agli *Epigrammata*, che tentava contenuti religiosi nella forma dell'inno. A parte il breve *Divo Nazario* (Ep. II 43), in distici elegiaci, il piccolo *corpus* innografico comprende due inni a San Nazario (Ep. II 58 e 67) e due a San Gaudio (Ep. II 65 e 66): l'Ep. II 58, *Nazari, heu quis me tibi ad hanc supremi*, risulta ideato negli anni francesi, in occasione d'una *peregrinatio* al santuario di Saint-Nazaire, sull'Atlantico, all'estuario della Loira; e tre inni, quelli a San Nazario e il secondo a san Gaudio, *Ad Vesperas* («Audiant surgens pariter cadensque»), sono nel metro 'pindarico' secondo la tradizione di Orazio, cioè in strofe saffica.

Fuori dell'ordinario resta solo il *Gaudete coetus virginum* (Ep. II 65), del quale una prima redazione si ritrova, come abbiamo visto, nel foglio delle *notulae de piscibus*, vergata in scrittura calligrafica molto più ampia. Il metro non è classico né umanistico, ma è il principe dell'innografia religiosa: la strofe ambrosiana, la precisa successione, in strofi di quattro versi ciascuna, di dimetri giambici catalettici, il ritmo dell'*Aeterne rerum conditor*, dell'*Iam surgit hora tertia*, del *Veni redemptor omnium*, ritmo in parte confluito nell'universo delle sequenze all'epoca di Adamo di San Vittore.

E quale significato poteva avere allora per Sannazaro il ritorno ad una tradizione così squisitamente medioevale, in momenti vicini, a quel che sembra, ai suoi tentativi di lettura e traduzione da Pindaro? Forse era il ritorno a forme più intensamente religiose, forse era l'apparente somiglianza tra il dimetro giambico catalettico e il gliconeo costitutivo dell'inno pindarico, entrambi ottosillabi e avvertiti con identica desinenza; forse era il semplice ricordo di Agostino, *Conf.* IX 7,15 (e IX 12,32, per la citazione del *Deus creator omnium*): «Tunc hymni et psalmi ut canerentur secundum morem orientalium partium, ne populus maeroris taedio contabesceret, institutum est».

ANNA CERBO

DRAMMATURGIA MERIDIONALE. LA TRAGEDIA DI TARDO RINASCIMENTO

1. Negli ultimi decenni del Cinquecento si registra in Italia un'abbandante produzione di tragedie. L'incremento dei testi, favorito ovviamente dalla crisi religiosa e politica che si venne sviluppando con la rivoluzione del Rinascimento, non significa però fioritura né crescita di favore. A differenza delle favole pastorali, le tragedie aumentano senza rapporto alcuno con la richiesta del pubblico. La ragione è nel fatto che, mentre i destinatari restano indifferenti al genere tragico, i nostri letterati se ne interessano, cominciando a vergognarsi della mancanza di buone tragedie degne della tradizione greca e latina¹.

La coscienza dei limiti della tragedia italiana del tardo Cinquecento non è solo degli autori che, pur lamentandosi dell'abbandono completo in cui le loro opere venivano lasciate, si accaniscono invano nella ricerca del primato. È altresì dei teorici della letteratura. Basti pensare al Muzio che nella sua *Arte Poetica* osservava:

¹ Negativo è per esempio il giudizio del Tasso sulle tragedie dei suoi contemporanei, espresso nel libro II dei *Discorsi del poema eroico*: «All'incontro non potrà dirsi nuovo quel poema in cui finti siano i nomi e le persone, ma dove il poeta faccia il nodo e lo scioglimento fatto dagli altri; e tale è per avventura alcuna moderna tragedia, a cui manca l'autorità che porta seco l'istoria e la fama, e la novità della finzione» (dai *Discorsi dell'arte poetica e del poema eroico*, a cura di L. Poma, Bari 1964, p. 92). Anche il Tassoni, pur considerando la superiorità dei moderni rispetto agli antichi, è costretto ad ammettere che nelle tragedie «o sia stata poca fortuna o l'imperfezione della nostra lingua nelle cose gravi, non ci è stato finora alcuno che sia arrivato a segno di passar la mediocrità» (libro X dei *Pensieri diversi*, Venezia 1636, p. 383).

Sul teatro tragico italiano del Cinquecento cfr.: L. Allacci, *Drammaturgia*, presso G. Pasquali, Venezia 1755; P. Napoli-Signorelli, *Storia critica dei teatri antichi e moderni*, V. Orsino, Napoli 1813, tomo VI (*Teatro tragico italiano*, pp. 228-273); A. D'Ancona, *Origini del teatro italiano*, Loescher, Torino 1891; F. Neri, *La tragedia italiana del '500*, Galletti e Cacci, Firenze 1904; E. Bertana, *La tragedia*, Vallardi, Milano 1906; B. Croce, cap. sulla tragedia in *Poesia popolare e poesia d'arte*, Laterza, Bari 1930; S. D'Amico, *Storia del teatro drammatico*, Garzanti, Milano 1958 (1ª ed. 1939); M. Apollonio, *Storia del teatro italiano*, Sansoni, Firenze 1958 (1ª ed. 1940); L. Russo, *La tragedia nel '500 e '600*, in «Belfagor», XIV (1959), pp. 14-22; C. Musumarra, *La poesia tragica italiana nel Rinascimento*, Olschki, Firenze 1972; N. Borsellino e R. Mercuri, *Il teatro del Cinquecento*, in *La Letteratura Italiana Storia e Testi*, vol. IV, tomo secondo, Laterza, Bari 1973; M. Ariani, *Tra classicismo e manierismo. Il teatro tragico del Cinquecento*, Olschki, Firenze 1974; F. Doglio, *Teatro in Europa. Storia e documenti*, vol. II, Garzanti, Milano 1989; M. Pieri, *La nascita del teatro moderno in Italia tra XV e XVI secolo*, Bollati Boringhieri, Torino 1989.

la tragedia suole
fare agli usati titoli ritorno
e rimanersi tra poche famiglie (quelle degli antichi miti).
Non usa di montar gli alti coturni
la nostra etate: e però appena tocchi
gli hanno i nostri poeti².

E poi ad Angelo Ingegneri che nel ben noto trattato *Della poesia rappresentativa*, pubblicato a Ferrara nel 1598, si soffermava ad individuare i difetti delle tragedie contemporanee con l'intento operativo di migliorarne la qualità. In favore di una rappresentazione conveniente, logica e verosimile il trattatista condanna i soliloqui molto lunghi e «di poca verisimilitudine», la narrazione di fatti avvenuti sul palco come replica noiosa per gli spettatori, la mancanza di concatenazione delle scene e la favola «loquace et otiosa» invece che «negotiosa et operativa» in tutte le sue parti. Disapprova ancora lo stile fiorito, eccessivamente ornato dei coevi poeti drammatici «più spiritosi e più figurati, e vie più di concetti abbondanti, che non sono i lirici stessi». Rileva infine le difficoltà dovute al fatto che la scena è quanto mai mutevole e le pecche circa il comparire degli attori e il ragionare tra loro.

Ma oltre ai limiti e ai difetti, altre cause concorsero ad ostacolare la fortuna della nostra tragedia tardocinquecentesca. Ed è sempre l'Ingegneri ad annotarle nel citato discorso *Della poesia rappresentativa*:

[...] Le tragedie, lasciando da canto, che così poche se ne leggono, che non abbiano importantissimi et inescusabili mancamenti, onde talhora divengono anco irrepresentabili, sono spettacoli maninconici, alla cui vista malamente s'accomoda l'occhio disioso di diletatione. Alcuni oltra di ciò le stimano di tristo augurio, et quindi poco volentieri spendono in esse i denari e 'l tempo. Alla fine come imitationi d'azioni reali, e di regie persone (portando massimamente il costume d'hoggi altra pompa d'apparato e d'habiti, che forse non si richiedeva a' tempi di Sofocle per rappresentare verbigratia un povero re di Thebe, oltraggiato dal cognato et minacciato dall'indovino) ricercano à punto borsa reale, la quale con sano giudicio i Principi d'hoggidi riserbano per la conservatione de gli Stati loro, et per la securezza e commodità de' lor sudditi. Quindi viene, ch'in cinquanta anni non se ne recita una convenevolmente: et ci vogliono à punto compagnie ricche, come in Vinetia, od Academie generose, come in Vicenza, e stupendi Theatri, come l'Olimpico³.

E qualche anno dopo pure nella lunga lettera dedicatoria a Monsignor Girolamo Fosco, scritta nel 1607 e premessa alla tragedia *Tomiri*:

[...] Ma cotal sorte di Poesia si trova a' nostri giorni presso che disusata; ò sia perché la spesa, e la malinconia dello spettacolo ne rende poco frequente la rappresentatione; ò sia più tosto, perché 'l mancamento di buoni soggetti tragici e la difficoltà de i precetti, dati in questa materia da i Maestri dell'arte, ne sbigottisce i compositori. Il che per avventura non averrebbe, se, com'è commun parere, la Poesia fosse

² G. Muzio, *Dell'arte poetica*, Venezia 1551, p. 73.

³ A. Ingegneri, *Della poesia rappresentativa e del modo di rappresentare le favole sceniche*, V. Baldini, Ferrara 1598, pp. 9-10.

veramente Furor Divino, con la cui sola inspiratione havessero Arato, Hesiodo ed altri, e 'l più di tutti ammirabile e stupendo Homero, cantato cose di tanta dottrina e di così alta speculatione⁴.

Qui l'Ingegneri aggiunge i disagi che il poeta drammatico incontra e nella ricerca di buoni soggetti e nell'uso delle regole, prendendovi poi spunto per confutare l'opinione comune per la quale la poesia è divino furore. Intanto ribadisce le difficoltà materiali ed economiche della rappresentazione ed insiste sulla malinconia dello spettacolo tragico, da molti considerato di cattivo augurio.

2. In particolare la malinconia dell'assunto tragico stenta a conciliarsi con la civiltà napoletana del secondo Cinquecento, dove si afferma l'attività teatrale del Della Porta commediografo e della sua scuola e dove il genere comico si arricchisce di elementi romanzeschi. La modesta o meglio scarsa rappresentazione di tragedie a Napoli e nel resto del Regno, per tutto il tardo Rinascimento, deve mettersi in relazione con l'abito mentale della società meridionale la quale feconda la commedia dell'arte, induce l'erudita a cogliere spunti di comicità dalla strada e dal senso comune e sembra incoraggiare le nuove forme spettacolari della tragicommedia e della favola pastorale.

Una prova di come in Napoli fosse intensa e vivace la vita della commedia dell'arte è data dal gran numero di tipi comici o maschere napoletane che nacquero appunto nella seconda metà del Cinquecento: «Pascariello», «Meo Squaquara», «Maramao», «Ciccio Sgarra», «Smarraolo Cornuto», «Cola Francisco», «Cuccurucù» e poi il celebre «Coviello» e l'ancora più noto «Pulcinella». Notevole fu subito la fortuna dei comici napoletani che con le loro improvvisazioni e con l'abilità «specialmente nel gestire buffo e nelle smorfie» trovarono universale ammirazione⁵. Assai famosi infatti alcuni attori che facevano parte delle compagnie comiche di quel tempo, spostandosi in Italia e fuori, come Fabrizio de Fornaris (detto il «capitan Coccodrillo»), Aniello Soldano (detto il «Dottore Spaccastrummolo»), Giovan Donato Lombardo (detto «il Bitontino»), Guglielmo Perillo e sopra tutti il capuano Silvio Fiorillo, eccezionale e nella parte del capitano spagnolo (*capitan Matamoros*) e in quella di Pulcinella.

Larghi e continui furono gli scambi reciproci tra le commedie a soggetto e quelle letterarie: ce ne rendiamo conto attraverso il confronto tra gli scenari e le commedie scritte⁶, in particolare quelle del

⁴ A. Ingegneri, *Tomiri*, G.G. Carlino e C. Vitale, Napoli 1607.

⁵ Cfr. B. Croce, *Comici dell'arte, maschere napoletane e primi teatri pubblici*, in *I teatri di Napoli*, Laterza, Bari 1966 (1^a ed. Piero, Napoli 1891), pp. 28-41.

⁶ In particolare abbiamo sfogliato una raccolta di centottantatré scenari, posseduta dalla Biblioteca Naz. di Napoli, dietro le indicazioni del Croce: *Una nuova raccolta di scenari*, in «Giorn. stor. d. lett. it.», XXIX, pp. 211-15.

Della Porta, peraltro anche autore di scenari, stando agli studi di Francesco Milano e di Benedetto Croce⁷, nonché alle informazioni del Perrucci che gli attribuisce quello della *Trapolaria*⁸. Così la commedia erudita, pervasa dello spirito popolare, veniva a risolvere i problemi di piacevolezza e di adattabilità al pubblico degli spettatori. Non è strano quindi che le opere comiche del Della Porta trovassero largo successo, recitate non solo nelle case private e da accademici diletanti, ma anche da attori di mestiere e nel pubblico teatro⁹; e con esse quelle di Francesco D'Isa¹⁰, di Cristoforo Castelletti e di Ottavio Glorizio¹¹, di Luigi Eredia¹² e di altri¹³.

Alla fine del Cinquecento la messa in scena delle commedie era quanto mai usuale, in occasione di matrimoni, di partenze o di arrivi

⁷ F. Milano, *Le commedie di G.B. Della Porta*, Tipografia Giannini, Napoli 1900 (estratto da «Studi di lett. it.», 1900, vol. II, pp. 311-411); B. Croce, *Il Porta e il dramma erudito*, in *I teatri di Napoli*, cit., pp. 42-54. Cfr. pure T. Beltrame, *G.B. Della Porta e la commedia dell'arte*, in «Giorn. stor. d. lett. it.», CI (1955), pp. 277-89; la *Storia letteraria d'Italia*, *Il Seicento* a cura di A. Belloni, Vallardi, Milano 1947, pp. 369-70 e N. Borsellino, *Commedie del Cinquecento*, Feltrinelli, Milano 1962-67, vol. II, p. 456: «Del resto la stessa paternità che gli è stata ben presto attribuita di alcuni scenari per i comici dell'arte, se anche è da considerarsi infondata, ha quanto meno il valore di un riconoscimento della esemplare 'teatralità' dei testi dell'aportiani che comunque offrirono alla commedia improvvisa lo spunto per vari spettacoli e frequentemente titoli e situazioni».

⁸ A. Perrucci, *Dell'arte rappresentativa ed all'improvviso*, a cura di A.G. Bragaglia, Sansoni Antiquariato, Firenze 1961 (ediz. principe: Napoli 1699), p. 257: «Or io... porterò l'esempio d'un autore in ciò classico, che sarà la *Trapolaria* di Gio. Battista della Porta Napolitano e d'ingegno così noto, per tanti trattati di Magia naturale, Chiromanzia, e mille altre erudizioni, a' quali non mancava questa della Comedia».

⁹ Cfr. B. Croce, *Il Porta e il dramma erudito*, cit., pp. 47-8 e V. Viviani, *Giambattista Della Porta*, in *Storia del Teatro napoletano*, Guida, Napoli 1969, pp. 91-127. Ma si leggano soprattutto i *Prologhi* delle commedie dell'aportiane.

¹⁰ Si veda, sempre del Croce, il cap. *Comici spagnuoli e italiani*, in *I teatri di Napoli*, cit., p. 67. Molte notizie sulle recite che si facevano in Napoli all'inizio del sec. XVII si possono leggere in due manoscritti della Bibl. Naz. di Napoli: F. Zazzera, *Giornali del duca di Ossuna (X.B.31)* e S. Guerra, *Diari (X.B.66)* con l'aggiunta al *Guerra* del cronista F. Bucca.

¹¹ Dal prologo dell'*Impresa d'amore* di O. Glorizio si apprende che nel 1600 l'Accademia degli Amatori rappresentava in Tropea, insieme a drammi sacri, i *Torti amorosi* e le *Stravaganze d'amore* del Castelletti e il 23 settembre la medesima commedia del Glorizio.

¹² «Tra coloro che si appressarono in qualche modo alla gloria comica del Porta, possono collocarsi il palermitano Luigi Eredia autore di un'altra *Trappolaria* recitata con sontuoso apparato nelle nozze di Don Lorenzo Lanza e Donna Elisabetta Barresi de' Conti di Mussomele; ed il Cavaliere Napolitano Giulio Cesare Torelli, autore di una vaga commedia intitolata *L'Ancora* pubblicata nel 1604 in Napoli e nel 1606, e 1611 in Venezia» (P. Napoli-Signorelli, *Vicende della coltura nelle due Sicilie*, V. Flauto, Napoli 1786, tomo V, pp. 366-67).

¹³ Pare che proprio alla fine del Cinquecento risalga la commedia del Tasso: *Intrichi d'Amore*. Ad informarci è P. Napoli-Signorelli nel cap. *Spettacoli teatrali*, in *Vicende della coltura*, cit., tomo IV (1785), p. 403: «Un gran nome chiuse il Comico teatro napoletano del XVI secolo, Torquato Tasso, il quale compose gl'*Intrighi d'Amore* commedia in prosa recitata da alcuni Accademici in Caprarola, e impressa poi nel 1604 in Venezia».

Sulla dubbia attribuzione degli *Intrichi* cfr. T. Tasso, *Teatro* a cura di M. Guglielminetti, Garzanti, Milano 1983, p. XXXVII.

in città di uomini politici e di festività, soprattutto nel periodo del Carnevale¹⁴. Un bando della Gran Corte della Vicaria del 20 gennaio 1581 ne proibiva severamente la recitazione «in luoghi pubblici ed ordinari», permettendone solo la rappresentazione nelle case private¹⁵. Ma, allorché Filippo II concesse all'ospedale degli Incurabili un diritto sugli utili delle commedie, queste ripresero subito tanta vita pubblica che il nunzio di Napoli Aldobrandini nel 1592 si lamentava che fra gli spettatori vi fossero persino gli ecclesiastici regolari. Il Croce ci dà per certo che già in quegli anni «esisteva in Napoli un teatro fisso per commedie, situato propriamente nel luogo dove poi sorse la chiesa di San Giorgio dei Genovesi; la quale appunto perciò nel secolo seguente si trova talora denominata 'San Giorgio alla commedia vecchia'»¹⁶. Ma ci informa pure che parecchie delle pubbliche commedie si recitavano in camere prese in fitto, in baracconi di legno o su palchi allestiti all'aperto.

Oltre alle commedie, favorevole accoglimento da parte del pubblico ebbero allora le favole pastorali, boscherecce e marittime. Scrive Pietro Napoli-Signorelli che gli autori napoletani ne composero un numero «incredibile»¹⁷, a imitazione dell'*Aminta* e del *Pastor fido*, quest'ultimo rappresentato di frequente nell'Italia meridionale¹⁸.

Nel 1569 Paolo Regio pubblicò in Napoli una favola pescatoria intitolata *Siracusa*¹⁹, un modello per la *Mergellina* di Giulio Cesare Caccaccio edita in Venezia nel 1598 col sottotitolo di «egloghe piscatorie»²⁰. Nel 1585 nella città di Ferrara il napoletano Camillo della Val-

¹⁴ G. Cortese ne rileva l'eccessiva spesa, in un brano che denuncia la politica di spreco dei principi italiani: «di gran periglio dunque è l'occasione et di poco momento quello, che vi si chiede, essendo solo aita di danari, di che voi siate stati non solo (dirò) liberali ma prodighi in atti di molto minore importanza, si come le vostre nozze alle volte, le feste, et le comedie ne fanno sicura testimonianza, in cui le soverchie spese senza utilità testimoniano l'ampia vostra largività, per non dire il volontario lusso, fatto per pompa di grandezza» (*Oratione alle potenze italiane per lo soccorso della Lega Germana contro il Turco*, Stamparia dello Stigliola a Porta Regale, Napoli 1594, p. 11).

¹⁵ Si veda B. Croce, *Comici dell'arte, maschere napoletane e primi teatri pubblici*, cit., p. 35 e sgg.

¹⁶ *Ivi*, p. 39. Sull'attività teatrale a Napoli negli ultimi decenni del Cinquecento e nel Seicento è utilissimo il volume di U. Prota-Giurleo. *I teatri di Napoli nel '600. La commedia e le maschere*, Fiorentino, Napoli 1962.

¹⁷ *Vicende della coltura nelle due Sicilie*, cit., tomo V, pp. 357-364. Cfr. B. Croce, *I teatri di Napoli*, ed. 1891, p. 83.

¹⁸ Una rappresentazione della pastorale del Guarini si fece a Nola nel 1599 e per questa G. Marino scrisse un prologo (cfr. B. Croce, *Il Porta e il dramma erudito*, cit., p. 52). Il 3 maggio 1618 il viceré duca di Ossuna fece recitare *Il Pastor fido* dalla compagnia del Cecchini, nel palazzo reale, ma «l'opera riuscì fredda e si smozzò in molte parti» (cfr. F. Zazzera, *ms. cit.*, f. 86).

¹⁹ Cfr. L. Allacci, *Drammaturgia*, cit., col. 724; P. Napoli-Signorelli, *Vicende della coltura*, cit., tomo IV, p. 399. Qualche anno dopo, nel 1574, usciva a Venezia per i tipi di Abirelli *Il Ligurino, favola boschereccia in versi* di Nicola Degli Angeli da Montelupone.

²⁰ Rimandiamo agli studi di A. Quondam, *La parola nel labirinto*, Laterza, Bari 1975, pp. 107-111.

le dava alle stampe la favola pastorale *I gelosi amanti*²¹. Sempre in Napoli, nel 1594 usciva uno dei migliori prodotti di questo genere letterario: la *Cinthia* favola boschereccia del capuano Carlo Noci²², nel 1599 il *Sileno* di Alessandro Turamini e nel 1601 l'*Alessi forsennato* di Scipione Ponzio²³. Tra le tante altre (stampate a Napoli o altrove) seguirono la *Dichiorgia* dell'aquilano Pompeo Interverio²⁴, l'*Erminia* e l'*Amor costante* di Cataldo Antonio Mannarino da Taranto²⁵, la *Laurina* di Giuseppe Vecchi²⁶, la *Trebatia* di Fabio Ottonelli²⁷, l'*Invito de' pastori* di Francesco Zazzera²⁸, l'*Amorosa Pazzia* di Lorenzo Perez Rabonal²⁹, la *Tigurina* di Orazio Comite³⁰, il *Moronte* di Lelio Santamaria³¹, la *Cinthia* di Filippo Finella³². Ci fu persino qualche favola pastorale in dialetto come la *Rosa* di Giulio Cesare Cortese, pubblicata a Napoli nel 1621, senza dimenticare la traduzione in napoletano del *Pastor fido* del Guarini (1628), ad opera di Domenico Basile.

Contemporaneamente alle pastorali si diffonde un modesto numero di tragicommedie in versi. Ignorando o fingendo di ignorare che qualche tragedia a lieto fine già era stata scritta (per es. l'*Altile* di G.B. Giraldi Cinzio pubblicata a Venezia nel 1583 ma composta nel 1543), anzi rivendicando il primato dell'invenzione e dell'esercizio del genere «tragicomedia», Anello Paulilli stampa nel 1566 e in Napoli presso l'editore Scotto due tragicommedie: *Il giuditio di Paride* e *Il ratto d'Helena*³³, seguite dalla tragedia *L'incendio di Troia* — tutte e tre già

²¹ Cfr. L. Allacci, *Drammaturgia*, cit., coll. 352 e 388.

²² Edita da G.G. Carlino e A. Pace (esemplari a Capua, Bibl. Mus. Campano, Napoli, Naz. 41.E2(1) e altrove). Altre edizioni si ebbero a Venezia, Compagnia Minima, 1596 in 8° e 1599 in 12°, e a Napoli, per Domenico Maccarano, 1631, in 12°. Cfr. P. Manzi, *La tipografia napoletana nel '500. Annali di O. Salviani (1566-1594)*, Olschki, Firenze 1974, p. 196.

²³ Due favole boscherecce, edite l'una presso la Stamperia dello Stigliola in 8°, l'altra per G.G. Carlino in 12° (Cfr. Allacci, *op. cit.*, rispettivamente col. 720 e col. 31).

²⁴ Venezia 1604 (L. Allacci, *op. cit.*, col. 250).

²⁵ *Erminia*, «favola boschereccia», B. Giunti e G. Ciotti, Venezia 1610; *Amor costante* (cfr. P. Napoli-Signorelli, *Vicende*, cit., tomo V, p. 358) o piuttosto *Pastor costante* (come scrive L. Allacci, *op. cit.*, col. 604), G.C. Ventura, Bari 1606.

²⁶ Altra favola boschereccia, edita a Napoli, G.G. Carlino e C. Vitale, 1611 (Allacci, *op. cit.*, col. 479).

²⁷ F. Grossi, Vicenza 1613 (Allacci, *ivi*, col. 782).

²⁸ G.G. Carlino, Napoli 1614 (Allacci, *ivi*, col. 467).

²⁹ G. Gargani, Napoli 1618 e O. Beltrano, Napoli 1628 (Allacci, *ivi*, col. 77). L'autore era noto come «Accademico Faticoso Afflitto».

³⁰ «Favola silvestre» edita in Napoli, G.D. Roncagliolo, 1621 (Allacci, *ivi*, col. 764).

³¹ «Favola pastorale», P. Guerra, Torino 1624. Due anni prima era uscita un'altra favola pastorale dello stesso autore: la *Giseldonna*, Fratelli Zapatta, Torino (Allacci, *ivi*, coll. 411 e 538).

³² D. Maccarano, Napoli 1626, in 8°. Un esemplare è presso la Bibl. Naz. di Firenze (Palat. 12.2.03^{111d}).

³³ Si leggano le pagine premesse a *Il giuditio di Paride*, nelle quali il Paulilli si rivolge ai lettori: «Quanti diligenti Autori (amorevol lector mio) accennano di queste Favole del Giuditio, che fe Paride delle bellezze di quelle tre Dee; et del promesso duono fattoli da

rappresentate nel palazzo di Vincenzo Carafa d'Ariano³⁴ — e più tardi nel 1591 G.B. Della Porta pubblica *La Penelope* per i tipi del napoletano Matteo Cancer³⁵. Vengono alla luce anche l'*Europa* di Niccolò Carbone ricordata dall'Allacci³⁶, l'*Olimpia* col sottotitolo di «tragicomedia spirituale» di Cola Antonio della Sorte³⁷, *La rete amorosa* «tragicomedia pescatoria» di Orazio Comite³⁸, la *Penelopea* «tragicomedia pastorale» di Filippo Finella³⁹ e più tardi *L'Orinthia* di Giovan Battista Crisci accademico degli Erranti⁴⁰.

Poche le tragedie di tipo classico, delle quali solamente qualcuna

Venere della figlia di Tindaro; et parimente quanti scrivono del Ratto d'Helena dall'amato seno del male accorto Menelao. Nessuno, ò Greco, ò Latino, che stato fosse, diede chiaro l'ordine, come si trattarono si fatte cose: Ma così seccamente n'han ragionato, ch'è pena assaggio per tanti secoli, se n'è potuto havere. Non sia meraviglia adunque presso di voi, s'io nel rappezzo di questa mia prima tradottione, ch'è del Giuditio di Paride, et della seconda, sotto il Titolo del Ratto d'Helena, (che tradottioni voglio chiamarle: non essendo intiera invention mia particolare, ma d'antichi Scrittori) hò voluto dargli quella testura, che veduto, et sentito havete nel rappresentarsi di quelle; et se così à l'una, come à l'altra, io diedi voci di Tragicomedia, contrario pensiero, di quello c'hò havuto nella terza Favola che senteste sotto Titolo dell'Incendio di Troia, et di Tragedia. Imperò che non havendo io havuto lume, ne guida di precedente autore, m'è stato campo franco, tesservi nel traffico di Dei, et di Reggi, i giuochi di vaghe Ninfe, et di selvaggi Pastori; et parimente amorse e vaghe note d'innamorati Pescatori; come che tal Giuditio si fe nella valle, et che 'l Ratto fu nel mare, ne' quali luoghi, potevano, anzi dovevano si fatte genti intervenire: che s'è così deboli rappresentationi non si fosse dato spirito di cotali intermedij, non riuscivano così vaghe, come intese furono rappresentare: et maggiormente per non esser la Tragicomedia obligata à quanto, et le Comedie, et le Tragedie sono; delle quali, le regole son distinte, quantunque, et da antichi, et da moderni diversificate...» (ed. cit.).

³⁴ Cfr. B. Croce, *Farse, rappresentazioni sacre, egloghe e prime commedie regolari, in I teatri di Napoli*, ed. cit. del 1966, p. 26.

³⁵ *Prologo*, vv. 35-37 («ond'egli il primo fia (se non m'inganno), / dopo l'Anfitrion del divin Plauto, / ch'una si fatta istoria vi propone»). Ci sorprende che il Della Porta sorvoli sulla rumorosa polemica De Nores-Guarini, la quale non sfugge invece ad Angelo Ingegneri (*Della poesia rappresentativa*, cit., p. 8). Al *Discorso intorno a que' principii, cause et accrescimenti che la comedia, la tragedia et il poema heroico ricevono dalla philosophia morale e civile e dai Governatori delle Repubbliche* (Padova 1587) del De Nores il Guarini rispose con un libretto pubblicato anonimo *Il Verato ovvero difesa di quanto ha scritto messer Jason de Nores contro la tragicommedia e le pastorali in un suo discorso di poesia*. Il De Nores replicò con l'*Apologia* (1590) e il Guarini con il *Verato secondo*, scritto nel 1591 e pubblicato nel 1593. Si veda E. Bonora, *Retorica e invenzione*, Rizzoli, Milano 1970, p. 179 e sgg.

³⁶ Cfr. F.S. Quadrio, *Della storia e della ragione d'ogni poesia*, Bologna, 1739, libro I, capo IV, p. 69.

³⁷ L. Scoriggio, Napoli 1605 (Allacci, *op. cit.*, col. 571).

³⁸ G.D. Roncagliolo, Napoli 1615 (Allacci, *ivi*, col. 665). Al 1620 risale *La Rosmina* «tragicomedia turchesca» (L. Scoriggio, Napoli) di Daniele Geofilo Piccigallo.

³⁹ L. Allacci parla di una *Penelope* («Tragicommedia Pastorale. — in Napoli, per Gio. Domenico Roncagliolo, 1625 e 1626 in 8° di Filippo Finella») e poco dopo di una *Penelopea* («Tragicommedia Pastorale. — in Napoli, per Gio. Domenico Roncagliolo, 1625 e 1628 in 8° di Filippo Finella»). Pensiamo che non si tratta di un rifacimento, ma della stessa opera, come ci induce a credere un esemplare dell'ed. 1626 che porta il titolo di *Penelopea* e si trova presso la Bibl. Naz. di Firenze (colloc. Palat. 12.2.03^{11e}).

⁴⁰ O. Beltrano, Napoli, 1635.

è messa in scena, come *L'Ulisse* del Della Porta⁴¹, la *Tomiri* dell'Ingegneri⁴², il *Pompeo Magno* del Persio⁴³. Moltissime invece le tragedie sacre morali e spirituali, lunghe e noiose, quasi sempre «Vite di santi sconciamente affastellate in un dramma»⁴⁴, per giunta recitate dappertutto in Napoli e nelle provincie. A L'Aquila nel 1582 gli accademici di Salvatore Massonio rappresentavano il dramma *La gloria di Susanna*; a Monte Reale in Abruzzo nel 1595 si recitava *Il martirio di S. Giuliana di Nicomedia* di Lodovico Seragone; nel 1596, nella chiesa di San Domenico di Bisignano, *Il lagrimoso Trofeo, tragedia spirituale di San Bartolomeo* di Antonio di Prezio poi stampata a Napoli nel 1602; a Tropea gli accademici Amorosi nell'anno 1600 rappresentarono il *Martirio di S. Placido coi fratelli e compagni e I tormenti e la morte di S. Cristina*⁴⁵. Senza contare le rappresentazioni che, sulla fine del secolo, si facevano nella capitale.

Insomma la vita grama del genere tragico napoletano potrebbe spiegarsi da un lato con le richieste di un pubblico che privilegia la concretezza, l'umorismo, la fantasia e ha «l'occhio disioso di diletta-zione» e dall'altro con l'eccessiva pressione della politica controriformistica.

A questi si aggiungono motivi più specifici: la mancanza di un vero caposcuola e la limitata, lenta partecipazione alle polemiche che, intorno alla tragedia (e alla tragicommedia), si erano svolte nelle corti dell'Italia del nord⁴⁶.

Un caposcuola, ma tardivo, poteva essere lo stesso Della Porta che accoppiava all'esperienza comica (un nutrito numero di quattordici commedie) quella tragica, passando dal mito classico, *La Penelope* e *L'Ulisse*, al mito cristiano, *Il Georgio*⁴⁷, e compiacendosi finanche di

⁴¹ L. Scoriggio, Napoli 1614 (esemplari nella Nazionale di Napoli e nella Nazionale di Firenze).

⁴² Ed. cit. di G.G. Carlino e C. Vitale, Napoli 1607 in 4° (Allacci, *op. cit.* col. 772). F.S. Quadrio ci parla di una prima ediz. del 1602 (*op. cit.*, p. 76). Un esemplare dell'ed. del 1607 è presso la Bibl. Vatic.: *Dramm. Allacci 295 (int. 4)*.

⁴³ G. Sottile, Napoli 1603 in 12° (Allacci, *ivi*, col. 638; Quadrio, *ivi*, p. 76). Abbiamo trovato esemplari alla Bibl. Naz. di Napoli nella *Coll. Bas. Cart. XX=1* (ma da qualche tempo il testo risulta smarrito), nella Bibl. Naz. di Firenze (colloc. *Palat. 12.1.0.1^ab*) e nella Bibl. Estense di Modena (colloc. *XC.B.9*).

Per informazioni sulla rappresentazione di questa e delle altre due tragedie cfr. B. Croce, *I teatri di Napoli*, ed. 1891, p. 82.

⁴⁴ P. Napoli - Signorelli, *Vicende della coltura*, cit., tomo V, p. 351.

⁴⁵ Anche per queste notizie cfr. B. Croce, *I teatri di Napoli*, ed. 1891, pp. 50-51 e p. 80; F.S. Quadrio, *op. cit.*, pp. 72 e 74.

Su S. Placido già si conosceva la tragedia del messinese Girolamo Cariddi (1592). Cfr. Allacci, *op. cit.*, col. 633; Napoli - Signorelli, *Vicende della coltura*, cit., tomo IV, p. 397.

⁴⁶ Cfr. G. Ferroni - A. Quondam, *La «locuzione artificiosa». Teoria ed esperienza nell'età del manierismo*, Bulzoni, Roma 1973, p. 25.

⁴⁷ G.B. Gargano e L. Nucci, Napoli 1611 (esemplari nella Nazionale di Firenze e nella Nazionale di Napoli). Il manoscritto è nella Nazionale di Napoli (*Cod. XIII. E. 8*).

drammi sacri⁴⁸. Esperimenti tragediografici non privi di contenuti ideologici e di implicazioni politiche; vere e serie proposte teatrali: l'interpretazione moralistica del mondo classico, la riscoperta della sconfitta dell'eroe cristiano come segno di grazia, la cupa visione di morte che travaglia il potere politico. Si tratta però di proposte avanzate quasi contemporaneamente agli altri autori napoletani (Bonaventura Morone, Ortensio Scammacca, Filippo Finella), se non già attuate, come nella *Lucretia* di Paolo Regio⁴⁹, nel *Pompeo Magno* di Orazio Persio, nella *Reina di Scotia* di Carlo Ruggeri⁵⁰. Più e meglio di tutti il Della Porta tentava una deviazione dalla direzione seneciana, direzione ormai comune nella tragedia italiana dietro l'esempio della *Sofonisba* del Trissino. Così respingendo l'intreccio orroroso delle passioni sceglieva l'evasivo, il mitologico, il miracoloso e il sopramondano, combinandoli con la pedagogia controriformistica. Di fatto le sue tragedie ebbero ciascuna una sola edizione e pochi lettori. E costoro si imbattono in un genere nuovo, vivacizzato dalla peripezia e dall'artificio linguistico, privo dell'orrorosità sanguinolenta, pieno di sorprese e di incastri gotici. Lo stesso Della Porta confessava una certa difficoltà a reperire e ad ordire materiali degni di tragedia, oltre che a trascrivere in versi (ma in lingua teatrale e non lirica) la sua scorta di notizie storico-mitologiche. In una lettera a Federico Cesi del 1° giugno 1612 egli fa riferimento alla faticosa elaborazione dell'*Ulisse*:

Io sto ordendo la tragedia di Ulisse, che per esser difficilissima, e che di sua morte si sa poco, però mi ci affatico⁵¹,

sottolineando indirettamente l'importanza della ricerca, storica o mitologica che sia, alla base della composizione drammatica. La scarsa dimestichezza dell'aportiana con la tragedia si innestava in una tradi-

⁴⁸ La *Santa Dorotea* e la *Santa Eufemia*. Per le tragedie di G. Della Porta cfr. B. Croce, *Il Porta e il dramma erudito*, cit.; R. Sirri, *L'attività teatrale di G.B. Della Porta*, De Simone, Napoli 1968 e in particolare Giambattista Della Porta, *Teatro* a cura di R. Sirri, vol. I - *Le Tragedie*, Istituto Universitario Orientale, Napoli 1978 e *L'artificio linguistico di G.B. della Porta - Le Tragedie* in «Annali» dell'Istituto Universitario Orientale, Sezione Romanza, XX, 2 (1978) pp. 307-357; L.G. Clubb, *Ideologia e politica nel teatro dell'aportiano*, in «Lettere Italiane», XXXIX, n. 3, (1987), pp. 329-45.

⁴⁹ G. Cacchi, Napoli 1572 (seconda ed.), in 12° (Allacci, *op. cit.*, col. 491). Un esemplare è nella Bibl. Naz. di Firenze (*Palat. 12.1.0.1^aXa*).

⁵⁰ C. Vitale, Napoli 1604, in 8° (Allacci, *op. cit.*, col. 663; Quadrio, *op. cit.*, p. 76). Un esemplare è presso la Bibl. Vaticana (*Dramm. Allacci 214 (int. 6)*). Di questa tragedia ha parlato più volte il Croce: *Notizia di opere letterarie italiane intorno a Maria Stuarda*, «Rassegna pugliese» II (1885), fascicoli 17-20; *I teatri di Napoli*, ed. cit. del 1891, pp. 83-85 e pp. 674-83 (*Drammi italiani del sec. XVII intorno a Maria Stuarda*); *Problemi di estetica*, Laterza, Bari 1940 (1ª ed. 1910) pp. 84-90; *Nuovi saggi sulla letteratura italiana del 600*, Laterza, Bari 1949 (4ª ed.), p. 52 n.. Si veda pure un nostro studio: *Una «Reina di Scotia» poco nota*, in «Annali» dell'Istituto Universitario Orientale di Napoli, Sezione Romanza, XXVI, 2, (1984), pp. 395-431.

⁵¹ In G. Gabrieli, *G.B. Della Porta linceo*, «Giorn. crit. d. Filos. it.», VIII (1927), p. 376.

zionale chiusura degli scrittori napoletani nei confronti di questo genere: verso la metà del Cinquecento erano usciti l'*Altea* del Carbone⁵², l'*Incendio di Troia* del Paulilli, il *Christus* del Martirano⁵³, unici frutti peraltro poco brillanti di un'ispirazione scolastica e retorica. Messe a confronto con le contemporanee tragedie del Cinquecento altoitaliano sono ben poca cosa. Sicché, mentre all'Aretino e al Dolce, al Giraldo Cinzio e al Trissino succedono il Della Valle, il Torelli e il Dottori, ai tre tragediografi meridionali segue un gruppo di dilettranti, di eruditi provenienti dal clero, qualche letterato di piccola fama, ma anche intellettuali prestigiosi le cui prove migliori vengono prodotte in campi diversi o in generi differenti dalla tragedia. È il caso di G.B. Della Porta, di Paolo Regio, di Tommaso Campanella, di Filippo Finella e di Angelo Ingegneri.

Quanto alla riflessione teorica sulla tragedia, il contributo napoletano di fine secolo non è trascurabile. Finalmente si colma quel vuoto teorico che si era prolungato nella cultura meridionale fino all'intervento del Minturno (*De poeta e L'arte poetica*)⁵⁴ e alla più ampia attività militante e mediatrice di Scipione Ammirato, intorno agli anni '60. Le nuove discussioni sulla tragedia concorrono a rivelare la compagine della poetica napoletana nell'età della Controriforma, impegnata a volgere le regole aristoteliche verso rigorosi significati moralistico-cattolici. Tra gli animatori è Vincenzo Toraldo (o Toralto) d'Aragona, autore del dialogo *La Veronica o del sonetto* stampato a Genova sul finire del 1589⁵⁵, e soprattutto Tommaso Campanella con la *Poetica* italiana (1596) e latina (1612-13) ed Angelo Ingegneri col trattato *Della poesia rappresentativa* e con la *Dedica della Tomiri* già menzionati.

Impegnato a dissertare sulla struttura e sulla materia del sonetto, individuandone le caratteristiche che lo distinguono dalle altre forme letterarie, il Toraldo si sofferma sulla tragedia con osservazioni che vanno al di là del congegno retorico dell'opera tragica, alquanto vicine allo specifico tragico. Del resto la preoccupazione centrale del dialogo è di sottolineare il peso intellettuale del «concetto» (inteso come movimento del pensiero), al quale va subordinata la «locuzione» con tutti i suoi artifici. Una posizione del tutto opposta a quella della «locuzione

⁵² L'*Altea* apparve nel 1559 (Allacci, *op. cit.*, col. 35; Napoli-Signorelli, *Vicende della cultura*, cit., tomo IV, p. 397; Quadrio, *op. cit.*, p. 69).

⁵³ Il *Christus* di Coriolano Martirano, vescovo di San Marco (Cosenza) e segretario interino nel Concilio di Trento, fu pubblicato nel 1556. Cfr. N. Toppi, *Biblioteca Napoletana*, Bulifon, Napoli 1678, p. 67; G.B. Tafuri, *Istoria degli scrittori nati nel Regno di Napoli*, Mosca, Napoli 1744-1754, tomo III, parte II, pp. 93-99; C. Minieri Riccio, *Memorie storiche degli scrittori nati nel Regno di Napoli*, Tip. dell'Aquila, Napoli 1844, p. 207.

⁵⁴ Il *De poeta*, dedicato ad E. Pignatelli, apparve a Venezia, presso il Rampazzetto, nel 1559; *L'arte poetica* sempre a Venezia, presso il Valvassorri, nel 1564.

⁵⁵ Un esemplare si trova nella Bibl. Naz. di Firenze (*Palat. 12.B.A.2.3.4*); quello della Bibl. Naz. di Napoli (*73.F.5^a*) pare che sia andato disperso.

artificiosa» del Pellegrino espressa ne *Il Carrafa*⁵⁶, il testo teorico di base della poetica napoletana del manierismo, da collegare invece alla linea teorica di Giulio Cortese⁵⁷, familiare al Toraldo in qualità di frequentatore dell'Accademia degli Svegliati, fondata intorno al 1586 e guidata proprio dal Cortese.

Più di Vincenzo Toraldo, il Campanella si accosta alle teorie letterarie del Cortese, sostanzialmente alimentate dalla filosofia telesiana, e quindi all'essenza profonda della tragedia. In particolare la dottrina dello *spiritus* del filosofo cosentino, la quale via via soccorre le riflessioni estetiche cortesiane sia nello scritto delle *Regole per fuggire i viti dell'elocutione* che nel trattato *Delle figure*⁵⁸, viene di continuo utilizzata nel capitolo campanelliano sulla tragedia, nella ricerca e nella puntualizzazione della qualità del moto dello spirito, vale a dire delle opportune e giuste reazioni che l'opera drammatica deve determinare nel lettore o spettatore. Ci sembra esemplare questo brano:

[...] E si vede che per tutta l'Italia si usa il rappresentare la passione di Nostro Signore Giesù Cristo e de' santi con frutto de' spettatori grandissimo, perché s'impara la vita buona de' santi e le lor lodi, e s'inanimisce il popolo ad imitarli e morir volentieri per la verità della fede, combatter cordialmente contro eretici e contro i Turchi con la pazienza e con l'armi, disprezzare le potestà umane e diaboliche. Invero, che la giustizia della causa muove assai più che ogn' altra cosa [...]⁵⁹.

Meglio che in altro luogo il Campanella applica i principi della gnoseologia telesiana che fa nascere ogni conoscenza dalla percezione sensibile. Meglio che altrove ha illustrato il vero fine della tragedia: «muovere» ha una forte carica etico-conoscitiva, significa far conoscere e far condividere principi e idee, scelte e azioni. È ben altra cosa che indurre a meraviglia, a spavento, a pietà e a compassione. Si può parlare di un'interpretazione in autentica chiave umanistica del concetto di imitazione e del valore dell'*exemplum*.

⁵⁶ Questo famoso dialogo sulla poesia epica uscì a Firenze nel 1584, ad opera dell'Amirato, insieme ad una scelta di *Rime* del gruppo capuano (Pellegrino, Attendolo, Dell'Uva). Sulla letteratura del manierismo a Napoli cfr. A. Quondam, *La parola nel labirinto*, cit.

⁵⁷ Ci riferiamo agli opuscoli contenuti nel volume *Rime e prose* (stampato a Napoli nel 1592) nel seguente ordine: *Lettera sull'uso delle vocali* (pp. 28-32); *Regole per fuggire i viti dell'elocutione* (pp. 1-48); *Avvertimenti nel poetare ai signori Accademici Svegliati di Napoli* (pp. 1-22); *Dell'imitatione e dell'inventione* (pp. 1-5); *Regole per formare Epitafii* (pp. 6-21); *Delle figure* (pp. 1-16). Cfr. il saggio di L. Bolzoni, *Le prose letterarie di G. Cortese: una fonte della giovanile «Poetica» campanelliana*, in «Giorn. stor. d. lett. it.», LXXXVIII (1971), pp. 316-26.

⁵⁸ Così, per esempio, a p. 42 delle *Regole*: «l'utile et il diletto che si apprendono dal lettore nella lettione degli scritti altrui consiste nello spirito, che si muove uniformemente, et placidamente al movimento che si mosse lo scrittore componendo» e a p. 4 *Delle figure*: «lo spirito humano ragionevole gode di purificarsi, et di muoversi, et per fare queste due operationi ritrovò le scienze, che per quelle si purifica, et si dilucida, così move alle speculationi, et alle contemplationi».

⁵⁹ T. Campanella, *Poetica*, in *Tutte le opere* a cura di L. Firpo, vol. I, Mondadori, Milano 1954, p. 404.

Alla luce di queste premesse, in cui non si può escludere il condizionamento degli scrupoli controriformistici, ci spieghiamo le ferme proposte dell'autore della *Poetica*: la scelta di soggetti veri e non falsi («perché il vero move più che il falso»), ricavati dalla storia sacra o dalla storia contemporanea capace di ottenere maggiore effetto sul pubblico, e la struttura essenziale organica e coerente dell'opera drammatica. Ci spieghiamo pure l'attribuzione al coro di un ruolo primario e ben definito:

Per questo è da sapere, che come parte principale s'introduce il coro, che rappresenta il popolo od altra moltitudine, il quale saria una congregazione d'uomini giusti; e alle volte si raddoppia, facendosi cori di donne, di soldati, di cittadini, di sacerdoti: e d'angioli e' si può far presso noi, quando si porta l'anima del moriente. Il coro dunque terrà sempre la parte della giustizia e religiosità, attristandosi de' mali soprastanti a torto, né rallegrandosi de' beni, ma la loro durata biasmando, apprezzando li beni eterni e pregando quelli a' buoni, e vendetta agli ostinati maligni, penitenza all'ignoranza e fragilità⁶⁰.

Se il Campanella si interessa in modo particolare del messaggio etico-filosofico, sostanzialmente attivo della tragedia, quasi sorvolando sui limiti delle opere tragiche contemporanee — la sua polemica muove solo alla *Canace* dello Speroni, perché «non deve esser meritevole della morte colui che ha da fare il fine tragico, perché non muoverebbe compassione la tragedia»⁶¹ —, Angelo Ingegneri sente urgente la necessità di riportare il genere al decoro formale e all'austerità delle sue origini. Al contempo la sua attenzione si rivolge al fatto rappresentativo, in quanto il testo scritto e la messa in scena non sono fatti autonomi e indipendenti⁶². Il suo trattato, muovendosi nella medesima direzione teorica dei *Quattro dialoghi in materia di rappresentazioni sceniche* di Leone de' Sommi (scritti tra il 1556 e il 1561), elabora una serie di precetti utili sia all'autore del dramma che all'interprete, fondati sulla verisimiglianza assoluta e sull'illusione di realtà che l'opera tragica deve creare.

La lettera dedicatoria della *Tomiri* ci sembra un'interessante integrazione del trattato del 1598, una sintetica conclusione del pensiero teorico dell'Ingegneri appena dopo la sua esperienza drammatica. La tragedia gli appare il più utile e il migliore dei generi letterari e, insi-

⁶⁰ *Ivi*, p. 408.

⁶¹ *Ivi*, p. 403.

⁶² Cfr. F. Marotti, *Lo spettacolo dall'Umanesimo al Manierismo. Teoria e tecnica*, Feltrinelli, Milano 1974. Anche il Tasso è convinto che la tragedia non può «aver la sua perfezione senza gli istrioni, avegna che ella sia poema drammatico e rappresentativo [...] laonde ha bisogno d'alcuno che la rappresenti; e s'ella non avesse bisogno di chi la rappresentasse, non sarebbe drammatica» (*Discorsi del poema eroico*, in *Discorsi dell'arte poetica e del poema eroico*, a cura di L. Poma, cit. p. 267). Come si vede, alla fine del Cinquecento è ormai superato il concetto aristotelico della piena autonomia letteraria della tragedia e quindi della sua rappresentazione come fatto occasionale.

stendo sulla sua funzione di terapia etica, così annuncia il programma specifico della *Tomiri*:

[...] Conchiudo adunque, che la Tragedia habbia per mira il far l'huomo virtuoso, e per mezzo del terribile, e del miserabile, rimuoverlo da quei vitij, c'hor per una, hor per altra passione, si sogliono insignorire dell'animo suo; et in somma altro non pensi, che restituirlo alla sua vera ragionevole perfezione. Il che se Dio m'havesse concesso di poter 'n ben minima parte conseguire nella TOMIRI, nella quale mi son provato d'avvertire con i medesimi mezzi il Lettore e lo Spettatore de i danni, che possono procedere dalla Superbia, dall'Ira e dall'Ostinatione, et insieme d'alcun' altra incontinenza, mi fornirei di compiacere d'haverla dedicata à V.S. Reverendissima [...] ⁶³.

Ma la cosa più interessante da osservare è che l'Ingegneri si preoccupa, a parte la retorica mortificazione delle proprie capacità di letterato, di inquadrare la propria opera in una dimensione naturalistica:

[...] Consolandomi tuttavia, che questo poco, ch'io ho detto, sia stato, e sia puro parto dell'ingegno mio, fecondato dal solo lume naturale; co 'l cui mezzo ogn'arte et ogni scienza, ritrovata dall'humano intelletto, e stabilita per gli metodi suoi, per li quali l'investigarla è cosa ordinaria, riceve talhora meravigliosa vivacità. Perché, ritornata in tal maniera, e risoluta ne i suo' veri principij, sparge sempre nova virtù, ch'apre alla speculatione 'l sentiero, e conduce per dilettevole strada alla verità ⁶⁴.

Il discorso letterario è affrontato con gli strumenti del pensiero tele-siano: l'elaborazione intellettuale dipende dal tipo di percezione sensibile che il poeta ha del mondo, delle cose e dei fatti. Il tradizionale concetto dell'arte come imitazione è reinterpretato nell'ambito di una poetica che nutre piena fiducia nella fecondità ispirativa del reale. Questa apertura alla natura e alla storia giustifica il netto rifiuto delle sottigliezze e degli artifici formali finiti a se stessi dei tragediografi e dei poeti contemporanei, espresso nel discorso *Della poesia rappresentativa*. L'Ingegneri è sulla stessa linea teorico-critica del Cortese, del Campanella del Regio del Quattromani e del Costo, ossia di quel gruppo di intellettuali napoletani che, facendo tesoro dell'insegnamento di Bernardino Telesio, fanno resistenza al manierismo pretenzioso e vuoto e restano al di fuori dell'oziosa *querelle* Ariosto-Tasso oppure assumono posizioni di ragionevole mediazione. La loro proposta è di ritrovare i principi naturali non solo nell'uso della lingua ma anche della retorica: la colpa del corrotto uso di quest'ultima sta nel fatto che «tutti si sono discostati da i veri fonti naturali, da cui le figure nascono»⁶⁵. Gli stessi trattatisti spesso non hanno impostato correttamente il problema.

Questa della retorica è una questione ben viva nella cultura napo-

⁶³ *Ed. cit.*, p. 9.

⁶⁴ *Ivi*, pp. 9-10.

⁶⁵ G. Cortese, *Delle figure*, cit., p. 1.

letana del secondo Cinquecento, riprende l'opposizione umanistica — dal Petrarca al Valla al Poliziano — di retorica e dialettica o comunque affronta il contrasto tra un gratuito virtuosismo logico e una logica che si fa concreta, operosa, utile. Ad interessarsene è il Campanella nella *Poetica* e basterebbe fermarsi al brano in cui spiega l'origine della metafora, per cogliere la natura del suo discorso:

È dunque da sapere che fu trovata la metafora per necessità d'esprimere quelle cose, che non si veggono né ci muovono, e però non hanno voci che le significino ancora nelle lingue delle nazioni [...] E invero siamo necessitati dalle cose visibili, da Dio fatte e da noi nominate secondo quel che noi sentiamo in esse, trasportare le voci agli invisibili enti con la ragione di quelli; fu poi la metafora per vaghezza ritenuta, come suole avvenire in tutte le cose umane, che il necessario e utile diventa bello, come le vestimenta furono trovate per difendersi dal freddo e dal caldo e si mantengono insieme per ornamento⁶⁶.

Certo non è questa la genesi della metafora, manieristica o barocca, intesa come puro ornato e «artificio» tecnicizzato.

Se ne occupa pure Sertorio Quattromani nel *Discorso intorno alle metafore e al loro uso*⁶⁷, bloccandosi però in uno schematismo razionalistico che gli toglie ogni respiro teorico o critico. Fatta la distinzione iniziale tra «proprio» e «metafora» e premesso che non si può passare da una «metafora all'altra», né «dalla metafora al proprio», lo scrittore procede attraverso una serie di citazioni tese a verificare il rispetto o meno di queste regole nell'esercizio poetico. Un lavoro puntiglioso ed arido quanto si vuole, ma senz'altro sostenuto dal bisogno di attenzione al vero della natura e da esigenze moralistiche che portano a negare come «traslazione sconvenevole» le «metafore difformi e sconcie» e quelle che «impiccioliscono ed abbassano». Bisogno ed esigenze strettamente collegati, l'uno alla filosofia telesiana e le altre alla politica culturale della Controriforma.

Più convincente di tutti nella polemica contro un manierismo esteriore ed artificiale è senza dubbio Giulio Cortese, per il quale la retorica deve adattarsi alla vita e al movimento dello *spirito*:

[...] Dunque per sapere figurare necessariamente, o dilettevolmente teniamo bisogno della misura in porgere allo spirito del lettore lume, et moto proportionato che intenda, et che si mova con diletto. Questa è la vera filosofia delle figure [...] Da questa theorica naturale ritroveremo lo esempio delle regole delle figure. Lo spirito humano come istrumento dell'anima creata da Iddio santissimo si nobilita per quattro modi, o con purificarsi, o con illuminarsi, o con attenuarsi o con muoversi: si purifica mentre scaccia le fulgini, s'illumina scacciando le tenebre, s'attenua, o s'assottiglia con ispandere la sua materia, et si muove con escuterlo dal ridotto

⁶⁶ T. Campanella, *Poetica*, ed. cit., p. 427.

⁶⁷ Il *Discorso* si può leggere in S. Quattromani, *Scritti varii*, a cura di L. Stocchi, Castrovillari 1883, pp. 191-201. C'è pure una lettera del Quattromani (Cosenza, 9 ottobre 1581) indirizzata a D. Vincenzo Toraldo, in cui si anticipano considerazioni sulla metafora (*Scritti varii*, cit., pp. 86-89).

della sede universale del cervello. Tal che se volessimo ritrovare il vero modo del diletto et della luce ne bisognerebbe fundare le figure sopra queste quattro qualità di quello, et tutto questo bisogna farsi con le parole delle figure, delle quali trattiamo le materie. Et però quelle saranno non varie, non oscure, non confuse, o non lontane, perché la varietà sproportionata, l'oscurità caliginosa, la confusione atra, et la lontananza fastidiosa togliono allo spirito il gusto delle figure⁶⁸.

Le scelte retorico-stilistiche sono orientate dalla ricerca della verità nonché da un severo quanto dilettevole impegno comunicativo. Il che vuol dire innanzitutto precisa conoscenza della storia e della filosofia, e quindi della *Scrittura* e della Teologia. In particolare le idee del Cortese sull'oratoria sacra, quale strumento fondamentale per indirizzare al bene⁶⁹, non potevano non essere condivise pienamente dal Regio che le applica nelle prediche e nei dibattiti dottrinali sostenuti dai santi dell'*Historia catholica*, che poi prese il titolo più generico di *Opere spirituali*⁷⁰, così come nei monologhi e nei dialoghi dell'eroina romana nella tragedia *Lucretia*.

In questa prospettiva naturalistica della cultura napoletana si inserisce il nuovo atteggiamento critico di fronte alla tematica del «furore», a parte la visione rivoluzionaria di Giordano Bruno negli *Eroici furori*⁷¹.

La portata del «furore» già si è ridotta nel dialogo *Il Dedalione o ver del poeta*⁷², in cui l'Ammirato cerca una mediazione tra elementi platonici ed elementi aristotelici nell'ipotesi di una poesia come «parte della filosofia, come forma di controllo morale e sociale». In seguito il tema subisce un'ulteriore «netta reinterpretazione intellettualistica» nel testo *Regole per fuggire i viti dell'elocutione* del Cortese:

[...] Et s'alcuno s'opponesse dicendo che il poetare è furore, come è stato opinione di Platone, et d'altri, io non negherò che alle volte sia furore o per meglio dire dono di elevatione di mente, che poi si spieghi con la voce, et con la penna. Ma questo non sarà tale, che possa mutare la natura del poeta, perché il furore, o la vena, o il dono viene secondo la qualità del recipiente, et giungerà vigore, et enfasi

⁶⁸ *Delle figure*, cit., pp. 6-7.

⁶⁹ Cfr. quanto il Regio stesso si compiace di ricordare: «mi ha detto (si riferisce al Cortese), che la più nobile scienza che sia nell'uomo è l'orare poiché in quello si fa professione di spingere, o di frenare la libera volontà dell'uomo contra il suo intento» (in *Vita del Sig. Giulio Cortese* premessa ai *Concetti catolici ridotti in forma d'orationi*, del S. Giulio Cortese gentil'uomo Napoletano, O. Salviani, Napoli 1586, p. 92).

⁷⁰ Il testo fu stampato in Napoli da G. Cacchi nel 1592 e ristampato in Vico Equense da G.T. Aulisio nel 1593. La *Historia catholica* era uscita nel 1587 (Cacchi, Vico Equense).

⁷¹ Cfr. G. Barberi Squarotti, *Per una descrizione e interpretazione della poetica di G. Bruno*, in «Studi Secenteschi», I (1960), pp. 33-59; N. Badaloni, *G. Bruno*, nel vol. miscelaneo *Il Seicento*, Garzanti, Milano 1967, pp. 91-125 e G. Ferroni-A Quondam, *La «locuzione artificiosa»*, cit., pp. 198-200.

⁷² Il dialogo fu composto in Napoli intorno al 1560 e dedicato a Girolamo Seripando, arcivescovo di Salerno ed impegnato nella riforma cattolica. Il testo è riportato da B. Weinberg, *Trattati di poetica e retorica del Cinquecento*, Laterza, Bari 1974, vol. II, pp. 477-512.

proportionata al vaso ove s'infonde, talché a gli huomini di spirito puro farà purità, a gl'ingarbugliati garbuglio⁷³.

Fino a trovare un deciso rinnegamento nelle riflessioni dell'Ingegneri:

[...] Il che per avventura non averrebbe, se, com'è comun parere, la Poesia fosse veramente Furor Divino, con la cui sola inspiratione havessero Arato, Hesiodo, et altri, e 'l più di tutti ammirabile, e stupendo Homero, cantato cose di tanta dottrina, e di così alta speculatione. Là onde tengo io una tal mia particolare opinione, assai differente da tutti gli altri, cioè, che non havendo 'l furore, il quale è un irragionevole moto dell'anima, e quasi ferino, punto che fare con la Divinità; di cui poscia non ho saputo già mai conoscere in me stesso un minimo raggio; (come che pure io non neghi alla Natura qualche scintilla di mia inclinazione al versificare) vò pensando, ch'i Poeti antichi s'ingegnassero di far così à credere al Mondo, per accrescer honore, e stima alla profession loro⁷⁴.

Come è facile dedurre, accanto ad una militante poetica manieristica convivono proposte teoriche in direzione di un classicismo razionalistico, di una poesia filosofica e spirituale. È naturale che la diversa meditazione teorica orienti in modo diverso la produzione letteraria, e quindi anche quella drammatica. Così insieme a testi tragici rispettosi della «locuzione artificiosa» — in cui pur sempre si rinvengono le coordinate ideologiche della cultura del tempo (un esempio può essere la *Reina di Scotia* del Ruggeri)⁷⁵ — se ne rintracciano altri legati alle opposte teorie letterarie, la cui lettura va inclusa nell'analisi dello spessore religioso e dottrinale, nonché scientifico, degli autori. Vale per il Della Porta, il Regio, l'Ingegneri, il Finella.

Certo il recupero della poetica tragica (anche di piccoli campioni quali potrebbero essere i prologhi o le dediche oppure gli appelli ai lettori) e delle tragedie del tardo Rinascimento napoletano non andrebbe fatto per mera curiosità erudita, bensì per esigenze storico-critiche, nell'intento di ricomporre un momento del pensiero e dell'attività teatrale e linguistica sottilmente vissuti ed impegnati, e di individuare la crisi non solamente stilistica ma ideologica e culturale che sta alla base di quel pensiero e di quell'attività e in essi trova la sua naturale esplicitazione. Un senso di crisi che si manifesta ovviamente in qualsiasi aspetto della cultura ed in qualsiasi espressione letteraria, soprattutto nell'accostamento al turgido, al macabro, al decorativo, nel diffuso timore della morte, nell'aspettazione di una palingenesi divina o nell'attesa di un rinnovamento politico legato ad una nuova situazione astrologica⁷⁶.

⁷³ P. 32 in *Rime e Prose* cit.

⁷⁴ Tomiri, ed. cit., *Dedica*.

⁷⁵ Si rimanda al nostro studio *Una «Reina di Scotia» poco nota*, cit.

⁷⁶ Cfr. la *Dichiarazione* rilasciata dal Campanella nel 1599 durante il processo sulla congiura (in L. Amabile, *Fra' T. Campanella, la sua congiura, i suoi processi e la sua pazzia*, Napoli 1882, vol. III, pp. 28 e 32).

Molte delle tragedie, opere poco osservate o addirittura rimaste ignorate, sono documenti di una tematica, di una inquietudine e di una pronunzia teatrale comuni, degni di essere immessi in una più ampia circolazione di studi e di ricerche; sono tessere vive della letteratura e integrative della cultura meridionale dell'epoca.

Una cultura varia, con un'impronta innovativa particolare e distinguibile, in cui riprende quota l'attività delle Accademie (da quella Cosentina fondata da B. Telesio e poi guidata da S. Quattromani a quella dei Secreti contraddistinta dallo studio della filosofia naturale sotto la direzione di G.B. Della Porta, a quella Rinaldiana il cui fondatore fu il poeta Giovan Battista Rinaldi, a quella dei «Sereni Ardenti», riuniti nel 1583 da Ferrante Carafa marchese di San Lucido e infine all'Accademia degli Svegliati ospitata e protetta da don Matteo di Capua, principe di Conca)⁷⁷ e si fa viva nelle cerchie degli intellettuali la lezione filosofica telesiana⁷⁸. Sembrano meno tesi i rapporti tra il mondo intellettuale e quello politico fino a quando la situazione precipiterà con i provvedimenti di Filippo II che nel 1593 farà chiudere le Accademie. Grande è il numero degli uomini di cultura abbastanza dinamici: basterebbe il riferimento a quella «galleria di intellettuali» che Giulio Cortese ci offre nel XXX canto del *Roberto Guiscardo*⁷⁹, un lungo poema epico che in chiave allegorica narra l'impresa di Lepanto⁸⁰. Uno dei centri di vita culturale è sicuramente la casa di

⁷⁷ Per quanto riguarda la costituzione e la vita delle diverse accademie sorte nella seconda metà del '500 cfr.: N. Badaloni, *Fermenti di vita intellettuale a Napoli dal 1500 alla metà del '600*, in AA.VV., *Storia di Napoli*, vol. V, Napoli 1972, pp. 643-683; L. Bolzoni, *Note su Giulio Cortese. Per uno studio delle Accademie Napoletane di fine '500*, in «La Rassegna della lett. italiana», anno 77°, serie VII, n. 3 (1973), pp. 475-99; AA.VV., *Università, Accademie e Società Scientifiche in Italia e Germania dal Cinquecento al Settecento*, Bologna 1981, pp. 21-39.

⁷⁸ Documento interessante è la lettera di Bonifacio Vannozi a B. Telesio a Cosenza, in cui si esorta il filosofo a venire al più presto a Napoli, dove è atteso dal duca di Nocera (Ferrante Carafa) insieme ad una «falange di virtuosi». Questa ed altre lettere del Vannozi, nelle quali si rintracciano i rapporti con i migliori esponenti della cultura meridionale, si possono leggere in *Lettere miscellanee del Sig. Bonifatio Vannozi*, vol. I, Venezia 1606. Seguirono altri due volumi, pubblicati il secondo a Roma nel 1608 e il terzo a Bologna nel 1617. Sulle lettere del Vannozi cfr. A. Quondam, *Le «Carte Messaggere». Retorica e modelli di comunicazione epistolare; per un indice di libri di lettura del '500*, Roma 1981, pp. 129-315.

Ricordiamo che nel 1589 uscì a Napoli *La philosophia di B. Telesio ristretta in brevità et scritta in lingua toscana* ad opera del Quattromani sotto il nome accademico di «Montano».

⁷⁹ Il poema pare essere stato scritto tra il 1583-84 ed è conservato nel codice XIV A 22 della Bibl. Naz. di Napoli cc. 9r-243v. Il XXX canto è riportato interamente da M. Simona Pezzica, *Una galleria di intellettuali nel poema inedito di Giulio Cortese*, in «La Rassegna della lett. ital.», anno 88°, serie VIII, nn. 1-2 (1984), pp. 117-145.

⁸⁰ La battaglia di Lepanto con la vittoria della parte cristiana interessò molti letterati del tempo. Cfr. A. Mango, *Note letterarie*, Palermo 1894; C. Dionisotti, *Geografia e storia della letteratura italiana*, Einaudi, Torino 1967, pp. 227-254 e, dello stesso, *Lepanto nella cultura italiana del tempo*, «Lettere italiane», XIII, n. 4 (1971), pp. 473-492.

Matteo di Capua, ed instancabile animatore di cenacoli intellettuali e Ferrante Carafa, peraltro protettore dei circoli accademici. Comuni appaiono gli interessi orientati verso gli studi naturalistici e scientifici, dalla medicina allo studio dei metalli all'alchimia alla magia naturale all'astrologia e alla cosmografia. In questo campo primeggiano, insieme ai fratelli Della Porta a Ferrante Imperato a Giovan Paolo Vernalione e a Tommaso Campanella⁸¹, anche Giovan Francesco Lombardi, Giovan Lorenzo Anania, Angelo Ingegneri e Filippo Finella⁸². Altrettanto notevoli gli studi filologico-letterari⁸³, le discussioni critico-

⁸¹ I fratelli Della Porta (Giambattista, Giovan Vincenzo e Ferrante) fecero della loro casa un centro di vita culturale e frequentarono spesso il cenacolo intellettuale che si raccoglieva intorno a Matteo di Capua, principe di Conca. Giovan Vincenzo ebbe molteplici interessi scientifici, ma più solidi furono quelli di Giambattista, come testimoniano le sue opere: *L'arte del ricordare*, M. Cancer, Napoli 1566 (1^a ediz.), Eredi Cancer 1583 (2^a ediz.); *Physiognomia*, Salviani, Napoli 1588; *Magiae naturalis libri XX*, Salviani, Napoli 1589 (6^a ediz., la prima risale al 1558); *De refractione optices parte: libri novem*, G.G. Carlino e A. Pace, Napoli 1593. Cfr. N. Badaloni, *I fratelli Della Porta e la cultura magica e astrologica a Napoli nel '500*, in «Studi storici», a.I, (1959-60), pp. 677-710.

Ferrante Imperato fu uno speziale e un naturalista assai noto, soprattutto per aver formato in Napoli un museo dei tre regni della natura che richiamò l'attenzione di molti studiosi. Fu anche autore *Dell'istoria naturale libri XXVIII*, C. Vitale, Napoli 1599.

Giovan Paolo Vernalione, matematico ed astrologo, fu grande amico di Giovan Vincenzo Della Porta.

Di magia e di astrologia si interessò anche Tommaso Campanella nel *De sensu rerum et magia libri quatuor*, Francofurti 1620 (la versione italiana fu stesa tra il 1604-1608) e negli *Astrologica* (libro settimo: *De Fato siderali vitando* pubblicato a Liono nel 1629), tenendo come punti di riferimento il *De vita coelitus comparanda* del Ficino e la *Summa contra Gentiles* e due *Opuscula* di Tommaso d'Aquino che trattano di astrologia: *Opusculum IX* e *Opusculum XXII* (*De iudiciis astrorum ad fratrem Reginaldum*). Cfr. D.P. Walker, *Campanella e la magia*, in AA.VV., *Magia e scienza nella civiltà umanistica*, a cura di C. Vasoli, Il Mulino, Bologna 1976, pp. 239-265.

⁸² Medico e teologo Giovan Francesco Lombardi; filosofo, teologo e storico naturale Giovan Lorenzo Anania. Quest'ultimo è noto per un'intelligenza viva ed inquieta che lo spinse ad interessarsi di stregoneria e di demoni (*De natura daemonum*, Cappelli, Napoli 1582) e dell'universo tutto (*Dell'universale fabbrica del mondo, ovvero Cosmografia*, Cacchi, Napoli 1573).

A. Ingegneri nativo di Venezia, durante il soggiorno napoletano, che dovette durare per lo meno due anni (1606-1607), diede alle stampe, oltre alla tragedia *Tomiri*, un'interessante opera scientifica: *Fisionomia naturale nella quale con ragioni tolte dalla Filosofia, dalla Medicina, e dall'Anatomia, si dimostra, come dalle parti del corpo humano, per la sua naturale complessione, si possa agevolmente conietturare, quali sieno l'inclinazioni, e gli affetti dell'animo altrui*, G.G. Carlino, Napoli 1606 (esemplari a Roma nella Bibl. Vatic.: *Cicognara. IV.2447* e a Firenze nella Bibl. Naz.: *Palat. 7.7.2.17*).

Di Filippo Finella si può leggere presso la Bibl. Naz. di Firenze (colloc. *Palat. 19.B.2.2.32/1*) il *De planetaria naturali phisonomia*, Tipis Jacobi Gaffari, Napoli 1649, in 4^o, pp. 256.

⁸³ Va ricordata l'attività filologica di Tommaso Costo intorno al testo delle *Lagrima di San Pietro* del Tansillo. Ne curò l'edizione stampata nel 1606 con l'aggiunta di un puntiglioso *Discorso*, in cui criticava la precedente edizione dell'Attendolo (1585), la quale gli sembrava alterare, per esigenze controriformistiche, l'opera tansilliana. Utile ancora oggi è la ricostruzione filologica dei frammenti sparsi delle opere di Ennio approntata da Geronimo Colonna (Salviani, Napoli 1590).

letterarie e lo sperimentalismo in campo poetico⁸⁴, e ancora gli interessi per la ricerca storica, per la teologia e la filosofia morale⁸⁵.

Questa varietà di interessi di studi di ricerche e di esperienze si rispecchia anche nei testi tragici, nei quali si riflette più che altrove il messaggio culturale controriformato. Infatti, in gran parte di questi testi c'è una dichiarata volontà di difendere l'ortodossia cattolica contro i protestanti: così nella *Lucretia* di Paolo Regio come nella *Penelope* di G.B. Della Porta, nel *Trionfo della Lega* di Cesare Tomeo⁸⁶, nel *Pompeo Magno* di Orazio Persio, nella *Giudea distrutta da Vespasiano e Tito* di Filippo Finella⁸⁷ e in quasi tutte le tragedie del Morone e dello Scammacca⁸⁸. In esse affiora il tema della provvidenza e dell'aiuto divino che non è venuto meno neanche dopo il peccato originale, e insieme il tema del libero arbitrio. Si sente la preoccupazione di salvare la responsabilità morale dell'uomo sia contro la fisiognomica che considera la determinazione fisica della vita etico-spirituale⁸⁹, sia contro la dottrina telesiana che fa derivare ogni desiderio e ogni passione dal senso e dall'intellezione. L'una e l'altra renderebbero l'uomo irresponsabile dei suoi vizi e quindi pari se non inferiore agli animali. Al contrario, negli autori tragici c'è piena fiducia nei valori

⁸⁴ Ci riferiamo alla raccolta *Rime et versi in lode della ill.ma et ecc.ma S.ra D.na Giovanna Castriota Carr. Duchessa di Nocera, et marchesa di Civita S. Angelo scritti in lingua toscana, latina et spagnuola da diversi huomini illustri in varij, et diversi tempi, et raccolti da Don Scipione de' Monti, Cacchi, Vico Equense 1585*.

Nel 1590 veniva alla luce in Napoli un manuale di metrica di Francesco Antonio Rossi, *De metrica arte liber unicus* Neapoli, apud Iosephum Cacchium, ristampato da Carlino e Pace nel 1599.

⁸⁵ Notevoli gli interessi filosofici e teologici di Giulio Cortese e di Paolo Regio (ai quali già abbiamo accennato); ancora più intensi gli studi del Campanella (i *Theologicorum libri* e il *Quod reminiscuntur et convertuntur ad Dominum universi fines terrae*).

Ben noto era alla fine del Cinquecento il libro sulla «umana felicità» del napoletano Ciarletta Caracciolo, *Dieci libri della felicità humana del Sig. C. Caracciolo, ove si tratta della moral filosofia altrimenti di quello che Aristotele e altri antichi trattarono*, Cacchi, Napoli 1574.

⁸⁶ G. Cacchi, Napoli 1575, in 8^o [1] 76. Esemplici nella Bibl. Naz. di Firenze (*Palat. 12.1.0.2/11a*), nella Bibl. Naz. di Napoli (*40.C.65*).

⁸⁷ D. Maccarano, Napoli 1627, in 8^o (Allacci, *op. cit.*, col. 412; Quadrio, *op. cit.*, p. 82).

⁸⁸ B. Morone (1557-1602), francescano originario di Taranto, è autore di *Rime sacre* (Venezia 1621) e di varie tragedie sacre: *Martirio di S. Giustina* (1602), *Il Mortorio di Cristo* (1611), *Irena* (1618). Cfr. Allacci, *op. cit.*, coll. 418, 471 e 542; Quadrio, *op. cit.*, pp. 75-76.

O. Scammacca da Lentini (1562-1648) scrisse circa quaranta tragedie, alcune sacre, altre morali, altre ancora di imitazione dalle greche, apprezzate dagli eruditi contemporanei per la regolarità e la resa tragica, nonostante la languidità dell'azione e la frequente prolissità del dialogo. Cfr. Allacci, *op. cit.*; Quadrio, *op. cit.*, pp. 87-88.

⁸⁹ Da non dimenticare che qualcuno di questi tragediografi si è interessato anche di fisiognomica, come il Della Porta e l'Ingegneri (*Fisionomia naturale*, cit.). In generale i testi napoletani costituiscono una risposta univoca all'opera tragica *Il libero arbitrio* (1538) di un riformato italiano: Francesco Negri. Su questo pensatore e tragediografo cfr. G. Zonta, *Francesco Negri l'eretico e la sua tragedia «Il libero arbitrio»*, in «Giornale storico della letteratura italiana», LXVII (1916), pp. 265-324; LXVIII (1916), pp. 108-60; D. Cantimori, *Eretici italiani del Cinquecento* (1939), Firenze 1967, pp. 71-72, 75-76.

positivi e volitivi dell'uomo, proprio come negli umanisti del secolo precedente⁹⁰. Infatti, nei loro personaggi non riscontriamo uno scettico abbandono alle sconfitte o ai piaceri della vita, né una mancanza di fiducia nelle proprie forze e nei propri meriti, ma piuttosto un'eroica ricerca tesa a scoprire nuove energie morali e più valide ragioni esistenziali. Pensiamo subito alla *Lucretia*, alla *Penelope* e al *Georgio*, alla *Reina di Scotia*, all'*Irena* del Morone⁹¹ e, forse più di ogni altra opera, alla trilogia di Ortensio Scammacca su Tommaso Moro: *Tommaso in Conturbia*, *Tommaso in Londra* e *Tommaso Moro*⁹². Il mito della città ideale e dell'età dell'oro, assai frequente nella letteratura napoletana tardorinascimentale (alimentato indubbiamente «da una esigenza di difesa della ideologia nobiliare, e dall'esigenza di una restaurazione aristocratica»⁹³), si riflette nell'umanista inglese come volontà di vivere appagando le esigenze dello spirito e della ragione. Egli persegue instancabile l'ideale di perfezione, impegnato com'è a conoscere sempre più e ad indirizzare i suoi sforzi per una vita da vivere in tutti gli aspetti più dignitosi. Compare spesso nelle scritture dello Scammacca il concetto di *humanitas* come senso della vita e come anelito verso esigenze universali. Di qui il sentimento di una coscienza storica e l'aspirazione ad una realtà sociale da cui possa nascere un compiuto modello di vita.

In tutte le tragedie menzionate sono trattati i temi della vera nobiltà e della dignità della creatura umana; centrale è il tema della conoscenza di se stessi. Quest'ultimo, di primaria importanza nel dibattito delle Accademie napoletane del tempo — lo testimoniano per esempio le tre raccolte di G.B. Rinaldi sull'attività dell'Accademia da lui fondata, stampate a Napoli rispettivamente nel 1576, 1579 e 1580⁹⁴, nonché lo scritto *Regole per fuggire i viti dell'elocutione* di

⁹⁰ Notevole però lo sforzo di imprimere andamento comunicativo e forza persuasiva — in senso teatrale — alla complessa problematica morale e politica della cultura umanistica. Ciò spiega il carattere essenzialmente letterario dell'*Ecerinis* e in generale del teatro umanistico e la tentata mediazione testo-rappresentazione del tardo Rinascimento. Sul teatro umanistico cfr. V. Pandolfi, *Teatro goliardico dell'Umanesimo*, Lerici, Milano 1965; A. Perosa, *Teatro umanistico*, N. Accademia, Milano 1965.

⁹¹ Edita a Napoli nel 1618, in 12° e poi a Milano per A. Besozzi 1627, in 12° (Allacci, *op. cit.*, col. 471; Quadrio, *op. cit.*, pp. 75-6).

⁹² Le prime due tragedie (Palermo 1648) hanno il sottotitolo di «tragedia sacra». Cfr. Allacci, *op. cit.*, col. 772. Del *Tommaso in Conturbia* c'è un'edizione moderna promossa dalla Società di storia Patria della Sicilia meridionale.

⁹³ M. Simona Pezzica, *Una galleria di intellettuali nel poema inedito di G. Cortese*, cit., p. 130. Per un quadro della situazione storico-politica a Napoli negli ultimi decenni del Cinquecento cfr. B. Croce, *Storia del regno di Napoli*, Bari 1925; G. Coniglio, *I vicere spagnoli di Napoli*, Fiorentino, Napoli 1967; R. Villari, *La rivolta anti-spagnola a Napoli. Le origini 1585-1647*, Bari 1976. Come documenti di prima mano si vedano testi del tempo: S. Mazzella, *Descrizione del regno di Napoli*, Cappelli, Napoli 1586 e A. Di Costanzo, *Historia del Regno di Napoli*, G. Cacchio, L'Aquila 1581.

⁹⁴ Prima raccolta: *Academica / Ioannis Bap. Rinaldi / in tres partes distributa / in dialogos quibus literaria / resp. militans adversus / idonaeum exprimitur / In lectiones et in*

Giulio Cortese pubblicato nel 1592⁹⁵ — che lo collocava in una dimensione naturalistica, nelle opere tragiche è presente con toni più moralistici e molto affini a quelli dei *Discorsi intorno le virtù morali* e del poema *La sirenade* dello stesso autore della *Lucretia*⁹⁶.

Pure nel discorso sulle virtù e sui vizi la visione cristiana con la tematica della tentazione prende quota su quella medico-naturalistica che vede negli umori la causa naturale delle passioni e perciò del comportamento umano. È una riproposta della teoria umanistica dei vizi espressa dal Campano, dal Pontano, da Masuccio e dal Sannazaro, per restare nell'ambiente napoletano. D'altra parte, al pari degli altri intellettuali meridionali, i tragediografi di fine secolo identificano la perdita età dell'oro nel tempo dell'unione di Napoli con la Spagna, ovvero nel «periodo aragonese» con la sua splendida cultura.

Ma non si può dimenticare che gli autori napoletani trovavano già anticipata la teoria umanistica delle virtù e dei vizi nelle opere biografiche in latino del Petrarca e del Boccaccio, soprattutto nel *De casibus virorum illustrium*: una successione di soggetti e di abbozzi da tragedie, oltre all'impostazione prettamente drammatica del trattato, in cui si inserisce il racconto storico, e alla presenza fitta del dialogo che già di per sé rivela l'urgenza di drammatizzare l'opera letteraria per darle la forma più adatta alla trattazione di argomenti gravi e severi⁹⁷. È il primo tentativo tragico dopo l'esperienza dell'*Ecerinis* di Albertino Mussato. Perciò, se il *Decameron* nel corso del Cinquecento costituisce la fonte primaria dei commediografi napoletani, il *De casibus*, tutto incentrato sul tema della rovina e della caduta dei grandi personaggi della storia, diventa il punto di riferimento costante delle prove dram-

orationes in eius academia / ab eruditiss. neap. urbis adolescentulis / recitatis in celebri praestantium virorum consessu / sub Ioan. Andreae Curtii sacri senatus neap. / Praesidis amplissimi auspiciis /, Cacchi, Napoli 1576. Seconda raccolta: *Academica / altera / quibus lectiones variis / de rebus in Ioan. Bap. Rin. / Academia recitatae continentur*, Carlino, Napoli 1579. Terza raccolta: *Io. Baptistae / Rinaldi / Academica tertia / In quibus orationes continentur ab / eius academicis publice / habitae*, Salviani, Napoli 1580.

Perché il Rinaldi sia nativo di Caserta, ma si ignorano le date di nascita e di morte (cfr. G.B. Tafuri, *Istoria degli scrittori nati nel regno di Napoli*, cit., III, II, p. 292). È stato autore di un'interessante opera di critica letteraria: *Compendio della selva poetica distinta in theatri nella quale si contiene la filosofia di Poeti, di Platonici, et di Peripatetici, et dove principalmente si spiegano le fittioni di Homero, et di Virgilio*, Salviani, Napoli 1583.

⁹⁵ Ricordiamo per es. questo brano: «Conoscere se stesso è arte [...]. Non potrà alcuno senza scienza misurare le forze dello spirito proprio. Perché in se stesso ogni intelletto s'inganna. Quindi appare che frenare se stesso, è il maggiore freno de gli altri, vincere se stesso, è la maggior vittoria; misurar se stesso, è la maggior misura: et tutto per la difficoltà dell'affetto che brama sodisfarsi nell'obietto desiderato. Chi giunge a questo termine potrà aspirare ad ogni impresa per difficile che si sia» (*ivi*, pp. 33-34).

⁹⁶ Cfr. P. Regio, *Discorsi intorno le virtù morali*, O. Salviani, Napoli 1576, p. 1v e dello stesso *La sirenade, poema spirituale, ove si dimostrano le pene e i premi che per cagion del vizio e della virtù si conseguono*, Pace, Napoli 1603.

⁹⁷ Ci siamo interessati di quest'opera boccacciana in *Ideologia e retorica nel Boccaccio latino*, Ferraro, Napoli 1984.

matiche (tanto sotto l'aspetto tematico-ispirativo quanto sotto quello ideologico e culturale), conosciuto per il numero altissimo dei manoscritti e delle stampe contenenti il testo e per la ben nota volgarizzazione ad opera di Giuseppe Betussi⁹⁸.

Né infine possiamo ignorare che un'ulteriore lezione era offerta al riguardo dalla *Divina commedia* i cui studi si andavano incrementando in questo scorcio di secolo, come del resto prova la stessa polemica animata dal Pellegrino e da Pietro Antonio Corsuto contro il giudizio positivo sulla lingua dantesca espresso dai centri cruscanti⁹⁹. Ma al di là della *querelle* (eccessivamente oziosa e radicale nel *Capece* del Corsuto¹⁰⁰, ove è confermato un giudizio del tutto negativo sull'uso sbagliato che il Poeta del Trecento fa della locuzione e quindi delle figure delle metafore delle comparazioni e dei traslati), vero è che nel 1602 usciva in Napoli per i caratteri dell'editore Carlino il *Rimario di tutte le desinenze della Comedia di Dante*, curato da Carlo Noci, mentre qualche anno prima fra Agostino De Cupiti impostava il *Poeta illuminato* sul concetto dantesco della poesia come missione e del poeta che consapevolmente assume la responsabilità di farsi portatore della verità divina¹⁰¹, e un altro letterato, Paolo Regio, si ispirava al modello letterario della *Commedia* nel poema spirituale *La sirende*, dedicata al Signor Matteo di Capua, principe di Conca. Nel proemio del poema, ovvero *Discorso intorno l'allegoria sua universale e la vera poesia*, con molta chiarezza si dice quale sia la «vera» e «ottima» poesia e nella breve introduzione al primo libro si difendono il libero arbitrio e la possibilità di uscire fuori dal peccato con l'aiuto della virtù:

Si dichiara star ne la libertà propria lo applicarsi l'uomo o al vizio o alla virtù, che caduto al fine per sua colpa nella tribolazione, con l'aiuto de la virtù ne può scampare, et scampato le miserie de' peccatori contempla¹⁰²

e di pervenire alla contemplazione degli «altissimi secreti della *Catholica Fede*».

In buona parte delle tragedie napoletane si sente l'impegno sociale e politico degli autori, disposti ad accogliere i precetti tridentini sull'arte. Vi campeggia la polemica contro la decadenza morale del proprio tempo dovuta all'azione corruttrice svolta dal denaro, alla frode e all'avarizia, alla quale polemica fa riscontro l'esaltazione mitica del passato feudale visto come garanzia degli antichi valori sociali, della

⁹⁸ Sulla fortuna del *De casibus* si veda l'Introduzione alla eccellente edizione critica a cura di Pier Giorgio Ricci e Vittorio Zaccaria, vol. IX di *Tutte le opere di G. Boccaccio* a cura di Vittore Branca, Mondadori, Milano 1983, p. LII.

⁹⁹ Cfr. A. Quondam, *La parola nel labirinto*, cit., pp. 111-115.

¹⁰⁰ *Il Capece ovvero le riprensioni*, Salviani, Napoli 1592.

¹⁰¹ A. De Cupiti, *Il poeta illuminato*, Cacchi, Vico Equense 1598.

¹⁰² *La sirende*, ed. cit., p. 19.

giustizia e della virtù. È la ramificazione di quella polemica che si concentra per esempio nei *Discorsi intorno le virtù morali* del Regio o nelle *Regole per formare Epitafii* del Cortese¹⁰³.

Quanto poi allo svolgimento degli elementi politici, essi ci riportano ancora una volta al Cortese (*Oratione alle potenze politiche italiane per lo soccorso della Lega Germana contra il Turco*), alle opere del Campanella che venivano alla luce pressappoco in quegli anni: *Monarchia dei cristiani*, *Discorsi ai principi d'Italia*, *Discorsi universali del governo ecclesiastico*, nonché agli scrittori di politica più importanti del secondo Cinquecento: il veneziano Paolo Paruta e il piemontese Giovanni Botero. La diagnosi della decadenza politica, condotta con una spregiudicata logica machiavellica nell'esame delle vicende e delle situazioni, è sempre la stessa: il potere viene assegnato per diritto ereditario e non al più virtuoso¹⁰⁴. Alla diagnosi si accompagnano profonde meditazioni sul rapporto vita-potere, alla ricerca di quell'armonia uomo-Stato che deve verificarsi sulla terra sotto la guida di Santa Madre Chiesa¹⁰⁵. Così viene fuori la concezione del potere e della regalità voluti da Dio, concezione nutrita ed esaltata dalla Controriforma. Come nelle tragedie del Torelli, il compito principale è indagare fino a che punto la natura umana si salvi a contatto con la amorale Ragion di Stato, in quale misura i sentimenti e l'interiorità spirituale siano rispettati dalla stessa. Un tipo di indagine che è alla base del *Pompeo Magno*, dove la vita e il potere vengono esaltati come esercitazione di prudenza e di misura. Pur nell'ammirazione sconfinata dell'eroe romano «ammazzato a tradimento», l'autore individua in lui il tragico sopravvento dell'ambizione che viene a sconvolgere il difficile equilibrio di sentimenti e di politica e lo porta alla misera fine¹⁰⁶. Ma il bersaglio del Persio è la tirannide di Cesare.

¹⁰³ *Regole per formare Epitafii* (pp. 6-21), in *Rime e prose*, cit.

¹⁰⁴ Non è il concetto machiavelliano di virtù, bensì quello di «virtù morale» come rigurgito dell'umanesimo civile, consono al clima del dopo Concilio Tridentino e riaffiorante nella precettistica morale italiana del secondo Cinquecento, dalla *Perfezione della vita politica* di P. Paruta (D. Nicolini, Venezia 1579) agli *Avvedimenti civili* di G.F. Lottini (F. e A. Zopini, Venezia 1582). Cfr. M.L. Doglio, *Retorica e politica nel secondo Cinquecento*, in AA.VV., *Retorica e politica*, Liviana, Padova 1977, pp. 57-77.

¹⁰⁵ Cfr. F. Meinecke, *L'idea della Ragion di Stato nella storia moderna*, trad. it., Firenze 1942-1944; A. Corsano, *Per la storia del pensiero del tardo Rinascimento*, in «Giorn. crit. d. Filos. ital.», XXXVIII, 1 (1959); P. Mesnard, *Il pensiero politico rinascimentale*, Laterza, Bari 1963; L. Firpo, *Il pensiero politico del Rinascimento e della Controriforma*, Milano 1966; C. Dionisotti, *La letteratura italiana nell'età del Concilio di Trento*, in *Geografia e storia della letteratura italiana*, cit.; G. Mazzacurati, *Conflitti di culture nel Cinquecento*, Liguori, Napoli 1977; G. Benzoni, *Gli affanni della cultura. Intellettuali e potere nell'Italia della Controriforma e barocca*, Feltrinelli, Milano 1978; A. Prosperi, *Intellettuali e chiesa all'inizio dell'età moderna*, in *Storia d'Italia*, Torino 1981, Annali 4, pp. 159-213; M. Rosa, *La Chiesa e gli stati regionali nell'età dell'assolutismo*, in *Il letterato e le Istituzioni*, Einaudi, Torino 1982.

¹⁰⁶ La scena della morte dignitosa del protagonista è la chiave ideologico-morale della *pièce*. Qui possiamo individuare, come ha fatto l'Ariani nella *Sofonisba* del Trissino, un

La stessa analisi si coglie nella *Reina di Scotia* del Ruggeri, la tragedia in cui esplose la crisi tra Ragion di Stato e Ragion di Vita, dove la Ragion di Stato schiaccia senza scrupoli il giusto e l'umano. Eppure la visione dello scrittore non ristagna nel pessimismo di un male politico insormontabile, bensì si esplicita nell'urgenza di un messaggio moralistico correttivo: la Ragion di Stato è giusta se si concilia con la morale cattolica. In verità i casi di Maria Stuarda interessarono subito i tragediografi meridionali: una *Maria, regina di Scozia*, purtroppo dispersa, avrebbe composto Tommaso Campanella in accordo con la sua poetica tragica¹⁰⁷; e una *Maria Stuarda* avrebbe scritto pure Orazio Persio, come apprendiamo dalla *Dedica del Pompeo Magno*¹⁰⁸ e dall'editore di questo stesso testo, il napoletano Giovan Battista Sottile¹⁰⁹.

Ci pare che lo studio delle ragioni dell'animo raggiunga una certa maturità nella *Lucretia*, un'opera che si distingue per l'intensa meditazione sulla vita e sulla morte, sulla libertà interiore e sulla libertà politica, in termini serratamente teologici e morali¹¹⁰.

In quest'ultima tragedia assistiamo ad un deciso approfondimento dell'indagine politica e morale: non sono più contrapposti Ragion di Stato e sentimenti, bensì vizio e virtù¹¹¹, inganno e spontaneità, passione e dissimulazione da un lato, onestà ed eroismo dall'altro. Ma quel che conta di più è senz'altro la focalizzazione della propria doverosa responsabilità politica da parte del popolo romano¹¹². Lucretia

modello del *ben morire* nell'intento «di salvare una sfera mitica del potere, in cui regalità significa disegno e misura della bellezza» (*Introduzione a La tragedia del Cinquecento*, t. I, Einaudi, Torino 1977, p. XXI).

¹⁰⁷ «Mox in Calabriam reversus, in patria mea Stylo, composui tragoediam Mariae Scotiorum Reinae secundum poeticam nostram non spernendam» (cfr. L. Firpo, *Bibliografia degli scritti di T. Campanella*, n. 70, pp. 182-3).

¹⁰⁸ «Ma con tutto ciò sapendo io, che se per il mio Pompeo non ne acquisterò lode, l'acquisterò perché l'ho fatto uscire dalle tenebre delli miei scartafacci, sotto la luce del nome di V.S. però mi darò animo di ridurre à fine Maria Stuarda Tragedia ancor mia; et la prima parte di diverse Rime» (*ed. cit.*, p. 5).

¹⁰⁹ *Ivi*, p. 8.

¹¹⁰ Riflessioni molto affini a quelle contemporanee del Paruta sulla «vera libertà» e sul ruolo della *volontà*: «La vera libertà è un dono datoci da Dio di cui niuna forza umana è possente di spogliarci; però niuno, quantunque soggetto a Prencipe ingiusto, può iscarsarsi del male ch'egli opera o del bene che non opera, che già non può il tiranno mutare la nostra volontà, né torcerla dal bene...» (*op. cit.*, p. 286).

¹¹¹ Il testo rileva il legame umanistico della virtù e del vizio con la storia, sul quale il Regio insiste sempre nelle sue opere. Su questo legame ritorna più volte lo stesso Paruta e ci sembrano significative queste parole: «potrei nell'istoria, quasi in un specchio, farvi vedere l'effigie di ciascuna virtù, che così vivamente risplende che 'l lume suo sia fatto più bello e più chiaro dalle laudi che le son date dagli istorici, accende di sé in chiunque la mira un grandissimo desiderio, si come per contrario l'aspetto del vizio, d'ogni intorno di molti vituperi quasi di panni squarciati circondato, scopre maggiormente la sua bruttezza e tutto orrido spaventa chi d'appressarseli si fusse consigliato» (*op. cit.*, p. 141).

¹¹² È importante quanto lo stesso Regio dice della sua tragedia: «Io, che spiegai l'alta cagion de l'ira / del buon Popolo Quirin, all'hor che fuore / cacciò di Roma la superba Corte / e di Lucretia vendicò la morte» (*La sirende*, libro primo, 1^a strofe, *ed. cit.* p. 20. Cfr. pure il libro secondo, p. 76).

è severamente impegnata in una disamina filosofica della propria situazione e della propria scelta. Pertanto è la prova di come alcuni personaggi delle tragedie napoletane conservino quella forza di riflessione ideologica ed etica scomparsa o quasi nell'«oscillazione ambigua» delle figure manieristiche di un Cesari, di un Valerini e di un Groto (cioè dei tragediografi appartenenti «alla geografia ideologico-culturale del Veneto tardocinquecentesco»)¹¹³ e recuperino la stessa battuta drammatica quale strumento di analisi, di ragionamento e di comunicazione teatrale, pur senza rinunciare ovviamente al gusto per il disusato, lo sperimentale e il meraviglioso, a quelle che sono le suggestioni espressive comuni del manierismo napoletano. La *Lucretia* è un esempio di come la mimesi possa assumere un alto valore conoscitivo e spirituale, grazie alla capacità idealizzatrice del mimeta nel fondere intuizione, ricerca storica e giudizio sull'azione rappresentata.

Concludendo, il teatro tragico napoletano del tardo Rinascimento è sostanzialmente classico nello spirito, rispettoso delle tre unità e della divisione in cinque atti, in cui l'azione si svolge con un intreccio semplice e piano e senza il rifiuto degli ingredienti romanzeschi graditi al pubblico, come nel *Georgio*, nella *Tomiri* e nella *Carichia* di Ettore Pignatelli¹¹⁴. Un teatro educativo con fini moralistici e pedagogici testimoniati dall'abuso di sentenze e di dialoghi filosofici. Nessun caso in cui abbondino le atrocità e le sensuali lascivie della terribile *Acripanda* (1591) di Antonio Decio di Orte o della *Semiramis* (1583) del cesenate Muzio Manfredi o ancora della ben nota *Dalida* di Luigi Groto pubblicata nel 1572, l'anno in cui usciva nella seconda edizione la *Lucretia* del Regio. I poeti tragici dell'area napoletana preferiscono che il terribile delle uccisioni o dei suicidi sia raccontato e perciò udito anziché realizzato e visto sulla scena, in ragione di esigenze moralistiche esposte nel *Prologo* della *Penelope* e soprattutto in questo brano della *Poetica* campanelliana, il quale si chiude con una citazione a memoria dal *De arte poetica* di Orazio:

[...] Verso l'ultimo s'introduce repentina miseria e infelice morte del capo innocente e, per far l'atto più funesto, s'aggiungono morti di pargoli innocenti de' cittadini e altri seguaci buoni; ma però il morto non si farà mai apparire nel conspetto del popolo, acciò non franga la finzione e, ricordandosi che ella sia finzione, non compatisca intieramente: però alcuno messo o nunzio la racconterà al più caro del defunto o al pubblico, con tutti i modi, gesti, parole compassionevoli, che si richieg-

Considerazioni sul rapporto *potere-popolo* si trovano anche nel *Georgio* di G.B. Della Porta (cfr. G.B. Della Porta, *Teatro* a cura di R. Sirri, vol. I, cit. e L.G. Clubb, *Ideologia e politica nel teatro dell'aportiano*, cit.).

¹¹³ M. Ariani, *Il manierismo e la dissoluzione della struttura tragica*, in *Tra classicismo e manierismo*, cit., p. 203. Si veda pure R. Scrivano, *Il manierismo nella letteratura del Cinquecento*, Liviana, Padova 1959; G. Petrocchi, *La letteratura del pieno e del tardo Rinascimento*, in AA.VV., *Storia di Napoli*, vol. V, tomo I, cit.

¹¹⁴ Edita a Napoli, O. Beltrano, 1627, in 8° (Allacci, *op. cit.*, col. 166; Quadrio, *op. cit.*, p. 85); un esemplare alla Bibl. Naz. di Napoli: colloc. 113.A.23.

gono in simil fatto, dicendo le guisa de' fanciulli morti, almeno alla madre, l'intrepidezza del moriente per la ragione o carità, od altre cose a queste somiglianti; Orazio:

Nec coram populo natos Medea trucidet¹¹⁵.

Ragioni ben valide ad impedire l'accettazione del consiglio del Giraldo Cinzio che nel *Discorso* aveva sostenuto la convenienza di accrescere l'effetto della tragedia con spettacoli funesti da realizzare sul palco agli occhi degli spettatori¹¹⁶.

Le scelte degli autori napoletani si fermano prevalentemente su argomenti di storia sacra e di agiografia, di storia antica e su eventi contemporanei generatori di maggiore commozione. Salvo qualche eccezione, la tragedia meridionale mette a fuoco la politica religiosa controriformistica, la forza di convincimento del catechismo gesuitico, il connubio del sacro e del profano, l'intesa tra il potere regio e la Chiesa. In generale si tratta di una realtà teatrale omogenea, imperniata sulla tragedia di martirio oppure attenta a ricavare dal mondo classico una lezione aggiornata sulle posizioni tridentine. L'impegno degli autori si concentra nel ricercare nelle virtù pagane un'anticipazione di quelle cristiane, nel rendere ortodossa l'eredità degli antichi e nell'illustrare il profilo tragico dei martiri cristiani con gli accorgimenti spettacolari della letteratura d'evasione.

¹¹⁵ T. Campanella, *Poetica*, ed. cit., p. 408.

¹¹⁶ G.B. Giraldo Cinzio, *Discorso intorno al comporre delle commedie e delle tragedie* (Venezia 1554), in *Scritti critici*, a cura di C. Guerrieri Crocetti, Marzorati, Milano 1973.

MARIA SILVIA CORRADETTI

YVES BONNEFOY, LA SPERANZA RITROVATA.

(DA *DOUVE A DANS LE LEURRE DU SEUIL*)

Yves Bonnefoy si inserisce nella tradizione poetica post-idealistica. Ne rappresenta una fase di superamento nel momento in cui si impegna, tramite la poesia, in un progetto di rinnovamento esistenziale.

In termini heideggeriani possiamo dire che egli è il poeta del «dasein», dell'esserci, quello che intende svelare l'essenza del mondo nella natura finita e transitoria di ogni realtà. La verità del reale si troverebbe, secondo Bonnefoy, nella stessa ricerca che di essa storicamente si è compiuta, essa non può che trovarsi nella frammentarietà dei significati visto che il principio costitutivo stesso del mondo, dell'individuo è la morte¹.

Non si tratta più dell'Idea astratta ed obiettiva, risolutiva e assoluta pretesa da tutta la tradizione filosofica dell'idealismo occidentale, ma, per Bonnefoy, di una verità mutevole e parziale, strettamente legata all'intuizione quindi al soggetto che la vive.

Il problema è di natura morale: come convivere con la consapevolezza dei propri limiti? Mallarmé nel *Coup de dés*² giungeva, dopo una lunga ricerca che è un vero e proprio tentativo di risoluzione estetica del problema esistenziale, ad una presa d'atto, dolorosa e frustrante, dell'imprendibilità di qualsiasi Ordine superiore. Ed in questo senso egli incarna il senso di frustrazione tipico dell'uomo occidentale contemporaneo che di fronte ad una Ragione che lo trascende in quanto volontà individuale (sensazione di non poter incidere nella Storia) finisce per sentirsi impotente spettatore degli eventi.

Ciò premesso, tanto più ci appare notevole il messaggio poetico di Bonnefoy in quanto si tratta di un messaggio di speranza. Il senso di frustrazione termina, suggerisce il poeta, nel momento in cui accettando i propri limiti l'individuo rientra nel vero ordine delle cose. D'altro canto l'inganno che è alla base di qualsiasi tentativo di sottrarre

¹ Cfr. l'idea della morte come vera essenza di ogni essere, in questo scritto, nota 18.

² Cfr. *Un coup de dés jamais ne abolira le hasard*, S. Mallarmé, *Oeuvres complètes*, ed. Gallimard, Paris 1945, pp. 457-477.

l'uomo al suo destino è la vera causa della disillusione dolorosa che prima o poi sopravviene. Smettendo di mentire a se stesso, l'individuo si reintegra nell'ordine niente affatto trascendente della storia e smettendo finalmente di sentirsi escluso riesce a vivere in modo partecipato ed attivo il proprio destino.

La poesia serve a Bonnefoy non a creare una nuova verità che andrebbe a sostituirsi alla precedente, ma a testimoniare una speranza. Tramite la parola poetica il poeta intende condurre il lettore ad una soglia oltre la quale egli possa scorgere una varietà di significati, di nuovi percorsi da tentare, personalmente, nella storicità. La poesia diventa strumento importantissimo per arrivare alla verità del mondo come pura possibilità.

Bonnefoy ribadisce con impegno e crescente fermezza il proprio messaggio durante il corso della sua intera produzione, e questa coerenza e continuità notevolissima dei contenuti, contribuisce a rendere più evidenti le novità formali che intervengono ad ogni raccolta. Il fatto è che Bonnefoy, conscio della peculiare fluidità del proprio oggetto, si impegna in una forma che lo richiami e lo rispecchi quanto più sia possibile. In altri termini, le variazioni continue della forma non sarebbero altro che un richiamo delle infinite possibilità di significazione del reale.

Sintetizzando quanto siamo venuti dicendo, non si può parlare nel caso di Yves Bonnefoy di un vero e proprio sviluppo di poetica. I temi e le aspirazioni rimangono immutati da un capo all'altro della sua produzione, il vocabolario stesso, volutamente ristretto, resta pressoché invariato limitandosi ad escursioni ridottissime nell'ambito dei medesimi campi semantici. Gli unici elementi di novità riguardano la forma e risaltano già da una semplice messa a confronto delle varie raccolte. Non possiamo infatti fare a meno di notare come il tono, il ritmo ed il sistema delle immagini si rinnovino di volta in volta.

v. 1 La lumière profonde a besoin pour paraître
D'une terre rouée et craquante de nuit.

v. 3 C'est d'un bois ténébreux que la flamme s'exalte.
Il faut à la parole même une matière,

v. 5 Un inerte rivage au delà de tout chant.

Il te faudra franchir la mort pour que tu vives,
v. 7 La plus pure présence est sang répandu³.

Assumendo come punto di riferimento questa «pièce» particolarmente significativa, tratta dalla prima raccolta *Du mouvement et de*

³ Bonnefoy Y., *Du mouvement et de l'immobilité de Douve, Poèmes: Du mouvement et de l'immobilité de Douve, Hier régnant désert, Pierre écrite, Dans le leurre du seuil*, Mercure de France, Paris 1978, p. 74.

l'immobilité de Douve ed alla quale ci riferiremo come a *La lumière profonde*, effettuando rapidi excursus nelle successive tre raccolte si potrà constatare il perdurare delle tematiche e la ripetitività del vocabolario. L'importanza ed il significato dei mutamenti formali permetteranno quindi di rintracciare uno sviluppo che consiste soprattutto in un crescendo di sicurezza, testimoniato dalla sempre maggiore disponibilità che il poeta offre al proprio progetto poetico.

Ne *La lumière profonde* rintracciamo già tutto l'insieme dei temi che accompagneranno Bonnefoy nel corso della successiva produzione. In questo poemetto Bonnefoy sostiene i limiti dell'astrazione concettuale e l'estrema importanza dell'intuizione nella comprensione della realtà (vv. 1-2), la necessità del recupero della materia e della realtà storica dell'esistenza (vv. 2-3). Ribadisce inoltre il complesso dei problemi riguardanti il valore accordato alla parola poetica (vv. 6-7) e l'urgenza di reintegrare la morte quale esperienza fondamentale e particolarmente ricca di significato nella dimensione dell'esistenza (vv. 6-7).

Iniziamo con una prima sommaria lettura dei vv. 1-2: il vero essere, «la lumière profonde», può apparire solo dalla realtà che sentiamo e viviamo profondamente. Non da astrazioni concettuali, quindi, ma dalla concretezza del fenomeno dobbiamo aspettarci la rivelazione. Oltre lo sguardo superficiale che si limita a classificare empiricamente un oggetto in base alle peculiarità che lo differenziano dagli altri; oltre lo sguardo scientifico che considera il mondo quale asettico argomento di studio, Bonnefoy sceglie di guardare il mondo passionalmente, lasciandosi scuotere dall'assoluta concretezza del fenomeno. La passione gli consente di abolire qualsiasi distanza dall'oggetto. Immergendosi profondamente nell'«oggetto» del proprio interesse, lasciandosi andare completamente all'amore che esso gli ispira, Bonnefoy lo vive tanto intensamente da cogliere aspetti in altre circostanze inafferrabili o perlomeno sfuggenti. In questo stato d'animo il mondo gli appare sotto una luce affatto nuova.

Il problema nasce nel momento in cui ci si rende conto che nessuna descrizione o definizione basterà mai a riportare nella sua piezza quello che è stato un puro atto di sentire. In questo senso il poeta, che è alla ricerca della sostanza del mondo, non è soddisfatto e quindi rifugge da qualsiasi linguaggio che faccia riferimento a concetti astratti:

«J'ai reculé longtemps devant tes signes,
Tu m'as chassée de toute densité»⁴.

È un'idea che si ripropone a varie riprese. In *Hier régnant désert* leggiamo:

⁴ *Ibid.*, p. 80.

v. 1 «Des mirages d'un chant dans ton rêve il ne reste
Que ce scintillement de pierres à venir»⁵.

«Mirages» e «rêve» si uniscono nel primo verso a sottolineare l'immaterialità del concetto, nonché l'illusione insita nell'idea che esso sia sufficiente a riportare il reale in tutti i suoi aspetti e nella sua sostanzialità. Osserviamo che se la parola «rêve» sostiene, per l'atmosfera che contribuisce a creare, il significato di «mirages» essa è pure grammaticalmente funzionale alla seconda parte del discorso, nonché semanticamente opposta alla prima. Infatti, se il sogno era dapprima miraggio di un *canto*, esso si trasforma poi in scintillio di *pietre* e se interpretiamo «rêve» come aspirazione, tensione verso la conoscenza, leggeremo i due versi come procedere della ricerca in direzione della concretezza.

In *Pierre écrite*,

«La face la plus sombre a crié
v. 2 Que le jour est proche»⁶.

Riconosciamo in quel «viso più scuro» una metafora del reale⁷. Il grido, che qui incontriamo in forma verbale: «a crié», è un'immagine ricorrente in Bonnefoy. Il grido, come il rumore, come ogni situazione di lacerazione e frattura, stupore di fronte all'epifania, introducono il momento dello svelamento, dell'intuizione, dell'illuminazione. Non a caso, dall'oscurità, «sombre», del primo verso, si passa alla luce, «jour», nel secondo. È dunque la materia che contiene il segreto dell'essere ed è l'intuizione, che come uno squarcio di luce sul reale ci introduce alla sua comprensione.

Ecco come si apre la quarta raccolta, *Dans le leurre du seuil*,

«Mais non, toujours,
v. 2 (...) tu t'éveilles, avec un cri
Du lieu, qui n'est qu'un rêve. Ta voix, soudain,
v. 4 Est rauque, comme un torrent. Tout le sens ressemblé,
Y tombe, avec un bruit
v. 6 De sommeil jeté sur la pierre»⁸.

Anche qui, il risveglio, «tu t'éveilles», è sottolineato dal «cri». Notiamo pure il ricorrere del termine «rêve» usato ora con valenza negativa. Il sogno precede infatti il risveglio ed è identificabile col «sommeil»

⁵ *Hier régnant désert*, *Poèmes*, Ed. cit., p. 172.

⁶ *Pierre écrite*, *Poèmes*, Ed. cit., p. 217.

⁷ Lo stesso Bonnefoy ce lo suggerisce esprimendosi in questi termini: «Je ne puis me pencher sur elle (la pierre) sans la reconnaître insondable, et cet abîme de plénitude, cette nuit que recouvre une lumière éternelle, c'est pour moi le réel exemplairement». *L'improbable, L'improbable et autres essais*, Mercure de France, Paris 1980, p. 18.

⁸ *Dans le leurre du seuil*, *Poèmes*, Ed. cit., p. 253.

del v. 6 che si infrange con un rumore, guarda caso, proprio sulla pietra. Che la rivelazione si compia tramite un'intuizione ci è suggerito da vari indizi: oltre che dal «cri», della cui funzione abbiamo già parlato, anche dal suo essere esperienza indicibile, intrascrivibile nel linguaggio degli altri uomini, infatti: «Ta voix, (...) est rauque comme un torrent». L'avverbio «soudain» (v. 3) richiama la dimensione temporale in cui l'intuizione si compie e si contrappone alla durata di «toujours» al v. 1. Notevole è il fatto che Bonnefoy colloca nella durata dell'esistenza l'intuizione dell'essere, senza rinvii ad un ipotetico «ailleurs» ci è consentito conoscere attualmente.

Ritornando a *La lumière profonde*, i vv. 1-2 ci dicono quanto sia importante spostare l'indagine del mondo dal piano puramente astratto dei concetti a quello concreto della storicità. La «terre rouée» si giustifica proprio in quanto simbolo di materia, di compattezza; «craquante» in quanto, come abbiamo già detto per il grido, c'è bisogno di una rottura, di uno squilibrio affinché possiamo essere introdotti al mistero della densità. Al v. 3 «bois» rientra nella serie di metafore della materia; «ténébreux», come «sombre», «obscur», «de nuit», ecc. in quella degli aggettivi posti a rafforzare l'idea di «insondabile plénitude» della materia stessa. La fiamma che si esalta, infine, potrebbe essere letta quale immagine della passionalità, dello stato di eccitazione dei sensi che sottende la conoscenza intuitiva.

La fiamma che al v. 3 incontriamo, come la luce profonda del v. 1, ed altre immagini quali: «le feu», «la lampe», «la lumière», «illuminer», «éclairer», «le jour», «bruler», «brasier», ecc., che si ricollegano tutte ai concetti di luce e calore, si ritrovano a ben guardare in ogni raccolta e caratterizzano momenti positivi di scoperta, di risveglio, di rasserenamento⁹.

Notiamo tuttavia che nell'opera di Bonnefoy nessun simbolo può dirsi definitivamente connotato in senso positivo o negativo, o comunque interpretato una volta per tutte. Ognuno di essi è infatti suscettibile di reinterpretazione o a seconda del contesto in cui è inserito, o a causa del destino cui l'autore stesso lo sottomette. È il caso, per esempio, del sangue che, nella pièce d'apertura di *Douve*¹⁰, rispettando il tipico procedere per opposizioni della raccolta, se dapprima indica il dramma della morte morale dell'individuo, ne annuncia poi il ritorno alla pienezza dell'esistenza; o del fuoco che, a seconda che

⁹ «Le feu / De cette oeuvre qui atteignait, / (...) à une cime / De déliement, de retrouvailles, de joie / Illumina son visage», *Dans le leurre du seuil*, *Poèmes*, Ed. cit., p. 256; «Je crie, Regarde / La lumière / Vivait là, près de nous!», *Ibid.*, p. 283; «La nuit parfaite dans le ciel criant son feu, / Eux sont venus, (...) ils Nous éveillent», *Pierre écrite*, *Poèmes*, Ed. cit., n. 203; «Le rouge de la robe illumine et disperse / Loin, au ciel, le charroi de l'antique douleur», *Ibid.*, p. 223.

¹⁰ Il poemetto in questione è: *Je te voyais courir sur des terrasses, Du mouvement et de l'immobilité de Douve*, *Poèmes*, Ed. cit., p. 45.

sia «feu qui a mal pris», o in assoluta semplicità «feu», diventa sinonimo rispettivamente di inganno e di verità¹¹.

L'estendersi delle svariate letture, reso possibile dall'infinito potere di associazione delle parole, nega ogni irrigidimento interpretativo, soddisfacendo così una delle preoccupazioni maggiori di Bonnefoy, cioè quella di dimostrare che non esiste una sola verità del reale, ma infinite verità, quante sono le nostre possibilità di sentirlo, di avvertirlo, di entrare in rapporto con esso. Ogni pretesa di obiettività naufraga di fronte al fatto che ogni aspetto del reale si lascia cogliere in modo diverso a seconda dello stato d'animo, della situazione, degli interessi in cui l'individuo si trova immerso ed a cui lo rapporta.

Ai vv. 4-5 de *La lumière profonde* rintracciamo la questione sul valore da accordare al linguaggio poetico. Le due strofe potrebbero essere così lette: le nostre parole devono scegliere la sostanza, devono testimoniare l'atto, cioè quel che è al di là di ogni trascrizione, «au delà de tout chant». In altri termini devono impegnarsi a ché del reale, di ciò che avvertiamo concretamente, non rimanga solo un'idea astratta e vuota, ma quel senso di pienezza, di effettivamente vissuto che lo riempiono di significato, quindi di realtà, di verità.

Resta da chiarire perché la «matière» sia equiparata, nel v. 5, ad un «inerte rivage». Se ammettiamo, com'è auspicabile, che l'«au delà de tout chant» non si risolve soltanto in un richiamo del carattere inefabile dell'esperienza intuitiva, potremo spingere oltre la nostra interpretazione.

Quel che è notevole nell'aggettivo «inerte» è il suo suggerire l'idea che lo spazio creato fra l'osservatore e la sponda che si trova «au delà» sia percorribile. Essendo infatti la riva immobile ne deriva l'idea che essa sia identificabile in un punto fisso e determinato dello spazio, quindi in qualche modo raggiungibile. Siamo, in questo senso, fuori dallo spazio immobilizzante, mortuario dei tardo decadenti francesi, che nella poetica dell'«au delà», del «là-bas», giungevano a dichiarare la sfuggenza dell'essere e quindi l'irraggiungibilità dell'ideale trascendente. Con l'«inerte riva al di là di ogni canto» di Bonnefoy siamo tornati alla speranza dell'attuabilità del progetto poetico di comprensione del reale. Risulta chiara a questo punto quale e quanta sia la fiducia che Bonnefoy accorda alla poesia quale tramite fra l'uomo e l'«assoluto».

Nella prima lettura che abbiamo dato dei vv. 4-5, cominciavano ad emergere due delle qualità che, secondo Bonnefoy, caratterizzano la vera poesia: la materia che essa sceglie e l'uso che in essa si fa del linguaggio. Stabilito che le parole poetiche scelgono di testimoniare la concretezza¹², e che il loro ruolo è quello di farsi traccia tangibile del-

¹¹ *Dans le leurre du seuil*, *Poèmes*, Ed. cit., p. 262.

¹² E le immagini che richiamano il corporeo, il tangibile, si ritrovano invariate in tutta l'opera: «la pierre», «la terre», «l'argile», «le bois», «le corps», «le grain», «le fer», ecc.

l'evento e non quello di proporsi come sostitutivi dell'atto vero e proprio, resta da chiarire quale sia il loro fine.

Non si tratta di fare della perfezione formale il proprio obiettivo, tanto più che

«L'imperfection est la cime»¹³,

e che

«Celle qui ruine l'être, la beauté,
Sera suppliciée, mise à la roue,
Déshonorée, dite coupable, faite sang
Et cri et nuit, de toute joie dépossédée»¹⁴;

né si tratta di fare della poesia l'oppio che ci distrae dalla brutalità del mondo:

«Oui, par la voix
Violente contre le silence»¹⁵.

Se la poesia non deve ricercare il proprio fine in se stessa, né sottrarci alla realtà, dovrà automaticamente aprirsi all'esterno, rendersi disponibile al mondo. La poesia, come il mondo, è per Bonnefoy una riserva inesauribile di significati, si tratterà di usarla come *mezzo* per aprirci¹⁶ alle possibilità concrete che il mondo ci offre¹⁷.

I vari temi fin qui messi in luce richiamano tutti un discorso di tipo esistenziale. Che senso avrebbe altrimenti la preoccupazione sul fine da accordare al linguaggio e l'enorme importanza che riveste nell'opera di Bonnefoy il recupero della storicità del mondo e dell'individuo? Anche i vv. 6-7 de *La lumière profonde* rientrano in quest'ottica trattando il problema della morte.

Essi possono essere così sommariamente letti: è necessario superare il rifiuto della morte per poter partecipare appieno alla vita. Il tema della morte è fondamentale nell'opera di Bonnefoy. È una sorta di nucleo cui si ricollegano tutti gli altri aspetti del suo pensiero. La lotta contro il concetto, ad esempio, si giustifica proprio in base alla necessità che egli avverte di riportare alla luce il rimosso:

¹³ *Hier régnant désert*, *Poèmes*, Ed. cit., p. 139.

¹⁴ *Ibid.*, p. 136.

¹⁵ *Dans le leurre du seuil*, *Poèmes*, Ed. cit., p. 318.

¹⁶ «Ouvrir», «ouverture», ecc., sono metafore frequentissime.

¹⁷ «... les mots peuvent être avant tout notre acte. Leur pouvoir-être, leur avenir infini d'associations prétendues verbales, dites gratuites, nous retrouverons qu'il n'est que la métaphore de notre rapport infini avec la moindre chose réelle — et, dans un moment de libre décision quant à la chose phisique; nous pourrons arracher ce qui est au sommeil des formes stables, qui est le triomphe due néant». *L'improbable, L'improbable et autres essais*, Ed. cit., p. 127.

«Rien n'est que par la mort. Et rien n'est vrai qui ne se prouve par la mort»¹⁸.

Il concetto è un'illusione,

«Il s'agit d'être en regard de lui l'incroyant et l'athée»¹⁹

aggiunge Bonnefoy, operando un recupero che consente di rinnovare radicalmente le basi dell'esistenza. L'assunzione della morte corrisponde infatti al riconoscimento della non definitività di ognuna delle possibilità che la vita offre. In altri termini, consente all'uomo di non irrigidirsi in nessuna delle possibilità esperite, quindi di svilupparsi oltre quelle che via via realizza.

Il verbo «franchir», incontrato al v. 6, indica il giusto modo di affrontare la morte. Varcare equivale a procedere attraversando, si tratta quindi di penetrare l'evento, non di negarlo o di sfuggirlo tramite raggiri concettuali. Bisogna vivere la morte come evento reale e definitivo, come «sang répendu». Le immagini della morte si moltiplicano per questo cruento e sconvolgenti nel loro realismo²⁰.

Ancora al v. 7 de *La lumière profonde*, se ci limitiamo a definire la «présence» come esistenza qui e ora dell'oggetto reale, leggeremo molto semplicemente: quel che esiste di più concreto è la morte. Ma quest'interpretazione appare in realtà restrittiva. Infatti quel che Bonnefoy chiama qui «présence» è, a seconda dei momenti, sinonimo di «vrai lieu», «terre seconde», «improbable». E con questi appellativi egli si riferisce a quel complesso oggetto dell'intuizione che con un altro nome ancora è detto l'«Un». L'«Uno» di cui Bonnefoy ci parla è proprio quel senso dell'unità del reale per cui le singole manifestazioni, prima ancora di ogni sistema concettuale, appaiono interrelate in un tutto compatto ed eterogeneo stabilito in funzione dell'io che esperisce, in altre parole, in funzione di ciò che l'individuo è, in quanto risultato delle sue esperienze²¹.

¹⁸ *Ibid.* p. 34.

¹⁹ *Ibid.* p. 29.

²⁰ Soprattutto in *Du mouvement et de l'immobilité de Douve*, il corpo di Douve sanguina: «le froid saignait sur tes lèvres», p. 45; si screpola: «l'été vieillissant te gerçait...», p. 46; si disgrega: «A présent se disloquent les menuiseries faciales», p. 52; è preda degli agenti naturali e degli insetti: «le vent te pénètre», p. 48, «Les branches sur ton visage, (...) des racines / Trouvent leur chemin dans son corps», p. 56, «Les princes noir hâtent leurs / Mandibules», p. 54, «et des Yeux / A facettes, des thorax pelucheux, des têtes froides à becs, à mandibules, l'inodent», p. 58, «Le ravin pénètre dans la bouche maintenant», p. 61; ecc.

²¹ «C'est l'Un la grande révélation de cet instant sans limite, où tout se donne à moi pour que je comprenne et je lie. (...) j'appellerai cette unité rétablie, (...) la présence». *Un rêve fait à Mantoue, L'improbable et autres essais*, Ed. cit., p. 249.

Se riflettiamo sulla natura e sul valore del tempo della conoscenza di cui Bonnefoy ci parla, essa risulta estremamente precaria, relativa²², sia perché limitata all'attimo in cui l'intuizione si compie²³, sia perché legata al sentire che è proprio dell'individuo, sia perché destinata a riformularsi secondo parametri ogni volta diversi: circostanze, esperienze, affettività, stati d'animo, sensibilità nuove, ecc. Tutto questo nulla toglie al valore dell'esperienza conoscitiva che resta comunque tale, perché è stata vissuta come tale, e perché, di fatto, di essa resta una traccia concreta nella modificazione che ha apportato alla personalità dell'individuo.

Con la frammentarietà del reale, ovvero dei suoi significati, Bonnefoy dichiara dunque l'inafferrabilità dell'essere, in altri termini sostiene che l'uomo è destinato al mondo dei dubbi esistenziali. La novità va ricercata nel fatto che quest'affermazione non coincide con la pessimistica negazione di poter vivere gioiosamente nel mondo. Infatti, se è vero che l'insieme indefinibile di significati che costituisce l'essenza del mondo si sottrae per la sua complessità alla nostra comprensione e che è solo nel mondo della frammentarietà dei significati, del non-assoluto che possiamo vivere, resta pur vero che nell'aspetto particolare che riusciamo ad afferrare esiste e si crea l'eventualità di poter cogliere altri e nuovi significati. Poter guardare il mondo non più sotto una sola luce, ma sotto infinite luci, da infiniti punti di vista, tutti ugualmente validi, ecco la libertà che il reale concede se lo si indaga a fondo, ed ecco la scoperta che consente di vivere l'inafferrabilità dell'essere senza sensi di frustrazione, ma anzi come momento costitutivo. Mai risolto una volta per tutte il desiderio di conoscere si trasforma in uno slancio vitalistico, tutt'altro che superficiale, che spinge l'uomo all'agire storico, senza farlo sentire impotente spettatore di un ordine che gli sfugge, lo trascende.

La morte, il finito, il frammentario, si configurano così come liberazione da uno stato di equilibrio che è inerzia fisica e morale, assicurando all'esistenza una perpetua rigenerazione.

Come abbiamo potuto vedere servendoci di un poemetto, *La lumière profonde*, tratto dalla prima raccolta di Bonnefoy, le problematiche del Nostro appaiono già mature e, nei limiti della scrittura, visto che ci troviamo di fronte ad un vero e proprio progetto di rinnovamento esistenziale, avviate a soluzione.

Bonnefoy si servirà delle successive tre raccolte per riaffermare un punto di vista già formato. Se in *Du mouvement et de l'immobilité de Douve* l'accento è posto sul valore della riscoperta della morte, *Hier régnant désert* si sofferma maggiormente sul problema del concetto

²² «L'Un se déchirant contre la jambe obscure...» ci riprecipita la «où la bouche a bu à l'acre mort»; *Pierre écrite, Poèmes*, Ed. cit., p. 249.

²³ Cfr. nota 21: «Cet instant (...) où tout se donne à moi».

quale ostacolo alla comprensione diretta del reale, *Pierre écrite* sul valore ed i limiti del linguaggio, mentre *Dans le leurre du seuil* insiste sulla traducibilità in termini esistenziali del messaggio poetico. Le novità significative vanno ricercate a livello formale.

Bonnefoy trova la verità del mondo nella pura possibilità ed intende testimoniarla tramite la poesia. Ma nel momento stesso in cui il progetto poetico prende corpo in una forma e in un discorso compiuto esso viene meno, o almeno contraddice in parte, il proposito iniziale. Il problema è quello di impegnarsi in una forma che rispetti l'intenzione che la sottende. La possibilità, cioè, non deve essere solo fine, ma anche mezzo. Ora, se gli ostacoli da superare sono i limiti che la forma impone al discorso, ovvero i limiti stessi del linguaggio, una strada da tentare potrà essere quella di proseguire il discorso mutando incessantemente la forma elaborata in ogni precedente scrittura. Ed è proprio questo che Bonnefoy tenta di fare ed è in questo senso che i mutamenti formali rintracciabili scorrendo la sua produzione sono altamente significativi. Si tratta di un problema morale: Bonnefoy ha preso partito per il reale e per questo deve impegnarsi in una forma che non trascuri la peculiare fluidità del proprio oggetto.

Douve e *Hier régnant désert* rappresentano una sorta di fase preparatoria alle successive due raccolte, bisogna intenderle come una preparazione teorica alle successive. Il metodo poetico di indagine adottato prima di *Pierre écrite* si basa su una operazione di smascheramento di ciò che gli eventi e la storia hanno nascosto tramite i concetti, i sistemi filosofici, il linguaggio nel suo uso non poetico, ecc. Il tono nelle prime due raccolte è didascalico, in questo senso esse sono prope-deutiche: in quanto rappresentano la fase teorica della poetica dello scrittore. In essa compare una sollecitazione a renderci disponibili al reale. A partire da *Pierre écrite* Bonnefoy, considerata implicita la disponibilità del lettore, cambia atteggiamento e tono, quest'ultimo si fa esortativo, addirittura discorsivo in alcuni tratti. Il poeta incita ora l'individuo a vivere personalmente l'esperienza rivelante del poetico, così come lui stesso sta facendo. La conoscenza si è trasformata in azione, determinando un mutamento radicale del tono del discorso. La praxis, l'azione, la scrittura, sono ora la risultante della perfetta coincidenza, identificazione con la teoria.

L'elemento di novità più evidente in *Pierre écrite* è, non a caso, l'uso del «noi»²⁴, ma anche il ricorso all'ossimoro. Ora che non deve

²⁴ Segno che la ricerca è condotta alla presenza di un interlocutore: «Tu me demande le nom», «Souviens-toi qu'elle nous échappe et parle nous», «Et nous étions deux pays», ecc., *Pierre écrite, Poèmes*, Ed. cit., p. 211, p. 248, p. 211.

Si tratta di una novità, infatti se il conferire una voce autonoma a Douve (Cfr. la sezione *Douve parle, Du mouvement et de l'immobilité de Douve*, Ed. cit.) poteva averci fatto presupporre che essa fosse un'entità separata rispetto all'io che l'ascoltava ed era testimone delle sue azioni, si trattava in realtà, in quel caso, di uno sdoppiamento, di un

più spiegare, istruire, Bonnefoy usa l'ossimoro per rappresentare quella concentrazione di valori, di significati che è l'essenza stessa del reale. Infatti l'ossimoro altro non è che il luogo dove termini apparentemente contrastanti non solo non si respingono o si escludono vicendevolmente, ma anzi si uniscono a formare significati nuovi²⁵.

Dans le leurre du seuil è l'opera in cui Bonnefoy trae le conseguenze ultime della sua ricerca. In essa assistiamo ad un abbandonarsi cieco e gioioso al flusso delle cose, delle sensazioni, del mondo.

Tutta la prima sezione è un vero e proprio credo nel reale. Bonnefoy proclama una certezza: il mondo, la nostra vita, hanno un significato profondo, anche se esso è sfuggente e indefinibile. Il tono è pacato e sicuro come non mai:

«D'ou, oui, tant d'évidence à travers tant
D'enigme, et tant de certitude encore, et même
Tant de joie, préservée?»²⁶.

Lungi dal farsi scoraggiare dalla sfuggenza dell'essere Bonnefoy ci invita a continuare «à jamais» la nostra ricerca, la nostra vita nella storicità²⁷, a fare come il «passeur» che si butta gridando verso l'altra riva²⁸, e che, sebbene non sappia quale fondo tocchi la sua pertica, non dubita però della sua esistenza e si affida a ciò che, anche se indefinibile, la sua esperienza gli garantisce presente.

Si procede per tentativi, nessuna certezza è data. Ed è questa la riscoperta fondamentale: nonostante il valore relativo di ogni sapere ed attitudine rispetto alle cose del mondo, l'uomo può guardare ottimisticamente ad esso. Il senso angoscioso di impotenza che l'individuo incapace di accettare i propri limiti prova viene meno nel momento in cui ogni esperienza finita non si risolve in un nulla di fatto, in un

espediente che consentiva al soggetto di non affrontare ancora direttamente la morte. Più che un interlocutore Douve era quindi una specie di spazio neutro nel quale instaurare un rapporto io/morte altrimenti inaccettabile. In *Pierre écrite* la presenza dell'altro è reale e la sua funzione ed importanza va chiarendosi già nella «pièce» d'apertura. In essa l'esperienza che l'autore sta vivendo è talmente eccezionale da indurlo a chiamare a testimone qualcuno che possa attestarne con lui la veridicità. Così Mallarmé nella *Prose pour Des Esseintes* (Cfr. *Prose*, S. Mallarmé, *Oeuvres complètes*, Ed. cit.) intraprendeva il viaggio verso il «sol des cent iris» in compagnia di una misteriosa sorella che però, in quel caso, non riusciva ad andare fino in fondo nel simbolico cammino.

²⁵ Ecco alcuni esempi di ossimoro in *Pierre écrite*: «Et nous allions / Dans l'immobilité comme sous le navire / Bouge et ne bouge pas le feuillage des morts»; «L'été de nuit / Portait l'été de jour dans ses mains de lumière»; «Eaux du dormeur, (...) / Dans votre éternité une nuit va finir»; «Mes yeux cerné / Illuminaient les mers sous leurs voûtes d'ombre»; «Mais les pluies apaisaient l'inapaisable terre»; «La face la plus sombre a criée / Que le jour est proche»; ecc. *Pierre écrite, Poèmes*, Ed. cit., p. 187, p. 190, p. 193, p. 208, p. 214, p. 217.

²⁶ *Dans le leurre du seuil, Poèmes*, Ed. cit., p. 255.

²⁷ «Heurte, / Heurte à jamais. / Dans le leurre du seuil. / A la porte scellée, / A la phrase, vide / (...) / Dans le langage noir». *Ibid.*, p. 257.

²⁸ *Ibid.*, p. 260.

tentativo fallito, ma crea un precedente, spalanca l'ipotesi di un nuovo percorso da tentare.

Bonnefoy ritorna allo storico, al mondo, facendo sì che il nostro desiderio dell'essere si espliciti nel concreto come ricerca. Non più persi dietro ad un ideale imprendibile ed astratto, vuoi di Perfezione, vuoi di un sapere totale ed onnicomprensivo, ecc., non è più la «vaine carte d'une autre terre»²⁹ ad essere impiegata, ed il gioco si sposta su di un altro piano: non è più il sentimento oppressivo di giocare per vincere, la morte, la paura, quello che sentiamo, ma quello più disteso e gioioso del giocare per giocare, del vivere per continuare a sentire, a scoprire, ché questo è il nostro vero destino.

«Plus avant que le feu»³⁰,

«Plus avant que les pierres»³¹,

«Plus avant que l'été»³²,

«Plus avant que l'étoile»³³,

incalza Bonnefoy e leggiamo in queste parole l'invito a tentare oltre ogni singola possibilità realizzata. Di nuovo si può tentare l'avventura nel mondo dei significati. «Le seuil» rappresenta questo senso di apertura, «le leurre» la coscienza del valore relativo di ogni assunto, l'illusione buona che ci consente di vivere nella consapevolezza dei nostri limiti senza imprigionarci in un'immobilità dolorosa.

La fiducia totale nel proprio messaggio, la disponibilità a rischiare personalmente³⁴ conduce infine ad un abbandono gaudioso al flusso del reale, «Oui» ripete il poeta³⁵ ed il suo è un consentire al mondo e alla parola poetica che gli hanno consentito di avvicinarsi e di avvicinarsi all'«infinito», ma «soudain dans la flaque brève»³⁶ ovvero nell'istante, quello stesso in cui il grido ha risuonato come segnale di apertura, come breccia nel reale introducendoci alla soglia dei suoi infiniti significati, alla soglia del possibile.

²⁹ *Ivi*.

³⁰ *Ibid.*, p. 262.

³¹ *Ibid.*, p. 265.

³² *Ivi*.

³³ *Ibid.*, p. 271.

³⁴ Espressa in questi versi: «Donne-moi ta main sans retour, eau incertaine / Que j'ai désespéré jour après jour / Des rêves qui s'attardent dans la lumière / Et du mauvais désir de l'infinito». *Ibid.*, p. 277.

³⁵ «Oui, toutes choses simples / Rétablies»; «oui, par ce feu»; «Oui, par le corps»; «Oui, par l'enfant»; «Oui, par les mots, / Quelques mots»; «Oui, par la mort / Oui, par la vie sans fin»; «Oui, par même / L'erreur»; ecc. *Ibid.*, p. 289, p. 325, p. 326, p. 327, p. 327, p. 330, p. 331.

³⁶ *Ibid.*, p. 332.

GIOVANNI BATTISTA DE CESARE

LIBRETTO DE TUTTA LA NAVIGATIONE DE RE DE SPAGNA:
IL PRIMO LIBRO ITALIANO SULLA SCOPERTA DELL'AMERICA

«Christophoro Colombo Zenovese, homo de alta et procera statura, rosso, de grande ingegno et faza longa, seguitò molto tempo li serenissimi Re de Spagna in qualunque parte andavano procurando lo aiutassero ad armare qualche navilio, che se offeriva a trovare per ponente insule finite de la india, dove è copia de pietre preziose et specie et oro, che facilmente se pottiano conseguire. Per molto tempo el Re et la Regina et tutti li primati de Spagna de zo ne pigliavano zocho, et finaliter, dapo sette anni et dapo molti travagli, compiaceteno a sua volontà et li armarno una nave et do caravelle con le quale circa a li primi zorni de septembre 1492 se parti da li liti spani et incominzò el suo viazo».

Incomincia con queste parole, che ne costituiscono l'intero primo breve capitolo, il racconto dell'impresa colombiana nel *Libretto De tutta La Navigatione De Re De Spagna De Le Isole Et Terreni Novamente Trovati*. Nell'explicit è annotato che venne «Stampado in Venezia per Albertino Vercellese da Lisona a di X de aprile Mcccccciiii». È privo del nome dell'autore ed è un libro rarissimo¹. Ne è conservato un esemplare mutilo del titolo presso la Biblioteca Marciana di Venezia². È quello che J.B. Thacher riproduce in facsimile a grandezza naturale, con traduzione in inglese e commento, nel suo *Christopher Columbus*³. Un secondo esemplare, questa volta integro, è conservato a Providence (U.S.A.). Comparve misteriosamente nel 1904, quando fu venduto da Leo S. Olschki al famoso bibliofilo John Carter Brown⁴.

Il materiale esposto nel *Libretto* è ripartito in trentuno capitoli ai quali segue una *tabula*. Esso proviene, ad eccezione dei capitoli XXII, XXIII, XXVIII, e XXV, da quattro plichi che Angelo Trevisan⁵, segre-

¹ In 4°, 16 f. di mm. 167×11, frontespizio col titolo, 29 pp. non numerate più una bianca.

² Lo segnalò per la prima volta Marco Foscarini nel 1752 nella sua opera *Della letteratura veneziana*.

³ New York 1903.

⁴ Cfr. Carlos Sans, *Bibliotheca Americana Vetustissima*, Últimas Adiciones, V. I, Madrid, Victoriano Suárez, 1960. A p. 301 e ss. descrizione e riproduzione facsimile.

⁵ Non esistono biografie di Angelo Trevisan. Di lui sappiamo quel che riuscì ad

tario dell'ambasciatore della Serenissima in Spagna Domenico Pisani, trasmise tra l'agosto e il dicembre del 1501 a Domenico Malipiero, suo protettore a Venezia, ammiraglio della flotta e poi annalista, membro del consiglio dei «pregadi» e poi della «zonta». Il carteggio del Trevisan servì al Malipiero sia per soddisfare curiosità culturali personali sia, soprattutto, per tenere informato il Senato della Repubblica sulle scoperte realizzate dalla Spagna a seguito dei primi tre viaggi di Colombo.

Il codice contenente le quattro lettere al Malipiero fu successivamente nella libreria del bibliofilo Jacopo Soranzo, appartenente all'omonima antica famiglia patrizia veneziana⁶. Se ne persero le tracce quando la libreria Soranzo andò smembrata tra le biblioteche Marciana, Archivio di Stato, Manin in Passariano, di Oxford e del reverendo Walter Sneyd di Londra. Venne ritrovato alla fine dell'Ottocento a Newcastle, nella libreria del figlio del reverendo Sneyd, e qui Guglielmo Berchet ne trasse la copia pubblicata nella raccolta delle *Fonti italiane per la storia della scoperta del Nuovo Mondo*⁷.

Il codice contiene, insieme al racconto delle navigazioni ripartito in sette libri (quante sono le navigazioni raccontate), le quattro lettere di accompagnamento dei quattro plichi trasmessi dal Trevisan al Malipiero. In calce al terzo libro è acclusa la *Superstition de la isola Spagnola*, versione del *De insularium ritibus* dell'eremita frate Ramon Pané, che Pietro Martire inserì alla fine del *Liber nonus* della prima decade con inizio dalle parole «Ast qui decadem impleat ingenti rabie sybillas concutienti». Il codice non contiene invece i capitoli del *Libretto* XXII, XXIII, XXIII e XXV, anch'essi tratti dalla prima decade di Pietro Martire e, alla luce di una pur sommaria analisi linguistica, anch'essi con molta probabilità tradotti dal Trevisan e conse-

appurare Guglielmo Berchet da uno spoglio fatto negli atti dell'Archivio di Stato di Venezia e nei *Diari* sanutiani. Il Trevisan fu di famiglia «cittadina, appartenente all'ordine dei segretari che veniva subito dopo quello dei patrizi. Tanta era la reputazione anche di quest'ordine, che i membri di esso accettavansi tra i cavalieri di Malta come nobili, sebbene non formassero parte della nobiltà dominante (...) Negli anni 1497 e 1498 fu segretario e pifaro di Domenico Malipiero, provveditore all'armata navale veneta e poi cronista, il quale prese di lui grande affetto per la rara sua intelligenza ed operosità. Poi fu cancelliere e segretario dell'oratore in Spagna Domenico Pisani nel 1501, e finalmente dal 1503 al 1507 fu segretario di Vincenzo Quirini oratore in Castiglia ed al re dei Romani, seguendolo nelle varie sue peregrinazioni in Ispagna, in Fiandra, in Inghilterra ed in Germania. Nelle relazioni lette in senato il 10 ottobre 1506 e il 25 novembre 1507 dal Quirini (Cf. M. Sanuto, *Diari*, VI, 203, VII, 96), il Trevisan è assai lodato. Poco dopo il suo ritorno in patria, morì segretario alla cancelleria ducale nel 1508». In *Raccolta di documenti e studi pubblicati dalla R. Commissione colombiana pel quarto centenario della scoperta dell'America*, parte III (*Fonti italiane per la storia della scoperta del Nuovo Mondo* raccolte da Guglielmo Berchet), volume II, p. 46, n. 1. Sempre di Berchet si veda anche *Comunicazione sulle 'Lettere di Angelo Trevisan' intorno ai viaggi di Colombo*, in «Atti del R. Istituto Veneto», Venezia, 1981, II.

⁶ Vi era contrassegnato col numero DCLXI.

⁷ Cfr. *ivi*, p. 46, n. 2.

gnati a mano al Malipiero alla sua venuta a Venezia⁸. A sua volta, il *Libretto* non riporta, invece, l'appendice riguardante la *Superstition de la isola Spagnola*.

Rispetto al codice, il testo del *Libretto* risulta rimaneggiato⁹ e, soprattutto, presenta una diversa ripartizione del materiale esposto. I sette libri del codice diventano trentuno capitoli con relativo indice. La frammentazione, evidentemente eseguita dallo stampatore, risponde al criterio della individuazione degli episodi narrati nella loro successione. Ma in qualche caso un clamoroso abbaglio nella lettura ha dato luogo a un divertente tamponamento a catena¹⁰. Raccontando il primo viaggio di Colombo, Trevisan, che nelle sue lettere segue il testo di Pietro Martire, riferisce che «... in questa prima navigatione scopersero sei sole isole, do de le qual de grandeza inaudita, una chiamò Spagnola, l'altra la Zoana. Ma la Zoana non hebbe ben certo che la fosse insula». Nello scomporre i capitoli per la stampa del *Libretto*, il vercellese legge *mela* in luogo di *ma la* e inizia il capitolo III, immediatamente dopo, con le parole «Zoana non hebero ben certo che la fusse isola». In tal modo, il nome *Juana* dato da Colombo all'isola di Cuba in onore della cattolica principessa erede al trono di Castiglia, poi divenuta vedova malinconica e fatta passare per pazza, si trasformò per la storia immediata in *Zoana Mela*. Così venne riprodotto nelle copie e libri derivati dal *Libretto de tutta la navigatione de Re de Spagna* e così comparve a denominare l'isola caraibica sulla mappa riportata nel trattato di Gregorio Reisch, *Margarita philosophica*, stampato a Strasburgo nel 1515.

Le quattro lettere di Angelo Trevisan che accompagnano i plichi spediti a Venezia contengono notizie importanti, e uniche, sul suo rapporto con Colombo e sull'attività di Pietro Martire in questo periodo di tempo.

Nella lettera che accompagna il primo plico, datata Granata 21 agosto 1501, il Trevisan comunica all'amico e protettore il suo rapporto di frequentazione e di amicizia con Colombo; l'esecuzione di una grande carta geografica comprendente le terre scoperte da Colombo (sfortunatamente andata perduta), commissionata tramite lo stesso scopritore a cartografi di Palos, conoscitori delle scoperte realizzate; la fonte, infine, da cui traduce il testo relativo alle navigazioni raccontate:

«... ho preso pratica et grandissima amicitia cum el Columbo, el quale al presente se atrova qui in desdita, mal in gratia de questi re et cum pochi danari. per suo

⁸ In più lettere, Trevisan annuncia al Malipiero un suo prossimo rientro a Venezia e l'intento di portargli a mano, personalmente, una mappa delle terre scoperte.

⁹ Berchet esegue una puntuale collazione tra il testo del codice e quelli del *Libretto*, dei *Paesi nuovamente ritrovati*, dell'*Itinerarium Portugallensium*, del Manoscritto di Ferrara, del Manoscritto della biblioteca Marciana e del Manoscritto della Biblioteca Nazionale di Firenze eseguito da Alessandro Zorzi.

¹⁰ Lo notò per primo Thacher, *op. cit.*, II, pp. 453-4.

mezo ho mandato a far far a Palos, ch'è uno loco dove non habita salvo che marinai et homeni pratici de quel viazo del Columbo, una carta ad instantia de la magnificentia vostra, la qual sia benissimo facta e copiosa et particular de quanto paese è stato scoperto. qui non ce n'è, salvo una de dicto Columbo, nè è homo che ne sapia far. bisognerà tardar qualche zorno ad haver questa, perchè Palos, dove la se fa, è lontano de qua .700. milia; et poi, come la sarà facta, non so come la potrò mandar, perchè l'ho facta far del compasso grande, perchè la sia più bella. dubito ch'el bisognerà la magnificentia vostra aspeti la nostra venuta, che de rasono non doveria tardar molto, ch'el sarà presto uno anno che siamo fuora.

Circa al tractato del viazo del dicto Columbo, uno valentuomo l'ha composto, et è una dizeria molto longa. l'ho acopiato et ho la copia apresso di me, ma è si grande che non ho modo de mandarla se non a pocho a pocho. mando al presente alla magnificentia vostra el primo libro, quale ho traslatato in vulgar per mazor sua comodità. se l'è mal scripto, vostra magnificentia me perdoni che l'è la prima copia, nè ho tempo de recopiarlo per seguire lo resto.

Il compositore de questa è lo ambassator de questi serenissimi re che va al soldano, el qual vien de li cum animo de presentarla al principe nostro, el qual penso la farà stampare, et così la magnificentia vostra ne haverà copia perfecta. non resterò perhò de mandarli questo vulgar mal scritto et mal composto, per contento de la magnificentia vostra; ma senza la carta, vostra magnificentia non haverà molto piacer. de la carta penso la restarà molto satisfacta, perchè l'ho vista et hone preso gran contento cum quela puocha intelligentia ch'io ho. el Columbo me ha promesso darne commodità de copiare tute le letere [che] l'ha scritto a questi serenissimi re de li soi viazi, che sarà cosa molto copiosa. voglio in ogni modo tuor questa faticha per amor de la magnificentia vostra...».

Benché non venga qui esplicitamente nominato, è noto a tutti che il «valentuomo» che ha composto il «tractato del viazo del dicto Columbo», precisamente nel 1501 «ambassator de questi serenissimi re che va al soldano», ossia al Sultano d'Egitto, è Pietro Martire d'Anghiera, il letterato lombardo che, dopo un decennio passato nell'ambiente dell'alta cultura umanistica della corte pontificia, soprattutto seguendovi il magistero del paganizzante Pomponio Leto, era andato in Spagna al seguito del conte di Tendilla dove ricoprì incarichi di altissimo rango per conto dei Re Cattolici.

In pratica, Angelo Trevisan, che per i personali rapporti di amicizia con l'umanista, così rispettosamente evocato nella lettera, aveva libero accesso alle sue carte, confessa di essersi limitato a trasmettere al Malipiero una copia da lui eseguita del testo («traslatato in vulgar per mazor sua comodità») della narrazione dei primi tre viaggi di Colombo che Pietro Martire aveva elaborato in latino e che soltanto dieci anni più tardi, previa una sommaria revisione del piano di lavoro, darà alla stampa col titolo di *Oceani decas*¹¹. Si tratta dunque della prima delle otto *decades* del *De orbe novo*, e la fedeltà della traduzione fu ritenuta tale da Guglielmo Berchet, curatore della citata raccolta di *Fonti italiane per la storia della scoperta del Nuovo Mondo*, da fargli ritenere superflua la riproduzione del testo latino dell'umanista aven-

¹¹ In un volume che conteneva più opere: *Legatio Babilonica. Oceani Decas. Poemata. Epigrammata*, Siviglia 1511.

do deciso di riportare le lettere del Trevisan nelle quali è contenuta la versione della storia di quei viaggi.

L'opinione di Berchet, significativa di un certo modo di intendere la documentazione storiografica connessa al grandioso evento che schiuse la conoscenza umana all'era moderna, appare ora insufficiente a spiegare l'importanza della copia eseguita dal Trevisan, soprattutto ai fini della rivelazione della scoperta nella penisola italiana. Essa non tiene conto, in pratica delle letture che il testo del Trevisan offre se con altra ottica osservato e collazionato con quello della sua troppo nota fonte diretta. Sia nel caso, benché raro, che esso riporti elementi in più, sia quando, compendiando, riduce quelli esposti da Pietro Martire. Il caso del ritratto di Colombo delineato in apertura del *Libretto* e perfettamente coincidente col testo del codice delle *Lettere*, assente però nella *Oceani Decas*, è di grandissima importanza storica. Soprattutto se posto in relazione con la lettera del Trevisan, sopra in parte riportata, che va assunta come un documento inconfutabile del rapporto di ottima conoscenza e di amicizia con lo scopritore del Nuovo Mondo. Se dunque Angelo Trevisan, là dove Pietro Martire aveva usato un solo attributo che ne richiamasse la patria ligure, di Cristoforo Colombo descrive invece provenienza, statura e prestanta del corpo, colorazione, qualità dell'intelletto e aspetto del volto è perché psicologicamente sta abbozzando per l'amico lettore (il destinatario del racconto) l'immagine di una persona a lui ben nota della quale si accinge a raccontare l'impresa straordinaria. Cosa che esegue senza alcun personale intento letterario (ed ecco perché gli va benissimo anche un testo altrui, quello predisposto dal maestro nelle arti liberali), ma al solo scopo di rendere un richiesto ed atteso servizio al proprio protettore veneziano Domenico Malipiero. Dunque, non vi può essere alcun dubbio sulla autenticità del ritratto, unico coevo a noi pervenuto.

Altre cose importanti in più, rispetto al testo da cui traduce, Trevisan non ne dice, ove ovviamente non si faccia conto di dettagli storicamente irrilevanti, dovuti in qualche caso a sviste materiali o a una comprensibile percentuale di libertà nella versione derivante anche da informazioni più dirette; in altri casi le variazioni sono dovute alle conseguenze di presumibili minimi rimaneggiamenti eseguiti dall'Anghiera quando rivide il piano di lavoro per la stampa della sua prima edizione; e in altri casi ancora — e questa volta in via sistematica — sono dovute alla diversa motivazione che determina l'inserimento del testo in un diverso atto comunicativo. Il fatto è che l'umanista lombardo struttura retoricamente il racconto in forma epistolare, dirigendosi nei primi due libri al cardinale Ascanio Sforza Visconti e nei successivi al cardinale Luis de Aragón. Impiega per gli inizi dei capitoli formule del tipo «... ti scrivo quel che si racconta a proposito delle isole del mare occidentale da poco scoperte...», oppure «... Mi ripeti che desideri sapere (...) Ecco quel che accadde dopo...»; per le conclusioni, sempre dei capitoli, adotta formule ugualmente di tipo episto-

lare quali «... ti ho narrato tutto quanto mi è parso degno di doverti raccontare del viaggio di Colombo...»; formule dialogiche varie, con tono marcatamente epistolare, intercala infine anche all'interno del corpus espositivo, in alcuni passaggi da un episodio all'altro.

Il testo del Trevisan è presentato invece in forma di storia autonoma, non legata alla persona del destinatario. E ciò accade non soltanto nell'edizione pirata del *Libretto*, dove al titolo segue, senza nessuna altra indicazione, la storia frammentata in trentuno episodi, la *tabula*, l'explicit e (con bella faccia tosta) l'annotazione «Con Gratia et Privilegio», ma anche nel manoscritto, dove il Trevisan si limita ad apporre titoli a carattere puramente didascalico alle parti della storia via via rimesse al Malipiero¹², mentre nelle lettere personali che accompagnano i vari invii si fa riferimento ai documenti acclusi con frasi del tipo «... mando al presente alla magnificentia vostra el primo libro...», oppure «... mando cum questa uno altro libro del viazo del Columbo...».

Il Trevisan omette di tradurre però vari passaggi del testo dell'Anghiera. Cosa verificabile sia nel manoscritto che nel *Libretto*. E in questo caso, stralciando dall'analisi particolari di scarso significato, rientrati tutti nell'economia di una versione che nella sua stringatezza aspira ad essere puramente informativa, i risultati del raffronto mettono in luce i tratti di un personaggio semplice, privo di pretese letterarie, di levatura culturale assolutamente non comparabile a quella dell'autore da cui traduce. Un personaggio che però compie un lavoro onesto e sostanzialmente corretto nel cercare di rendere la storia meravigliosa delle navigazioni e delle scoperte colombiane raccogliendone il filo nel testo pregno di risonanze classicheggianti dell'umanista lombardo. In pratica, le omissioni più frequenti riguardano precisamente quelle ridondanze, evidentemente ritenute digressioni innesarie ai fini del racconto — fantastico, ma reale — della strabiliante avventura umana. Così, per trarre qui degli esempi, del primo capitolo della *Decade* il Trevisan omette di tradurre il proemio, glorificazione epico-mitologica dell'eroe scopritore; la notazione storica riguardante la scoperta e la conquista delle isole Canarie; la descrizione scientifica del cereale (il mais) usato dagli indigeni di Española per fare il loro pane; elimina infine, come nel resto dell'eposizione, i riferimenti dotti a Plinio e ad altri autori classici. Del secondo capitolo, tralascia di riportare la lirica descrizione della magica fonte dell'isola di Hierro che, del tutto priva di corsi d'acqua e di sorgenti, raccoglierebbe in una cisterna la rugiada mattutina che stilla dalla chioma gigantesca

¹² La parte contenuta nella prima spedizione ha per titolo «Questo è il primo libro della prima navigatione del admirante del mar Oceano, dicto el Columbo»; quella contenuta nel secondo invio, «Questo è el 2° libro de la seconda navigatione del Columbo»; nel terzo, «Questo è lo terzo libro de la navigatione del Columbo» (in calce a questa parte è riportata la «Superstition de la isola Spagnola»); nel quarto plico ci sono gli altri quattro libri.

di un solo albero posto sulla sua sommità; una leggenda, questa, che, derivata dalla *Storia naturale* di Plinio, arricchì di poesia i racconti di varie relazioni e cronache della scoperta¹³.

Ancora nel secondo capitolo, Trevisan riassume rapidamente la parte che descrive il ritorno di Antonio Torres, omette la descrizione geografica dell'isola di Galana; riassume vari passaggi dell'isola dei cannibali (Carachara). Nel raccontare delle amazzoni di Matinina, omette gli elementi di riferimento al mito greco. I Traci e le indomite guerriere di Lesbo, riproposti da Pietro Martire per conferire una marca di credibilità al già scarno racconto colombiano, vengono nuovamente eliminati. In questi casi, evidentemente, l'eliminazione dei riferimenti culti avvia un processo di polarizzazione del mito che ne rende immanente l'aura leggendaria. Nelle narrazioni di viaggio e di scoperta, la straordinarietà degli eventi e delle storie riportate è tale da non aver bisogno del soccorso della mitologia classica. Così, a proposito della fuga a nuoto dell'india Caterina e delle sue compagne, misteriosamente sedotte dal fratello del cacique Guacanarilo sulla nave spagnola, Trevisan, omette l'ulteriore raffronto dotti con la Clelia di Tito Livio.

Altre cose tralasciate, o magramente riassunte, riguardano le digressioni scientifiche sull'equinozio, sulla vegetazione e sulla fertilità dell'isola Spagnola, la messa concelebrata da tredici preti nella appena fondata città di Isabela, la notazione storica sulla spartizione ispano-portoghese conseguente al trattato di Tordesillas, la riflessione di Colombo su come la rotta di ponente porta a oriente¹⁴.

Il *Libretto de tutta la navigatione* non tralascia però le notizie più curiose, i racconti meglio atti a destare la meraviglia e l'immaginazione popolare. Quando Colombo, partito da Isabela con tre imbarcazioni, se ne andò ad esplorare la costa occidentale di Cuba, dopo aver scoperto l'isola di Giamaica navigò a ponente per ben sette giorni, «tanto che lo ammirante pensava essere passato fino a l'aurea Chersoneso, ch'è appresso il vostro levante; et credé haver trovato de le XXIII hore del sole le XXII...». Voleva vedere la fine della costa cubana per appurare se si trattava di un'isola o della terra ferma. Nel corso di questa navigazione «messe nome a 700 isole, ma ne passò più de 3000. Et trovò molte cose degne de commemoration scorrendo la costa de questa terra Cuba».

Quali le cose «degne de commemoration»? Un bellissimo porto

¹³ Una splendida descrizione della magica fonte è nella relazione di Guillermo Coma (in *Cartas de particulares a Colón y relaciones coetáneas*. Edición de Juan Gil y Consuelo Varela. Madrid, Alianza Editorial, 1984, pp. 177-203. (Il volume contiene anche una utile traduzione in spagnolo dei passi di Pietro Martire riferiti a Colombo).

¹⁴ Nel caso della spedizione di cinque navi da Española alla costa di Cuba alla ricerca di perle (a metà del quinto libro), il testo delle *Lettere* del Trevisan non segue la fonte abituale, mentre invece il *Libretto* risulta più aderente all'Anghiera.

«capace de gran numero de nave» sulla cui riva trovarono alcune capanne appena abbandonate, con i fuochi ancora accesi sui quali erano spiedi di legno carichi di cento libbre di pesce e di due grossi serpenti (l'equipaggio mangia i pesci arrostiti ma lascia i serpenti); nel bosco accanto, poi, di serpenti scorgono un allevamento («ligati ad arbori con corde»). I naviganti trovarono quindi un fiume navigabile «de acqua tanto calda che non si li posseva tegnire le mani». E «trovarono dapoi, più avanti, alcuni pescadori in certe sue barche de uno legno cavo come zopoli che pescavano. In questo modo: havevano un pesce d'una forma a noi incognita, che ha el corpo de anguilla, ma mazor, et supra a la testa ha certa pelle tenerissima che par una borsa grande, et questo lo tienono ligato con una trezola a la sponda de la barcha perché el non po patir vista de aere. Et come vedeno alcun pesce grande o bisia scudelera, li lassano la trezola et quello subito corre come una saeta al pesce o a la biscia butandoli addosso quella pelle che tien sopra la testa, con la quale tiene tanto forte che scippar non possono. Et non li lassa si nol tirino for de l'acqua, el quale subito sentito l'aire lassa la preda, et li pescadori presto a piglare. Et in presentia de li nostri presero IIII gran calandre le quale donarono a li nostri per cibo delicatissimo».

Più avanti gli esploratori videro anche due cani di bruttissimo aspetto che non abbaivano; uno stretto di mare con tanti gorgi e spuma ed acqua bianca e spessa come se contenesse farina; uomini vestiti di bianco che spaventarono a morte un nostro «balestrier che intrò in un bosco a spasso (...); se scontrò in un homo vestito de bianco fino in terra che li fu supra a capo che non se n'avvide (...), subito drieto costui ne aparseno altri vestiti a quel modo, et così esguardando ne vedde una squadra de circa trenta, li quali visti subito incomenzò a fuggire (...), quanto più presto poté ne venne a nave»¹⁵.

Per l'anno in cui è stato stampato, il 1504, il *Libretto De tutta La Navigation* è posteriore alle prime edizioni della *Carta* di Colombo, al singolare *Poemetto* di Giuliano Dati, alle lettere con cui Pietro Martire rivelò la scoperta a letterati e a principi d'Europa e ad altre poche e vaghe note private o diplomatiche. Ma rappresenta il primo libro a stampa che racconti in modo sistematico la storia della scoperta e dell'esplorazione dell'America fino al 1501.

La sua maggiore stringatezza rispetto al testo elaborato da Pietro Martire, l'eliminazione quasi sistematica delle digressioni dotte e delle citazioni delle *auctoritates* classiche quali supporti o ingredienti della narrazione nella prosa aulica della fonte e, infine, la versione in lingua volgare, il veneziano, sono evidentemente segni di una coscienza nuova, e sono anche i modi, formali e strutturali, per il sorgere di una letteratura di viaggi che innesta il fantastico sul reale. Non più il con-

¹⁵ *Libretto*, cap. XV.

trario, come accadeva nella tradizione fiabistica instaurata da John Mandeville o nello scientismo immaginativo dei geografi umanisti del primo Quattrocento, da Pierre d'Ailly a Toscanelli.

Sulla scia del *Libretto De tutta La Navigation* si ebbero rapidamente copie, trascrizioni ed elaborazioni. Col titolo *Paesi nuovamente ritrovati et Novo Mondo* lo inseriva Fracanzio da Montalboddo, nel 1507, con altra forma e con molti errori, nella famosa *Raccolta di Viaggi* stampata a Vicenza, prototipo a sua volta, di successive raccolte. Nel 1508, a Milano, Arcangelo Madrignano lo riproponeva tradotto in latino, con maggiori inesattezze, nel suo *Itinerarium Portugalsium et Lusitania in Indiam, inde in occidentem et demum ad aquilonem*. Vi sono poi tre copie manoscritte coeve. La prima, anonima, della Biblioteca Comunale Ariostea di Ferrara (cl. II, 10), ha per titolo *Successo della prima navigatione di Columbo, Admirante dil Re di Spagna delle Insule et terreni noviter scoperti dalli antiqui incogniti* ed è stata recentemente data alla stampa da Laura Laurencich-Minelli¹⁶. La seconda, pure anonima, della Biblioteca Nazionale Marciana di Venezia (cl. VI, cod. CCVIII), ha per titolo *Viaggi*. La terza è nella Biblioteca Nazionale di Firenze (cl. XIII, cod. 81) e fu eseguita da Alessandro Zorzi per una nuova edizione della *Raccolta Vicentina* del Montalboddo.

Anche Benedetto Bordone, autore nel 1528 di un *Libro ... nel quale si ragiona de tutte l'isole del mondo*, recentemente da me riproposto in edizione facsimile¹⁷, inserì nella ricca compilazione le «isole novamente... ritrovate» nel Nuovo Mondo attingendo al circuito attivato dal *Libretto*. Tre ristampe successive del *Libro* di Bordone (1534, 1547 e 1565), tutte pirata, andarono a ruba.

Concomitante alle mirabolanti avventure di scoperta, la produzione di racconti fantastici di cui arricchire gli immensi spazi «nuovamente ritrovati», stimolò l'immaginario collettivo e favorì il rinnovamento e l'affermazione del genere della letteratura di viaggi nel corso del Cinquecento e del Seicento.

¹⁶ *Un 'giornale' del Cinquecento sulla scoperta dell'America. Il manoscritto di Ferrara*, C.N.R., - Cisalpino, Milano 1985.

¹⁷ Roma, C.N.R. e Bulzoni Editore, 1988.

LUIGINA DE VITO PUGLIA

PER UNA NUOVA BIOGRAFIA DI ROBERTO BRACCO

Una figura multiforme come quella di Roberto Bracco si presta ad essere decifrata con più di una chiave di lettura. In questo lavoro ho esaminato solo due aspetti particolari della sua vita: l'impegno antifascista e i suoi legami con Benedetto Croce. Ho cercato così di sintetizzare, anche con l'ausilio di testimonianze e documenti poco noti¹, un'attività cominciata in modo spensierato e mondano, approfonditasi man mano nell'esercizio letterario, culminata nel successo teatrale e infine incupita dall'oscurantismo fascista, contro il quale Bracco sentì il bisogno «civile», prim'ancora che «politico», di ribellarsi.

Roberto Bracco nacque a Napoli il 19 settembre 1861. A soli diciassette anni, assunto nella redazione del «Corriere del Mattino» con una retribuzione di 17 lire mensili, entrò a far parte del mondo giornalistico napoletano della fine dell'Ottocento, ricco di insigni personalità quali la Serao, Zerbi, Scarfoglio, Verdinois, Comin e Cafiero.

Nel 1880 proprio il Cafiero incoraggiò Bracco a scrivere una canzone in dialetto napoletano, patrocinata dal «Corriere del Mattino», in occasione della festa di Piedigrotta. Roberto Bracco e Luigi Caracciolo presentarono la celeberrima *Salamelic*, che si riferiva ai danni causati in Egitto dal cannoneggiamento britannico e all'esodo degli operai italiani fuggiaschi. Nella prefazione a *Versi Napoletani*² Bracco scrive: «E un piacere così grande non ho provato di poi per nessuno dei successi che io abbia, per avventura, potuto meritare, giacché quel che più rende piacevole un successo, credetemi, è la certezza di non averlo meritato». Scrisse in seguito molte altre canzoni e poesie in dialetto.

All'inizio dell'attività novellistica troviamo ancora il Cafiero che impose al suo giovane redattore di scrivere una puntata del romanzo d'appendice *Volere, potere*. Fu l'inizio di una produzione vasta, e non

¹ Un ringraziamento particolare rivolgo alla famiglia Del Vecchio, erede di Aurelia Bracco, moglie del drammaturgo, che è stata prodiga di notizie e suggerimenti preziosi per il mio lavoro e mi ha consentito di accedere alle carte lasciate dall'artista. In esse, ho potuto trovare alcuni documenti inediti di grande interesse. Tali documenti sono quelli dei quali non sia chiaramente indicato che sono stati attinti da fonte diversa.

² R. Bracco, *Versi napoletani*, Lanciano 1939, p. 14.

priva di valore, che costituirà l'opera sua di maggiore rilievo dopo il teatro. Vi si ritrova un'analisi psicologica estremamente sottile, una precisa descrizione dei caratteri e degli avvenimenti, un'ispirazione molto ricca che va da arguti bozzetti pieni di brio a veri e propri drammi di anime. Alcune novelle appaiono possibili abbozzi di future commedie. Per esempio la novella *Una moglie* diventò la commedia brillante *Infedele*; *Cinque minuti di fermata* presenta un motivo analogo al dramma *L'amante lontano*; la vicenda di Valentino, il segretario di Stefano in *La piccola fonte*, ricorda la novella *Intermezzo - Il gigante*; la canzonetta *Durmenno* mostra un innamorato che manifesta il suo dubbio geloso con un'indagine che ricorda Raimondo Artunni in *I fantasmi*; la novella *La principessa* (nell'edizione definitiva *Il surrogato*) divenne la commedia *La principessa*.

Poco prima di morire nel 1884, Cafiero nominò Bracco suo successore quale corrispondente da Napoli del «Capitan Fracassa» di Roma. Roberto Bracco in seguito collaborò pure al «Piccolo», diretto da Rocco de Zerbi, divenne critico drammatico e musicale al «Corriere di Napoli» e infine scrisse per il «Mattino» fondato da Edoardo Scarfoglio e Matilde Serao, firmando sempre con lo pseudonimo di «baby».

L'attività di critico drammatico lo avvicinò al teatro che in breve lo condusse a debuttare come commediografo. Nel dicembre 1886 Ermete Novelli gli chiese di scrivere nel giro di una settimana un breve lavoro che avrebbe recitato in una serata in proprio onore. Bracco, che era costretto in casa per una bruciatura che aveva compromesso uno dei baffetti rubacuori, compose *Non fare ad altri...* L'attività letteraria di Roberto Bracco si svolse tra il 1886 e il 1922 costituendo uno dei documenti di maggiore interesse per la storia del teatro italiano negli anni che dal verismo conducono ai contemporanei. Costantemente alla ricerca di nuove vie, attento alle preoccupazioni spirituali del suo tempo, specie nelle sue ultime opere, si mostrò sensibile a problemi che sarebbero stati poi al centro di creazioni dei commediografi del Novecento. La sua opera si può considerare tra le più insigni della corrente neoidealista ed ibseniana.

I suoi drammi riscossero calorosi successi, sia in Italia che all'estero. Critici illustri come Simoni, Levi, Tonelli, Oliva ne esaltarono le alte qualità di umanità e di pensiero, mentre Biondolillo, Fiocco, Tilgher, Gobetti, furono suoi implacabili stroncatori. Per molti anni, fino all'affermazione di Pirandello, fu il drammaturgo italiano più rappresentato all'estero, in paesi diversissimi per mentalità e temperamento, non soltanto per le commedie senza pretese, tipo «pochades», ma anche per i drammi di pensiero.

Negli ultimi decenni il successo è arriso raramente a Bracco, a causa del radicale mutamento del gusto e alla nascita di nuovi problemi spirituali, ma specialmente della censura fascista. A determinare il suo progressivo oblio contribuirono anche alcune deficienze stilistiche e formali. Spesso, infatti, l'autore cadde in un sentimentalismo

patetico, un po' fiacco e convenzionale. I discorsi dei personaggi, fatti con una certa enfasi declamatoria o troppo abbondanti, degenerarono in retorica. La ricerca degli effetti assunse proporzioni fastidiose, provocando in generale una mancanza di equilibrio armonico. Forse tali imperfezioni rispecchiavano una carenza di cultura approfondita e la ricerca di un successo immediato.

Durante la produzione di opere teatrali, l'artista continuò l'attività di critico e di giornalista. Alcuni suoi articoli, di notevole interesse, furono raccolti in due volumi di scritti vari: *Tra le arti e gli artisti* e *Tra gli uomini e le cose* a cura di Valentino Gervasi. Tenne inoltre conferenze, quali *Le evoluzioni della donna* e *La donna napoletana*, raccolte poi in *Nel mondo della donna* (1906); e sceneggiò films: *L'avvenire in agguato*, *Nei labirinti di un'anima*, *Le due Marie*, ecc.

1. L'IMPEGNO ANTIFASCISTA.

Negli anni intorno alla Grande guerra Roberto Bracco assunse un chiaro atteggiamento pacifista e anti-interventista. Ne sono un evidente segnale il manifesto pacifista di Romain Rolland al quale Bracco aderì insieme al Croce nel 1919 e due lettere indirizzate al giornalista Gervasi e alla figlia di questi: «Sonnino, Salandra, D'Annunzio e tutti i sublimi patrioti, che hanno voluto la guerra per fare una grandissima Italia, dormono ogni notte i loro sogni migliori. Io no, non dormo e penso ai giovani che si battono e muoiono e penso alle loro madri, alle loro mogli, alle loro amanti [...]. Io palpito di giorno e di notte per la vita altrui». E dell'altra lettera, dopo una fiera invettiva contro D'Annunzio, ecco la chiusa umana e toccante: «E tutto ciò mentre lassù si muore, si muore, si muore. In ogni vicolo di Napoli c'è un lutto. Una povera madre è diventata ad un tratto cieca e sorda; un suo figlio è morto sull'Amalfi, un altro presso l'Isonzo»³.

Il suo atteggiamento morale e civile assunse tuttavia un rilievo eccezionale solo più tardi, durante la dittatura fascista. A differenza di tanti altri che nel campo dell'arte e della cultura via via si erano piegati al fascismo, egli scelse la via aspra e rischiosa della lotta.

Il fascismo era apparso a molti come restauratore dell'ordine nelle drammatiche vicende del dopoguerra, infatti uomini di indubbia convinzione liberale, come Benedetto Croce, e perfino democratici, come Giovanni Amendola, lo avevano giudicato con favore all'inizio delle sue imprese⁴. Lo testimonia in un'intervista Giorgio Amendola secondo il quale Bracco «si distinse da Croce perché [...] questi fino al 1924

³ F. De Martino, *L'impegno antifascista di Roberto Bracco*, in *Atti del convegno su Roberto Bracco*, Sorrento 1985, p. 57.

⁴ L. Salvatorelli - G. Mira, *Storia d'Italia nel periodo fascista*, I, Milano 1972, p. 281.

fu fiancheggiatore del fascismo»⁵. E in una lettera dello stesso Amendola:

«Siete lo scrittore cui nulla può essere estraneo della vita per diritto e per necessità fondamentale del suo spirito né poteva dunque esservi estranea quella umanissima cosa che è la politica, soprattutto quando essa tocca i vertici della passione e raccoglie in sé le vibrazioni più profonde dei destini di un popolo. Io vi chiesi di essere dei nostri, perché sentii che la nostra causa acquistava titoli dinanzi alla coscienza italiana per la vostra alta testimonianza e per l'omaggio da voi reso nel vostro nome ai valori dello spirito, mentre la nostra vita nazionale è tutt'ora avvilita dal pregiudizio della violenza; voi avete sentito che tra noi palpitava un grande e devoto amore per l'Italia, nutrito di coraggio morale, ed avete donato alla nostra battaglia le vostre indimenticabili ed edificanti affermazioni di sincerità»⁶.

L'impegno politico di Bracco culminò nel 1924, quando si candidò al Parlamento nella Lista di Opposizione Democratica di Giovanni Amendola. Espose le motivazioni dell'accettazione della candidatura in un'intervista pubblicata su «Il Mondo» il 4 marzo 1924:

«Ho dato il mio nome ad una lista di opposizione perché penso che una opposizione ci debba essere, che sia necessaria alla dignità del mio paese. Credo che si possa servire l'Italia anche così. Ho sete forse di notorietà? Posso avere ambizione di potere? ... Cosa può importare a me se avrò un ciondolo di più o di meno al panciotto? Vedo un uomo e un partito che dominano. Molti segni esteriori avvalorano il predominio. Bisogna stroncare gli equivoci: è nell'interesse di tutti. All'estero specialmente, in buona o mala fede, si equivoca. Bisogna dimostrare che una seria opposizione è possibile ed esiste anche in Italia. Il nostro paese non è il Messico: le dittature a lungo metraggio non sono affatto indispensabili, rosse o nere che siano. Siamo un paese civile, in cui la gente è libera di pensare come crede.

Si può pensare diversamente dal governo in auge: è lecito da noi come a Cristiana, a Copenaghen, a Berna, a Tokio: dovunque cioè ci siano popoli progrediti che hanno un alto grado di cultura, una profonda coscienza nazionale, una storia e un avvenire. L'Italia è in prima linea tra questi. Solo razze inferiori ed epoche sorpassate hanno stretto bisogno di forme e di volontà totalitarie [...] Dobbiamo proprio noi immeritadamente infliggerci un castigo che non meritiamo né per trenta né per venti e neppure per cinque anni: una umiliazione, qualunque sia lo spirito che la genera, che non sentiamo e che fatalmente non potremo mai sentire?»⁷.

Lo stesso Amendola annuncerà ufficialmente la candidatura di Bracco su «Il Mondo» dell'8 marzo 1924 con un articolo intitolato: «Un uomo coraggioso»⁸.

Il raggruppamento di opposizione faceva capo a Giovanni Amen-

⁵ Cf. N. De Ianni, *Conversando con Giorgio Amendola. Sul periodo napoletano (1926-1931)*, «Bollettino dell'Istituto campano per la storia della Resistenza», dic. 1980, a. 3° n. 1-2, pp. 14-21, sp. p. 15.

⁶ R. Cristaldi, *E forse verrà un giorno...*, Milano 1948, p. 111.

⁷ Cristaldi, *op. cit.*, p. 111 s.

⁸ M. Quargnolo, *Roberto Bracco e le traversie dei Pazzi*, «Osservatore politico, letterario», aprile 1973, n. 4, p. 33.

dola e Ivano Bonomi. Amendola aveva le sue basi nelle province meridionali, Bonomi in quelle del nord, particolarmente in Lombardia, ma nel 1924 non conquistò neanche un seggio sebbene fosse stato Presidente del Consiglio. Nelle province meridionali si ottennero invece sette seggi: in Abruzzo Enrico Presutti; in Campania Giovanni Amendola, Roberto Bracco, Bencivenga, Raffaele De Caro; in Calabria Enrico Molé; in Sardegna Mario Berlinguer.

Vincenzo Arangio-Ruiz ricordando gli avvenimenti di quegli anni scriveva di Bracco: «Il risultato delle elezioni aveva stupito la sua geniale modestia, ma l'aveva lasciata intatta: sicché non appariva mai né indaffarato, né olimpico, né vanaglorioso, né protettore, come sogliono essere a vicenda i professionisti della politica, ma uomo fra uomini e combattente fra i combattenti»⁹.

Il successo conseguito nelle elezioni politiche dell'aprile 1924 incoraggiò il gruppo amendoliano a persistere nel tentativo di dar vita ad un'organizzazione più consistente e diffusa. Il 20 maggio 1924 a Napoli si tenne una riunione che in qualche modo si può considerare il momento costitutivo dell'Unione Democratica Meridionale. Vi parteciparono Presutti, De Caro, Scaglione, De Ruggiero, Arangio-Ruiz e Bracco, che cercò di procurare adesioni nel mondo artistico e degli scrittori. Constatato il positivo risultato conseguito in breve tempo, si decise il nome di Unione Meridionale, di dar vita ad un Comitato esecutivo e di raccogliere fondi per le spese dell'organizzazione. Al nuovo raggruppamento aderirono varie personalità influenti, tra le quali Ugo Amedeo Angiolillo, già Sindaco di Napoli, Carlo Grobert, già Sindaco di Pozzuoli, l'ex prefetto Diodato Sansone, nonché ex fascisti dissidenti disgustati del loro partito. L'Unione Meridionale avrebbe poi fatto parte dell'Unione Nazionale, il cui manifesto di fondazione porta la data dell'8 novembre 1924.

Il 17 agosto 1924, Napoli visse una burrascosa e insanguinata giornata in seguito al divieto posto dalle autorità ad una Assemblea plenaria delle Opposizioni. Squadre di fascisti al grido di «Viva Mussolini», «Abbasso Matteotti» si radunarono presso le redazioni de «Il Mondo», e de «Il Mattino» provocando tafferugli e danni. La folla di simpatizzanti, scorto Roberto Bracco ad un balcone de «Il Mattino», improvvisò una calorosa dimostrazione ma lo scrittore non poté parlare perché gli agenti e i militi nazionali dispersero la folla. Il 4 novembre 1924 Bracco tenne un comizio per i napoletani antifascisti nella manifestazione combattentistica¹⁰.

Nei primi mesi del 1925 si inasprirono molte polemiche tra fascisti e antifascisti. Un gruppo di intellettuali, appartenenti a vari partiti ma tutti solidali nella difesa della libertà, replicò al manifesto degli intel-

⁹ Cristaldi, *op. cit.*, p. 113.

¹⁰ Quargnolo, Pazzi, *op. cit.*, p. 34.

lettuali fascisti, pubblicato nel giorno del «natale di Roma», con un manifesto politico redatto da Benedetto Croce e pubblicato il 1 maggio su «Il Mondo». L'aver dato il proprio nome a questa professione di fede fu poi, per i firmatari, causa di scherno e persecuzioni. Significativo fu tuttavia il comportamento di Benito Mussolini quando rese omaggio a Bracco in Parlamento nella sua veste di oppositore onesto e leale¹¹.

Dopo il delitto Matteotti, avvenuto il 10 giugno 1924, la rivolta morale di gran parte del popolo fu immensa. Il fascismo era in crisi, ma le opposizioni, guidate da uomini come Amendola, Turati, Treves, commisero l'errore di abbandonare il Parlamento, convinti che tale gesto avrebbe indotto il re a licenziare Mussolini. In essi, prevalse l'idea che fosse possibile una soluzione di carattere parlamentare costituzionale. Non avevano compreso che il vecchio Stato e la monarchia avevano aperto la via al fascismo e che le vecchie classi dirigenti, che l'avevano ispirato, non avrebbero potuto rovesciarlo.

Giovanni Amendola fu aggredito il 20 luglio 1925, riportando lesioni da cui non si riebbe mai e circa otto mesi dopo morì esule in una clinica di Cannes (l'epigrafe dettata da Bracco dice: «Qui vive Giovanni Amendola, aspettando»)¹², Turati fu costretto all'esilio, Gramsci morì in carcere, Sandro Pertini visse a lungo tra la prigione e il confino, Rosselli e Gobetti vennero assassinati, molti soffrirono persecuzioni.

Anche Bracco avvertì il disagio dell'opposizione aventiniana. Alla fine del 1925, allorché il fascismo aveva vinto in modo definitivo, le sue lettere ad Amendola testimoniano non solo pessimismo ma anche un giudizio critico sulle opposizioni.

La persecuzione fascista contro il drammaturgo era iniziata già da tempo, appena fu chiaro che si schierava dall'altra parte. Aveva cominciato Settimelli¹³, esponente del movimento futurista italiano, su «L'Impero» del 5 marzo 1924, in modo violento e triviale. Vennero poi le provocazioni e gli insulti, seguiti dai duelli, prima con Telesio Interlandi, giornalista fascista del «Tevere», il 28 luglio 1924¹⁴, e poi con Oreste Ricciardi nel dicembre 1925¹⁵. Seguirono gli atti di violenza e

¹¹ Cristaldi, *op. cit.*, p. 114.

¹² Quargnolo, *Pazzi*, *op. cit.*, p. 35.

¹³ De Martino, *art. cit.*, p. 61.

¹⁴ Da una lettera di Salvatore Di Giacomo, datata 'Napoli, 28 luglio 1924' leggiamo: «Mio caro Roberto, dai nostri balconi, che guardano le sale S. Malato, abbiamo assistito ai preparativi del tuo scontro. Con commozione e trepidazione — mia moglie ed io. Ed abbiamo, fino a quando le automobili sono partite, fatto voti sinceri per l'amico e per l'uomo. Con lo stesso cuore affettuoso — ora che è tutto finito, e così degnamente —, ti auguriamo la pace, la tranquillità, la soddisfazione che meriti. Non so dirti altro. Ti stringo la mano Aff.». Il duello fu interrotto al primo sangue, una leggera ferita di Bracco. Cf. G. Infusino, *Lettere di Salvatore Di Giacomo*, Napoli 1987, p. 123 ss.

¹⁵ Giovanni Amendola scriverà all'amico il 2 dicembre 1925 [su carta Camera dei deputati]: «Carissimo Bracco, leggo sui giornali che, contrariamente ai precedenti verbali,

le devastazioni. Infine il lungo divieto di pubblicare e rappresentare opere di Bracco durato tutto il periodo fascista. Il potere era inflessibile con gli oppositori, o li eliminava fisicamente o li isolava e mirava a distruggerne il pensiero. Anche le opere di un artista che non avessero carattere politico, se l'autore era un oppositore al regime, dovevano essere poste all'indice. Il suo nome avrebbe ricordato alla gente che qualcuno degli oppositori era sopravvissuto e, invece, bisognava distruggerne perfino la memoria.

L'ostracismo continuò anche quando, nel 1926, un gruppo di intellettuali scandinavi propose Bracco per l'assegnazione del Premio Nobel. Il governo italiano si dichiarò ostile affermando che Bracco era «soprattutto un antitaliano» e il premio fu assegnato a Grazia Deledda.

Christian Koren Wiberg¹⁶, uno dei maggiori studiosi scandinavi del teatro di Bracco, in una lettera al drammaturgo napoletano del 17 novembre 1926 dice tra l'altro: «... è la prima volta che la politica s'immischia nelle cose dell'Accademia Nobel ... Secondo la legge dell'Accademia svedese è sempre necessario che per lo meno uno dei sottoscrittori dev'essere un membro di una Accademia qualsiasi ... Ma ora sono stato informato ... che il di Lei stato politico (contramussoliniano?) impedisce le sottoscrizioni...»¹⁷.

Quello che più colpì il drammaturgo, moralmente ed economicamente, fu il veto, imposto alla sua ultima opera, *I pazzi*.

È del 15 giugno 1933 una lettera a Lucio d'Ambra in cui lo ringrazia, insieme a Giannino Antona-Traversi, per essersi occupati «della proibizione da cui sono state colpite quelle povere mie vecchie cose ch'erano assiduamente recitate dalle Compagnie Dopolavoristiche. Non dubitate della mia gratitudine. [...] Ma, intanto, sono sicuro che non otterrete nulla. Voi non potete mutare la *mentalità* che è stata creata dal Regime e dallo spirito di vendetta e di rancore che ne è parte integrante [...]. Accludo — per farti divertire — la copia d'un'altra mia filastrocca. Quest'altra filastrocca è indirizzata al simpaticissimo Lorenzo Ruggi [...]. Ciò che dico verso la fine della filastrocca ti scandalizzerà. Eppure io sono seriamente convinto che Mussolini mi darebbe ragione».

vi siete battuto con Oreste Ricciardi. Voi siete, a tutti noi più giovani, esempio quotidiano di nobile fierezza e di pugnace fedeltà ad un ideale di vita che tanto più vi piace d'innalzare in voi stesso e di far trionfare nelle felici reazioni della vostra personalità morale, quanto più lo vedete avvilito, disprezzato e buttato nella melma viscida della nostra realtà quotidiana. Vi ringrazio e vi abbraccio con affetto e solidarietà veramente fraterni. Vostro aff.».

Il duello si svolse in una villa vesuviana e Bracco fu leggermente ferito. Cf. Infusino, *op. cit.*

¹⁶ Il Cristaldi (loc. cit.) afferma, con palese incongruenza, che quell'anno fu premiato Benavente e non Bracco. È noto che Benavente ottenne il Nobel nel 1922, quando l'artista napoletano non aveva ancora assunto una netta posizione antifascista. La data della lettera di Wiberg, invece, chiarisce che l'anno in questione è il 1926. Non è possibile dirimere la questione con altri riscontri perché tutti coloro che menzionano l'episodio non citano né l'anno, né chi fu poi premiato.

¹⁷ Cristaldi, *op. cit.*, pp. 143-45.

E l'allegato dice: «D'altronde, se proprio delle esclusioni dovessi lamentarmi (non è per una senile velleità di scrittore, ma per il mio oppresso bilancio finanziario), non potrei non pensare all'ostracismo dato, nei giornali e nelle riviste d'Italia, alle mie povere novelle, ai miei articoli, al mio nome. E di tale ostracismo non c'è da incolpare le organizzazioni da Voi deplorate. [...] Prescindendo dal caso mio (di cui vi ho parlato abbastanza), in tutto ciò che concerne l'Arte, l'opera del Fascismo è stata e continua ad essere malefica. [...] Se mi fosse ancora consentito di scrivere per i giornali e di esprimere le idee suggeritemi dalla mia esperienza, e dalla mia coscienza dimostrerei il beneficio che si otterrebbe dal ritorno alla completa libertà almeno nel campo artistico e supplicherei il Governo di non occuparsi più delle cose dell'arte se non per distribuire delle onorificenze — come ha sempre fatto ogni Governo —, oserei esortare Benito Mussolini a dichiarare indipendente ed apolitica l'Accademia d'Italia mutandone lo Statuto, a sciogliere tutti i sodalizi istituiti dal Regime negli ambiti di tutte le arti, a comandare alle direzioni delle Riviste e dei Giornali di espellere i critici fascisti, a respingere gli omaggi degli scrittori, dei musicisti, dei pittori, degli scultori, degli attori, delle attrici, a restituire alla Società degli Autori il diritto di eleggere il suo presidente e il suo direttore, ad astenersi dal dare consigli ai romanzieri, ai poeti, ai commediografi [...], e finalmente lo esorterei a gridare: «*Artisti italiani, dimenticate che io esisto, dimenticate che esiste il Fascismo, dite quel che volete, fate quel che volete, vivete come volete!*»¹⁸.

Invano il vecchio scrittore e i suoi amici cercano di far eliminare il divieto.

Nel silenzio della sua solitudine e della sua intransigenza, sognando un'Italia tornata finalmente libera, Bracco sperava che un giorno sarebbe stata resa giustizia anche a lui. Affidava, così, il compito di divulgare le sue verità all'amico fraterno Lucio d'Ambra a cui confidava anche le amarezze d'artista e di uomo.

A d'Ambra che lo incoraggiava a lavorare Bracco così replicava il 1 settembre 1930: «Mettermi a lavorare per un'opera ... postuma? Non so farlo. Io ero abituato alla richiesta, all'aspettazione viva. E soltanto l'aspettazione viva e la richiesta vincevano la mia pigrizia, la mia strafottenza, la mia congenita mancanza d'ambizione, il mio bisogno di *flâner*»¹⁹.

E d'Ambra rispondeva a quell'affetto e fiducia cercando, con ogni mezzo, di aiutarlo.

Sulla metà della primavera del 1939 Daniela Palmer progettava la realizzazione di una grande compagnia drammatica da affidare alla direzione di Lucio d'Ambra. E questi interpellò Bracco per la scelta

¹⁸ Cristaldi, *ivi*, pp. 130-35.

¹⁹ Cristaldi, *ivi*, p. 148.

degli attori. La replica fu scritta il 22 giugno 1939: «In linea generale, non desidero più che si rappresentino le mie cose. Sento oramai il bisogno d'essere veramente estraneo al mondo di oggi. Tuttavia, non nego che qualche riflessione di ordine finanziario modera questo bisogno. [...] Ma chi conosco io degli attori e delle attrici di cui mi hai favorito l'elenco e che comporranno la compagnia della quale forse sarai il direttore? [...] Non vedo da circa venti anni il nostro palcoscenico. Sicché come potrei indicarti il lavoro più idoneo alla futura tua compagnia?»²⁰.

Ma mentre questa lettera viaggiava verso Roma, il progetto della Compagnia sfumava.

Rassegnazione, umiltà. Gli scatti erano rari ma quando venivano erano violenti. Poi tornava all'umiltà e apriva il cuore agli amici più cari esponendo anche le sue necessità. Ne è testimonianza la lettera del 26 dicembre 1933: «Mio caro Lucio — sono stato costretto a chiedere un anticipo di lire mille alla Società degli Autori. Ho detto anticipo. Ma mille lire è ormai una cifra che difficilmente i miei «diritti» possono raggiungere. Io ho promesso che, se la cifra non sarà raggiunta nell'anno 1934, alla fine del medesimo anno, restituirò la somma di cui sarò rimasto debitore. Tu sei, naturalmente, una colonna della Società. Fammi il favore di appoggiare la mia richiesta»²¹.

Intanto le persecuzioni non hanno tregua e in una lettera del 14 ottobre 1935 leggiamo: «Poche sere fa fui arrestato ed ebbi una perquisizione in casa. *Ti giuro* che assolutamente non c'è possibilità che io dia motivo a simili porcherie, dalle quali la mia vecchiezza è offesa e martirizzata!»²².

Il 12 novembre 1936 Bracco scrive a Dino Alfieri, Ministro della propaganda: «Eccellenza, desidero vivamente che le giunga l'espressione della mia gratitudine per la cordialità con cui ha chiesto notizie della mia salute alla mia insigne interprete Emma Gramatica.

Anche desidero pregarla di non raccogliere, per un eccesso di bontà, le voci allarmanti che corrono sulle mie condizioni economiche a proposito del male grave e forse inguaribile dal quale sono stato colpito. La mia lealtà di galantuomo mi consiglia di dichiarare a Vostra Eccellenza — così vigile amico della grande famiglia degli artisti italiani — che io dispongo dei mezzi necessari per curarmi scrupolosamente, per soccorrere quotidianamente le mie sofferenze.

E se, come mi si fa sperare, la benefica autorità di Vostra Eccellenza libererà la mia produzione d'arte (teatro e novellistica), negli ambienti teatrali e librari, da qualche divieto e da qualche preoccupazione — ormai superata — che ne hanno limitata l'efficienza in questi

²⁰ Cristaldi, *ivi*, pp. 157-9.

²¹ Cristaldi, *ivi*, p. 161.

²² Cristaldi, *ivi*, p. 164.

ultimi tempi, io potrò affrontare con serenità sempre più salda gli onerosi capricci del mio male, i tradimenti del mio bilancio finanziario.

Sicuro che Vostra Eccellenza vorrà perdonarmi d'averle scritto questa lettera d'indole quasi confidenziale, mi permetto d'offrirle la mia più sincera devozione»²³.

Con questa lettera Bracco rifiutava l'offerta di L. 20.000 pervenutagli attraverso la Gramatica. In una lettera a Lucio d'Ambra del 26 marzo 1937 Bracco commenta l'episodio: «Un ministro mi mandò uno *cheque di 20 mila lire* come a un mendicante. Io, naturalmente, lo respinsi. Lo respinsi con cortesia, con gratitudine. Ma la non accettazione non piacque. Un mendicante dignitoso è antipatico. E tutti i *divieti* mi sono rimasti addosso, per impoverirmi, per ridurmi alla fame»²⁴.

2. BRACCO E CROCE.

La carriera artistica di Roberto Bracco aveva destato l'attenzione di Benedetto Croce fin dai suoi inizi. Fra il 1909 e il 1910 Croce pubblicò una rassegna sulla vita letteraria a Napoli in «La Critica»²⁵, confluita poi in *La letteratura della nuova Italia*²⁶, e tracciando un quadro del vivace mondo giornalistico partenopeo fra i due secoli, non omise di ricordare il nome di Bracco accanto a quelli di Scarfoglio, della Serao, di Cafiero e degli altri che avevano fatto grandi i fogli napoletani. All'ancor giovane autore Croce accennò doverosamente anche a proposito dell'influsso di Ibsen sul teatro italiano. Un giudizio crociano più meditato e di più vasto respiro si avrà solo dopo la morte di Bracco. In un altro saggio de *La letteratura della nuova Italia*²⁷, il filosofo scrive: «Tempra eminentemente teatrale è quella di Roberto Bracco, che ha saputo commuovere e divertire e appassionare con la varia e ricca opera sua di intonazione ora tragica ora giocosa gli spettatori non solo in Italia ma anche in paesi stranieri [...] Si può ammirare la sapienza colla quale egli ha concepito ed eseguito il *Piccolo Santo* e i *Pazzi*, e riconoscere che queste opere stanno assai più in alto di certe altre». E continua sottolineando l'esperienza tecnica di Bracco, che lo rendeva padrone dei mezzi teatrali, la sua buona conoscenza degli attori e del pubblico, la grande sagacia nella scelta di temi e si-

²³ Cf. G. Infusino, *Roberto Bracco salvato dalla Cassa Integrazione*, «Il Mattino» a. XCII - sabato 16 aprile 1983, p. 5.

²⁴ Cristaldi, *op. cit.*, p. 164.

²⁵ Cf. B. Croce, *La vita letteraria a Napoli dal 1860 al 1900*, «La Critica» VIII (1910), pp. 241-62, sp. p. 259 e 261.

²⁶ B. Croce, *La letteratura della nuova Italia. Saggi critici*, IV, Bari 1915, pp. 316-18. Cf. anche F. Frascani, *Croce e il teatro* (Milano-Napoli 1966), p. 98 s.

²⁷ Vol. VI (Bari 1945²), pp. 207-11.

tuazioni, attinenti non solo la donna ma anche i problemi morali dell'anima e della società, e l'incessante progresso dai primi lavori, «che erano quasi gingilli di società, alle più complesse e difficili creazioni drammatiche». Ma in quegli stessi pregi di autore teatrale Croce avverte «una qualche diversità dallo spirito propriamente poetico, che suol essere meno ingegnoso ma più spontaneo, meno molteplice e versatile, ma più tenace nell'elaborare il motivo ispiratore che solo lo fa poeta, meno arguto e scintillante e sorprendente ma più raccolto in se stesso, meno agevolmente comprensibile e gradevole al gran pubblico [...] ma assai più penetrante nel profondo».

Il filosofo ammira così dell'uomo di teatro la «vena di umorismo e da uomo di mondo» e preferisce la schiettezza arguta che anima le scene dell'*Infedele* alla sapienza colla quale concepì ed eseguì il *Piccolo santo* e i *Pazzi*; al *Trionfo* rimprovera un eccesso di intellettualismo. «Con tutto ciò l'opera di Bracco rimarrà come una delle più cospicue del teatro italiano di tra l'otto e il novecento»²⁸.

Da questo severo giudizio crociano non traspare un particolare entusiasmo per l'opera del drammaturgo e si può tranquillamente concludere che se i due uomini trovarono un punto d'incontro ciò non avvenne certo in conseguenza delle comuni visioni in materia artistica²⁹. Perché fra di loro potesse nascere una vera amicizia ci fu bisogno del fascismo, anche se si erano conosciuti molto tempo prima.

Nel 1909, gli esponenti più in vista della cultura partenopea *fin de siècle* furono ospiti d'onore alla serata di gala al teatro Mercadante di Napoli per la prima della pellicola *Inferno* della Milano Film, e insieme a Matilde Serao intervennero anche Roberto Bracco e Benedetto Croce³⁰. È probabile che, a quell'epoca e per lungo tempo ancora, i rapporti fra i due non andassero oltre le occasioni ufficiali che riunivano frequentemente gli intellettuali napoletani. Ancora troppo diversi erano i loro temperamenti perché potessero armonizzarsi: tanto brillante, estroverso, mondano l'artista, quanto riservato, serio, schivo il filosofo.

Croce cominciò forse a sentirsi affettivamente legato allo scrittore quando si rese conto che egli era stato una delle figure più emblematiche della temperie culturale della Napoli anteguerra, quella in cui Croce si era formato e aveva scritto le opere che gli avevano dato fama in Italia e nel mondo. «Dopo la guerra — egli ebbe a raccontare — una sera m'incontrai con Di Giacomo e con Roberto Bracco e una com-

²⁸ P. Parisi, *Roberto Bracco. La sua vita — la sua arte — i suoi critici*, Palermo 1923, p. 116, ricorda che una volta Croce aveva affermato di non aver potuto ancora scrivere degnamente di Bracco a causa dei molteplici aspetti della sua attività letteraria.

²⁹ Cf. F. Frascani, *Il teatro di Roberto Bracco*, «Realtà del Mezzogiorno», dic. 1962, a. II, n. 12, pp. 1343-54.

³⁰ Cf. M. Quargnolo, *Contributo alle ricerche per la storia del cinema: Roberto Bracco*, «Bianco e Nero», 89 (1969), pp. 38-56, sp. p. 39.

mozione mi prese e mi parve, in quella triade, di ritrovarmi ancora nella Napoli anteguerra, così alterata poi nella sua fisionomia al pari delle altre città, diventata un deserto per noi vecchi napoletani»³¹.

Forse proprio nel periodo precedente la Grande guerra, quando più intensa fu l'attività di critico teatrale di Bracco, comunque prima del fascismo, Croce scrisse una lettera dal tono secco e arguto al «carissimo Bracco» per approvare la stroncatura di un imprecisabile lavoro drammatico. La breve epistola, che reca la data del 25 aprile, senza l'anno, fa parte delle carte di Roberto Bracco³²:

«Carissimo Bracco,

Permettete che mi congratuli con voi delle verità che avete scritto intorno ad un dramma fiaccamente concepito e, nello svolgimento artistico, rachitico. Il barbiere Lazzaro Migliorucci, in quel celebre sonetto caudato in cui descrive una cattiva cena e la presentazione di un cappono, dice:

Io che gli avea veduto
in quella zampa sei dita di sprone,
Non me lo volli ber per un cappono.³³

E voi avete fatto bene a non bere, e ad impedire che altri beva, per capolavoro, ciò che non è se non la *smorfia* di uno scrittore, che (finisco con un'altra citazione, indecente, ma è proverbio francese), che *veut peter plus haut que son cul*. Una stretta di mano dal

Vostro

B. Croce

Spentisi i bagliori della *belle époque*, finita la guerra ma non ancora dissoltisi i suoi echi, Bracco e Croce aderirono al manifesto pacifista di Romain Rolland, come risulta da una lettera di Croce allo scrittore francese, datata 'Napoli 9 aprile 1919' in cui il filosofo dichiara di aderire volentieri al manifesto e suggerisce «come *artiste* il nome di Roberto Bracco»³⁴.

I primi anni del fascismo segnarono senza dubbio un momento di crisi, o almeno di incomprendimento, nei rapporti fra Bracco e Croce, poiché Bracco aderì subito all'opposizione.

Quindi negli anni fra il 1919 e il '24 gli orientamenti politici dei due uomini erano diversi. Ma, a partire dal 1924, Croce divenne rapidamente il simbolo dell'opposizione intellettuale alla dittatura e l'antico legame di amicizia che lo univa a Bracco prese nuovo vigore. In una

³¹ Cf. I. De Feo, *Benedetto Croce e il suo mondo*, Torino 1966, p. 89.

³² Questa e le altre lettere di Croce seguenti sono state pubblicate in *Atti del convegno su Roberto Bracco*, Sorrento 1985. Cf. anche AA.VV., *Guida alla mostra di fotografie, manoscritti e documenti di Roberto Bracco*, Sorrento 1983.

³³ Il barbiere e poeta giocoso Lazzaro Migliorucci nacque e visse a Firenze nel XVIII secolo. Di lui sono note la *Gambata di Barincio* in ottava rima e il lungo sonetto caudato citato dal Croce. Cf. C. Previtera, *La poesia giocosa e l'umorismo*. II, Milano 1942, p. 86 e E. Toci, *Un sonetto inedito di Lazzaro Migliorucci* in AA.VV., *Natalitia*, Livorno 1882.

³⁴ B. Croce, *Epistolario*, Napoli, Istituto per gli studi storici, 1967, p. 34 s.

lettera del 26 aprile 1925³⁵, Giovanni Amendola scrive:

«Caro Croce,

Giunto qui ho constatato che volendo uscire domani sera non avremmo che dieci firme: troppo poco. Finora, oltre alle nostre, abbiamo quelle di Giustino Fortunato, Presutti, Bracco, Anile, Nicola Festa e Sem Benelli. Abbiamo dunque deciso di uscire *mercoledì sera*. Perciò, se avete nel frattempo qualche adesione seria, fatevela giungere in tempo. La vostra brutta copia la lasciai a Bracco, ma domani vi farò pervenire delle bozze di stampa.

Credete sia possibile ottenere le firme di Torraca e Salvioli?

Cordiali saluti dal vostro aff.mo

Giovanni Amendola»

Si trattava del *Manifesto degli intellettuali antifascisti* pubblicato il 1 maggio 1925 su «Il Mondo», redatto da Benedetto Croce su invito di Amendola, in risposta a quello fascista pubblicato il 21 aprile con centinaia di firme di adesione. La stesura di questo manifesto fu decisa al Convegno per la cultura fascista di Bologna (29-30 marzo 1925) e fu scritto da Giovanni Gentile. Dei preparativi e contrattempi del manifesto si parla in un'altra lettera di Amendola a Croce, datata 'Roma, 29 aprile 1925'. Bracco è citato per aver suggerito di rimandare di qualche giorno la pubblicazione, onde raccogliere altre firme autorevoli, e per aver proposto di scrivere «politica e scienza» là dove Croce aveva abbozzato «contaminare politica e letteratura è un errore». Bracco, i cui suggerimenti furono accolti, si adoperò anche per raccogliere altre adesioni al documento, compiacendosi poi di aver guadagnato alla causa Alberto Marghieri e Arturo Labriola³⁶.

Alcuni episodi assumeranno, in questo periodo, un significato particolare.

Nel 1926 fu formato un Comitato d'onore per le celebrazioni di Domenico Morelli da cui — come Bracco fece notare a Croce — furono entrambi esclusi. Il filosofo, in una lettera a Bracco datata 'Meana di Susa, 26 luglio 1926' afferma:

«Mio caro Bracco, sono assai lieto di essere escluso, e con voi. *Brilleremo per assenza*: frase giornalistica, della quale si è perduto il senso genuino, che risale al detto classico di Tacito a proposito di quel romano alla cui morte, nell'Impero, furono esposti tutti i ritratti degli antenati, salvo quello di Bruto; e tutti pensavano a Bruto che non si vedeva. Ciò dimostra che quella gente è stupida e anche tale constatazione mi fa piacere.

Del resto, dove mai s'era visto tanto pacchianesimo di pubblicare le banali formule di accettazione, alcune delle quali escono dalla banalità solo per merito di qualche sgrammaticatura?

Siamo qui da ieri, e i miei nervi si distendono nella piena tranquillità del nostro romitorio alpino.

Saluti di Adelina e una stretta di mano dal vostro

B. Croce»

³⁵ Croce, *Epistolario*, op. cit., p. 112 s.

³⁶ Quargnolo, Pazzi, op. cit., pp. 31-45, sp. p. 34 n. 6.

Bracco scrive al filosofo il 12 agosto: «Ho, ahimé, la sensazione d'una solitudine profonda. Ad essa — che poi non è altro che uno stato di tristezza — hanno contribuito non poco le parole che mi disse ieri Giustino Fortunato: — Caro Bracco, l'Italia resterà così ancora per trent'anni! — E l'accento del buon vecchio illustre era quello d'una irremovibile convinzione».

Toccante e tristemente profetica la risposta di Croce, datata 'Meana di Susa, 16 agosto 1926', di cui riporto integralmente il testo:

«Mio caro Bracco, l'amico Giustino non deve troppo rattristarvi. Da tanti anni che lo conosco, gli ho sempre udito profetare il peggio, che non è accaduto. Non so, naturalmente, quanto tempo durerà la situazione presente: ma certo non ne sanno più di me coloro che prevedono una lunghissima o lunga durata: soltanto che essi lavorano d'immaginazione e io m'inibisco questo lavoro.

L'opposizione è ora apparentemente indebolita o annullata. Ma solo apparentemente. A tenerla viva e ad eccitarla ci pensano gli stessi uomini del regime, offendendo i sentimenti più gelosi dell'umana dignità. Ed io credo alla decisiva efficacia delle forze morali. D'altra parte, sdoppiandomi, come soglio fare, e passando a guardare non più da uomo di passione liberale, ma da filosofo e da storico, penso che l'Italia aveva bisogno, per la sua leggerezza, di un castigo come questo che le è caduto addosso, e che forse, se cessasse troppo presto, non produrrebbe il beneficio educativo che è da sperare che produca.

Quanto a noi, dico agli uomini della nostra generazione e della nostra fede, dobbiamo seguire a fare quel che facciamo: dare l'esempio di tener fermo. Vedremo o no migliori tempi, questa è cosa secondaria: intanto, li portiamo nel nostro cuore, e questo basta a confortarci e rasserenarci. Anche l'amicizia che ora ci stringe, caro Bracco, che stringe me a voi come ad altri amici rispettabili, ha un sapore che prima non aveva. La nostra vita ha perduto in estensione ed ha guadagnato in intensità. E quanta gente possiamo, non dirò disprezzare, ma compatire di una poco onorifica compassione.

Il paese qui è fascistizzato, ma non ne abbiamo nessuna noia. Solo il capostazione, che era una sorta di braccio destro di mia moglie, quest'anno ci ha rinnegati e ci ha fatto sapere che la politica lo divideva da noi. È curioso che la Dea politica abbia preso a prediligere i capostazioni, al punto di trovarceli colleghi o avversari. Questo non l'avremmo mai immaginato negli anni passati.

Vi stringo la mano»³⁷.

Il 1 novembre 1926 un tragico episodio. All'indomani del non riuscito e forse finto attentato di Bologna al Duce, quando gruppi di fascisti compirono spedizioni punitive contro gli oppositori più in vista, furono colpiti anche Croce e Bracco. La casa di Bracco, in via Santa Teresella degli Spagnoli, fu devastata e libri e carteggi dati alle fiamme. Fra l'altro fu distrutto il copione de *La verità*, dramma inedito che l'autore rinunciò a riscrivere³⁸. L'episodio era stato preannunciato da un biglietto postale anonimo firmato «37 fascisti giurano» che conteneva il seguente messaggio: «Amendola morte; Bracco, mazzate e casa; Labriola casa (fatto); Lucci, beffe e sfottò»³⁹. L'indomani po-

³⁷ Sia la lettera di Bracco a Croce del 12 agosto, sia la risposta di Croce del 16 sono pubblicate in Croce, *Epistolario*, op. cit., p. 131 s.

³⁸ Cf. U. Galeota, *Roberto Bracco*, Napoli 1967, p. 29 s.

³⁹ G. Infusino, «Il Mattino», anno XCII - Sabato 16 aprile 1983, p. 5.

meriggio, Bracco, benché conosciutissimo, raggiunse senza particolari precauzioni l'abitazione del filosofo in via Trinità Maggiore 12 per commentare l'accaduto, attraversando la città tra la folla scalmanata ed esultante per lo scampato pericolo del Duce. Erano sdegnati e amareggiati ma, come poi si vide dal loro immutato atteggiamento verso il regime, per niente intimoriti⁴⁰.

Della straordinaria amicizia troviamo ancora, dopo qualche anno, un segno mirabile in una corrispondenza del '28 inviata dallo scrittore alla «Nacion» di Buenos Aires, uno dei pochissimi giornali che ancora ospitavano i suoi scritti. L'articolo, intitolato *Croce e la sua «Storia d'Italia»*⁴¹, prende l'aspetto, nella seconda parte, di una recensione non priva di significato politico della nota opera crociana; la prima sezione è invece un quadro preciso e simpatetico della casa del filosofo e della sua vita di studi. Nei meandri della biblioteca crociana, vivificati dalla presenza fascinosa del pensatore, Roberto Bracco racconta di essersi dedicato alla scoperta e alla lettura insonne del capolavoro.

La figura altera ma paterna del vecchio artista era familiare in casa Croce. Saldi vincoli di affetto si erano creati fra Bracco e la moglie e le figlie del Senatore; testimoni alcune lettere senza data scrittegli da «Elenina» e il fatto che l'intera famiglia Croce, tranne il capofamiglia, accorse al Teatro Fiorentini il 19 giugno 1929 quando la compagnia di Emma Gramatica diede la prima assoluta de *I Pazzi*⁴².

La presenza profondamente dignitosa di Bracco scandiva un momento di particolare solennità nel palazzo di Trinità Maggiore. Ecco come Elena Croce, in *Ricordi familiari*, descrive la partecipazione di Bracco ai pomeriggi domenicali nella casa paterna⁴³: «l'animazione giungeva al colmo quando faceva la sua, non frequente, comparsa Roberto Bracco. Anche Bracco aveva una figura ed eleganza inconfondibile di uomo di mondo napoletano: quel particolare prodotto dell'epoca dei caffè, dei duelli, di un giornalismo estremamente brillante, che esulava, nel suo carattere peculiarmente cosmo-napoletano, da ogni provincialismo. Era, a suo modo, un bellissimo uomo, con un che di connotatamente giovanile che non perse nemmeno negli anni della sua lunga e penosa malattia. Nessuno meglio di lui, per quel ch'io ricordo, incarnava una tradizione di civiltà, e di grazia napoletana finita col mondo del primo novecento. La sua capacità evocativa ironica e aneddotica, da quando era apparso il fascismo, era diventata in lui un talento trascurato, sacrificato ad un'unica e sdegnosa ispirazione dominante: l'invettiva, appassionata amara e sdegnosa contro

⁴⁰ La descrizione di questo e di altri episodi debbo alla cortesia dello scomparso Prof. Alfredo Parente, che mi ha fatto pervenire i suoi ricordi scritti.

⁴¹ Poi confluito in Bracco, *Nell'arte e nella vita*, vol. II, Lanciano 1941, pp. 141-47.

⁴² Cf. Quargnolo, *Pazzi*.

⁴³ E. Croce, *Ricordi familiari*, Firenze 1962, p. 21 s.

quel mondo che vedeva crescerci dinnanzi incredibilmente brutto, con una ripugnanza che non conosceva il compenso del compiacimento moralistico».

Altri frequentatori del sempre più ristretto circolo crociano sottolinearono il valore della presenza fra loro del vecchio artista. Floriano Del Secolo, che di Bracco fu intimo amico, ricordava non senza commozione: «C'era, fra i presenti, Bracco, cui la morte ha impedito di vedere la fine dell'aspra battaglia, da lui fieramente combattuta, anche col sacrificio di ciò che gli era più caro: la sua opera teatrale e la sua fama»⁴⁴.

Un altro dei pochi rimasti fedeli agli ideali libertari crociani, l'allora giovane Alfredo Parente, conobbe Bracco in casa Croce fin dai primi anni del ventennio e più volte accompagnò con lui il filosofo nella consueta passeggiata serale per le vecchie strade, a lui care, del centro storico di Napoli.

Nel 1936 Bracco fu tra gli intimissimi di Croce che, per il settantesimo anniversario del pensatore, promossero la prima ristampa dell'unica edizione settecentesca dell'*Aesthetica* di Baumgarten, della quale Croce aveva acquistato uno dei rarissimi esemplari. Bracco fu tra i sottoscrittori anche se, in fondo al volume della bellissima ristampa laterziana, si evitò la *tabula gratulatoria* per non esporla agli occhi del regime. Nella stessa occasione, gli amici del Senatore sottoscrissero il conio di una medaglia ricordo in bronzo, un cui esemplare in oro fu donato a Croce. L'atto era politicamente provocatorio, non solo perché rivolto a onorare un oppositore del fascismo, ma anche perché era l'anno della campagna etiopica ed era in corso l'«offerta dell'oro». La mattina del 25 febbraio 1936, Bracco fu tra i primissimi che da ogni parte d'Italia convennero in casa Croce, da Alessandro Casati a Francesco Flora, a Fausto Nicolini, a Vincenzo Cilento, a Giovanni Laterza, a Gino Doria. Don Roberto fu anche tra i privilegiati che donna Adelina invitò a cena alla fine della memorabile giornata⁴⁵.

Ormai Croce e Bracco erano legati da un saldo legame morale e da rituali che, sia pur simbolicamente, mantenevano ancora viva l'opposizione intellettuale. Il primo sentiva il bisogno di tenersi in rapporto costante con l'amico, anche in occasione dei non rari viaggi che lo allontanavano da Napoli. Il 27 luglio 1937, durante un lungo soggiorno in Piemonte, il filosofo spedì a Bracco una cartolina da Meana con «i più affettuosi saluti anche alla Sig.ra Laura» firmata da tutti i suoi familiari. Il 18 ottobre Croce ne scriveva un'altra più fitta e significativa:

«Arcore (Milano), 18.X.37. Mio caro Bracco, spero che voi stiate in modo tollerabile e conto di venirvi a vedere al mio ritorno a Napoli, che non è lontano. Sono

⁴⁴ F. Del Secolo, *Croce e la sua casa nel ventennio*, «La rassegna d'Italia» a. I n. 2-3 (febbraio-marzo 1946), pp. 274-80, sp. p. 279.

⁴⁵ Del Secolo, *ibid.*

stato a Parigi, sciogliendo una promessa fatta ad Alda che si è grandemente diletata ed istruita; erano con noi Casati, Jacini e la sig.na Cittadella. Non credevo di poter fare il *doveroso* viaggio, perché ai primi di settembre, a Meana, volendo scavalcare un muretto, caddi e mi produssi una forte contusione che mi ha tenuto per circa un mese impacciato nei movimenti. Ma ora sono quasi del tutto ristabilito. Vidi a Parigi la sig.na Amalia Rossini, che mi parlò assai affettuosamente di voi. Presentate i miei saluti alla vostra Signora, e così da parte di Alda. Un abbraccio dal vostro B. Croce».

Gli eventi precipitarono irrimediabilmente. Dopo lunghi anni di prologo, scoppiò la guerra. Croce e Bracco si vedevano ora di frequente nella casa del drammaturgo, prigioniero dei malanni, e ascoltavano in religioso e trepidante silenzio i bollettini di Radio Londra⁴⁶, accomunati dalla speranza di una rapida fine del conflitto che segnasse anche il crollo del fascismo.

Nel dicembre del '42 cominciarono i bombardamenti su Napoli e Croce e Bracco si trasferirono nella più tranquilla Sorrento. Qui giunsero, però, due uomini profondamente diversi: don Roberto, ormai minato nel fisico e nel morale e quasi ridotto in miseria, il Senatore, lucido e attivo e in fiduciosa attesa di migliori eventi⁴⁷.

A Sorrento, Croce continuò a visitare periodicamente Bracco. Sappiamo che, in una di queste occasioni, egli si recò a villa Manning insieme a Luigi Albertini e che entrambi provarono una stretta al cuore trovandolo, vestito di un frusto pigiama ex rosso mattone intento a consumare un misero piatto di olive e fagioli⁴⁸. In un'altra occasione Croce visitò Bracco accompagnato da una delle sue figlie e da Alfredo Parente. È di questi il ricordo: «Le sue condizioni di salute divenivano di giorno in giorno più preoccupanti, se non disperate, e il paziente ne era consapevole. Nonostante le sofferenze, ci accolse con gli occhi lucidi di una contentezza che li ravvivava di fuggevoli baleni. Se ricordo bene, egli aveva accanto al letto una bombola di ossigeno e comunque parlava con un filo di voce opaca [...]. Così mi chiamò molto presso a sé, ansioso, pure in quello stato, di notizie sull'andamento della guerra, che veniva in effetti precipitando, e di pronostici sulla relativa caduta del fascismo. 'Caro Parente — queste le ultime parole che raccolsi nel commiato della sua bocca — quando ero giovane avevo terrore della morte; poi con gli anni mi venni assuefacendo all'idea di essa, fino ad attenderla, come l'attendo, con serena rassegnazione. *Ma nun vurria lassà l'Italia 'mmano a chisti fetiente!*'».

Bracco non era nelle condizioni di ricambiare le visite di Croce

⁴⁶ Lo ricordava ai parenti più giovani Arnaldo Del Vecchio, defunto cognato dell'artista.

⁴⁷ Sul periodo sorrentino di Croce cf. R. Pane, *Croce 1942-1944*, «La rassegna d'Italia» a. I n. 2-3 (febbraio-marzo 1946), pp. 288-93.

⁴⁸ Cf. D. Farina, *Il capolavoro di Bracco alle luci della ribalta*, «Il Mattino Illustrato», n. 40 del 4-10-1980, p. 57.

ma uno scambio di messaggi dovette essere costante. Il giardiniere di villa Manning, Carlo Ercolano, ricordava di aver portato un biglietto di Bracco a Croce e di averlo consegnato alla figlia Elena. Presso Croce, a villa Tritone, Bracco fece trovare a Parente alcuni libri.

Fra gli ultimi documenti di Bracco c'è infine un biglietto da visita di don Benedetto inviato a donna Laura. Il biglietto, sul quale con un frego è cancellata la dicitura «Senatore del Regno», dice: «Carissima signora, speravo di venire a portarle il mio saluto e il mio augurio ma ho smarrito il *potere* di disporre di me. Stamattina ho visto raccogliere questi frutti e glieli mando con gli auguri più affettuosi per lei e per don Roberto. Suo affettuosamente Benedetto Croce».

FIAMMETTA FILIPPELLI

L'ULTIMA MORANTE E LA STORIA COME MEMORIA:
ARACOELI (1982)

Sin dalle prime prove, il nucleo poetico della narrativa della Morante si identifica con la conflittualità tra la «vita», intesa come Bene assoluto, complesso utopico di amore, libertà, entusiasmo, fragili forme di una Natura celebrata nella sua pura certezza dell'essere, e la «Storia», mostruoso apparato di sopraffazione e di degradazione della vita stessa.

Quest'ultima è, pertanto, una realtà impedita, che il dolore vanifica in una metastorica dimensione di evocazione e di compianto.

Ancor più scopertamente che nei precedenti romanzi, è questo il centro poetico attorno a cui si organizzano l'ideologia e la struttura de *La Storia*¹. Nel romanzo, infatti, elusa ogni distinzione tra Buoni e Cattivi, campeggia la totale impotenza dell'uomo a dare un senso alla sua dolorosa vicenda nella storia.

L'ingenuità creativa, lo stupore cosmico di Useppe, il suo nominalismo, che è adesione integrale alla lettura animistica del mondo, la mitezza indubre e saggia di Ida, il fervore dannato dell'entusiasmo di Davide, la sapienza istintiva, e perciò pura, degli animali, sono valori della vita che la «Storia» stronca, senza però degradare, nella loro fragile richiesta di sopravvivenza.

Pertanto, ben al di là dell'immediato pessimismo, e di quella che a qualche critico² è parsa qualunquistica estraneità alla dialettica storica, proprio mediante la tragica contrapposizione di questi due poli concettuali si esprime una carica rivendicatrice che trasforma la stessa impotenza storica in utopia rivoluzionaria, che, ricca com'è di appelli e suggestioni emotive, si configura, infine, come celebrazione estrema del vivere³. Se, infatti, nel libro, la morte è spesso supremo atto d'accusa rivolto contro la storia, essa è anche ciò che, nullifican-

¹ E. Morante, *La Storia*, Einaudi, Torino 1974.

² Ci riferiamo in particolare ai seguenti articoli: AA.VV., *Contro il romanzo della Morante*, ne «Il Manifesto», 19 luglio 1974; R. Rossanda, *Una storia d'altri tempi*, ne «Il Manifesto», 7 agosto 1974.

³ Diametralmente opposto alle posizioni critiche del «Manifesto», si consideri come uno dei più articolati interventi: G. Ferretti, *Perché tante storie dopo la neoavanguardia?*, in «Rinascita», XXXI (1975), n. 19, pp. 22-24.

dola, riduce la vita a scherzo sublime, nel segno di quella «spensieratezza della morte», che già ne *L'isola di Arturo*⁴ costituiva uno dei fondamentali nuclei semantici, individuabile in una dimensione che sta tra «l'ignoranza fiduciosa degli animali, senza interrogazione, né ansietà»⁵ e la leggiadra baldanza della disponibilità senza mercede alle prove della vita.

Ed è in questa sorta di «allegria di naufragi» che la Morante crea un varco poetico al suo impegno intellettuale, espresso, più scopertamente, dalla scelta di una prosa che, lontana dalle suggestioni della moda letteraria, recupera l'esigenza di stabilire un rapporto comunicativo col pubblico. Così, ne *La Storia*, lo ha ben notato Ferretti⁶, la Morante restituisce al lettore il suo ruolo di interlocutore collettivo, che dalla letteratura ricava la sollecitazione ad un rapporto critico e non esclusivamente consumistico.

A distanza di otto anni da *La Storia* la Morante scrive *Aracoeli*⁷, epilogo di un lungo itinerario narrativo, e resoconto testimoniale di una intera vicenda umana ed artistica.

Notevoli sono le affinità ma anche le diversità che l'opera presenta rispetto a *La Storia*, suo implicito luogo d'origine e termine di paragone.

Ci è sembrato interessante, dunque, cogliere i rapporti intercorrenti tra le due opere, per tentare un discorso critico che considerasse «l'ultima Morante» nell'ambito di una più vasta visione prospettica, in cui la comparazione serva non al puntiglio nozionistico, ma alla comprensione dialettica di una fase narrativa.

In *Aracoeli*, pur riapparendo i medesimi temi de *La Storia*, si esprime un'ansia comunicativa oramai svincolata da ogni impaccio strutturale e stilistico, intensificata da una carica lirica che conferisce all'autoconfessione una valenza universale di poesia. Se *La Storia* è apparso come romanzo d'impostazione dichiaratamente «tradizionale»⁸, *Aracoeli* si rivela ben più «contemporaneo» nella peculiarità della sua scrittura, privata della densità di strutture logico-stilistiche che contengano disciplinatamente il flusso della rievocazione lirica. Manca, cioè, l'apparato di resoconti e argomentazioni che, nell'opera precedente, convogliava diligentemente ogni movenza spaziale o temporale sul piano della rappresentazione gerarchicamente conclusa del romanzo.

⁴ E. Morante, *L'isola di Arturo*, Einaudi, Torino, 1957.

⁵ *Ivi*, p. 233.

⁶ Cfr. nota 3.

⁷ E. Morante, *Aracoeli*, Einaudi, Torino 1982.

⁸ Riguardo il carattere di tradizionalità de *La Storia*, consultare: Giancarlo Venturi, *Elsa Morante*, La Nuova Italia, Firenze 1977.

Si attua, ora, una scrittura che scaturisce da una continua, alta tensione lirica, libera dalle impalcature della discorsività saggistico-romanzata e portata allo scoperto in tutta la concentrazione emozionale della sua prima intuizione.

Potremmo dire che, qui, la Morante ha sottoposto la sua *poesia in prosa* ad una essenzializzazione rigorosa, capace di evidenziare la tragica dialetticità tra la gioiosa certezza del Mito e l'angustia dell'impossibilità di «vivere» nel mondo.

Il romanzo è una sorta di racconto diaristico, compiuto in prima persona da Manuele che, sconfortato da un'esistenza priva d'amore e di entusiasmo, compie un viaggio nel paese d'origine di sua madre Aracoeli, morta quando era ancora bambino, per cercare, attraverso lo spazio e il tempo, quell'amore perduto di cui solo lei, con il suo viscerale affetto, con la sua esuberanza fanciullesca e complice, aveva saputo essere la mitica dispensatrice.

Le coordinate spazio-temporali del viaggio si dilatano e sfumano sul piano della rievocazione che Manuele fa della sua infanzia felice, dominata dalla fulgida passione per la madre, scandendola nei toni della glorificazione e del richiamo struggente.

Si ricordi la tematica fondamentale de *L'isola di Arturo*, dove la devastazione della mitologia paterna conduceva all'inaridimento delle radici stesse dell'amore, proiettato sul nebuloso e gelido scenario della storia personale⁹. Ma quest'ultima restava appena intuita, poiché, la scrittrice non si addentrava nel *mare sconfinato della Storia*; qui, invece, essa viene rappresentata nella sua 'presenza', come «estraneità» all'anima, squallido esilio, in cui la solitudine e la 'routine' esistenziale rimandano alla consolazione della memoria che non si rassegna alla storia e finisce, anzi, col sostituirsi a questa, sovrapponendo all'attualità dell'esperienza la sua dimensione di ripiegamento e di autoconfessione. Pertanto, impossibile diviene ogni tentativo di cognizione realistica del proprio vivere storico:

«In verità, come insegna un'antica legge, l'intelligenza contamina i misteri: violentarli è un lavoro disgraziato, che si conclude nel guasto e nella degradazione» (p. 289).

«... io mi domandavo perfino se con questo viaggio, sotto il folle pretesto di ritrovare Aracoeli, io non voglia piuttosto tentare un'ultima, sballata terapia per guarire da lei. Frugare nelle sue radici finché s'inaridiscano sotto le mie mani, poiché di estirparle non sono capace» (pp. 24-24).

⁹ Già ne *L'isola di Arturo*, fulcro tematico del testo è la devozione alla mitologia amorosa (questa volta paterna), che, pur subendo il disincanto del processo storico, si radica, tuttavia, ancor più disperatamente nell'animo di Arturo, come oramai perduta fonte di passione autentica. Su *L'isola di Arturo* si considerino, in particolare, gli interventi di Carlo Debenedetti, *L'isola di Arturo* in «Intermezzo», Mondadori, Milano 1963, pp. 101-125; Cesare Garboli, *L'isola di Arturo*, ne «La stanza separata», Mondadori, Milano 1969, pagine 56-71; Giancarlo Venturi, cit., da p. 58 a p. 78.

Una sorta di «crisma dannato» consacra, infatti, Aracoeli a suo figlio Manuele, poiché essa rappresenta per lui la stessa *compassione del suo sangue*, e la stessa interdizione all'amore che lo tormenta, sicché il viaggio condotto alla «ricerca» della madre bambina si configura come tentativo di recuperare il vero se stesso, ricapitolandosi con le proprie origini attraverso una tensione che non si dispiega solo lungo il tempo della memoria, ma anche attraverso lo spazio fisico di nuovi paesaggi, fusi liricamente con quelli interni della rievocazione. Ed è mediante questo sconvolgimento dei ritmi consueti del tempo e delle superfici spaziali che la storia viene lacerata nel segno di una originaria età «della fusione incantevole», distrutta nella realtà, ma non smarrita nella coscienza interna:

«Avvezzo a una fusione incantevole, creduta eterna, e certo di un ringraziamento grandioso per la propria ingenua offerta, il principante impallidirà stupefatto all'incontro con l'estraneità e l'indifferenza terrestre; e allora si abbruttirà e si farà servo» (p. 108).

«Di quella mia cosmogonia infantile mi si dà, oggi, una variante autobiografica: dove questa esistenza mia presente in realtà non sarebbe che l'ultimo di una serie infinita di riflessi ingannevoli. L'unica vera mia esistenza starebbe alla sorgente, di là dagli innumerevoli specchi deformanti che ne contraffanno la figura, come succede nelle fiere suburbane» (p. 139).

Mentre nel romanzo precedente il movimento storico si svolgeva in direzione lineare e maturava le plurime realtà rappresentate secondo i ritmi evolutivi della 'favola' conclusa, estesa tra un punto d'origine e una fine, semanticamente ben distanziati dallo scorrimento della superficie narrativa, in *Aracoeli* il flusso della rappresentazione non è affatto unidirezionale, bensì franto da continui rimandi tra i diversi piani temporali, che si intersecano tra loro e disintegrano la compiutezza del tradizionale organismo narrativo¹⁰. Ne *La Storia*, cioè, l'onniscienza diegetica assecondava pazientemente lo svolgersi delle vicende sul piano storico, accettava di farsi coinvolgere nel flusso del tempo, concepito nella sua attualità e non come luogo interno di memoria assoluta. Qui, invece, il piano rappresentativo ha totalmente alienato da sé la cognizione dell'evoluzione storica oggettiva, per riproporre di essa solo l'essenza psicologico-emotiva sedimentata nella memoria dell'io-narrante.

Si ricordi come ne *La Storia* le vicende socio-politiche ufficiali facessero da premessa a ciascun capitolo, in una breve introduzione di tipo cronachistico, la cui diversa cifra grafica sottolineava la separazione tra la Storia degli eventi pubblici e quella privata, ma non meno

¹⁰ Sulla frantumazione stilistica dei canoni spazio-temporali convenzionali, cfr. Simonetta Noè, *Parabola narrativa di Elsa Morante*, in «Il Lettore di provincia», XIV (1983), n. 55, p. 26; Claudio Bura, *Valori temporali e locativi in Aracoeli, di Elsa Morante*, in «Annali dell'Università per stranieri di Perugia», 5 (1983), pp. 47-54.

universale, degli umili protagonisti, evidenziando in tal modo la provocatoria scissione tra la dimensione dei fatti e delle situazioni oggettive e quella degli autentici valori appartenenti alla natura dell'uomo singolo.

Tuttavia, questa contrapposizione non impediva che il realismo rappresentativo si caricasse delle peculiarità ambientali e culturali della situazione storica, prescelta a fare non da sfondo pittoresco o da contorno occasionale, ma da materiale narrativo utilizzato in tutta la sua complessa compenetrazione con le vicende private di ciascun personaggio. Pertanto, anche se tra «Storia» e «Vita» esiste una conflittualità ontologica, il loro rapporto è, ne *La Storia*, 'narrato' come interazione dialettica delle parti, determinando, cioè, un quadro della realtà in cui le vicende interiori si fanno anche risonanza della storia collettiva e della corale disposizione degli uomini all'epoca in cui vivono.

Si ricordi la rappresentazione dei 'Mille' nel casermone di Pietralata¹¹, o le sortite delle squadre partigiane¹², le visite di Ida al Ghetto¹³, o le sue disperate escursioni in cerca di cibo per il piccolo Ueseppe¹⁴.

Sono situazioni in cui l'elemento storico-sociale non si sovrappone dall'esterno al lirismo della rappresentazione, ma lo inverte di una più complessa aderenza alla realtà. La ben nota tradizionalità del romanzo, consiste, infatti, a nostro avviso, nella programmatica conciliazione della componente lirica con quella realistico-descrittiva, espresse in una visione di sintesi delle complesse articolazioni del reale, cui la cifra artistica impedisce facili cedimenti al cronachismo o al mimetismo di maniera. In *Aracoeli*, invece, il piano rappresentativo è sostanzialmente metastorico, poiché solo la memoria offre la possibilità di resistere all'alienazione imposta dalla storia, e, mediante il travestimento mitico del passato, tenta di opporsi al trascorrere del tempo, alla cognizione tragica della morte.

La vicenda, quindi, è rappresentata solo in quanto rievocata, e il movimento del tempo reale è illusorio, poiché non v'è evoluzione alcuna nell'esistere, ma solo disperata accensione di memorie che si autodeformano nel vano tentativo di ricongiungimento alle proprie origini, per una ricapitolazione di sé nel sereno dei miti:

«Il futuro fugge all'indietro, il passato viene incontro. E in questa anarchia falotica, al di là delle corce dei giorni, c'è lei che mi aspetta, coi suoi primi baci» (p. 51).

Il tempo è sospeso tra il sentimento dell'*eternità*, che appartiene

¹¹ E. Morante, *La Storia*, cit., da p. 181 a p. 194.

¹² *Ivi*, da p. 271 a p. 274.

¹³ *Ivi*, da p. 337 a p. 340.

¹⁴ *Ivi*, da p. 329 a p. 336.

alla memoria del mito, e quello caduco e vulnerabile della *corporeità*, intesa come angosciata estraneità al Paradiso dell'età felice:

«È strano come l'ETERNITÀ si lasci captare piuttosto in un segmento effimero che in una continuità estesa. Ma il corpo non sostiene la prova, e torna al disordine» (p. 291).

Non c'è, quindi, continuità temporale che, nella coscienza, medii l'esaltazione del passato perduto col presente della storia, bensì solo un concetto di tempo inteso come spazio che intercorre tra l'infamia della sopravvivenza e quella della morte vera e propria. Perciò, ancora una volta, la Storia si configura come condanna, processo di 'degradazione' senza riscatto:

«Io non so misurarmi con l'orrore della morte. La paura mi tiene fra quei corpi che scelgono, piuttosto, la vita nel Lager: dove ogni atto è una degradazione, e qualsiasi libertà si sconta con la frusta. Si lavora da servi a trasportare immondezze, a scavare fosse e a fabbricare sbarre (...) E dunque si rimane dentro il carcere senza uscita, murati fra due orrori: la sopravvivenza e la morte l'una e l'altra impossibili. Questa è la mia vergogna» (pp. 168-169)

La Storia ufficiale, in *Aracoeli*, non è del tutto assente; compare specialmente nelle prime pagine, con la rappresentazione di un corteo giovanile che protesta contro il regime dittatoriale franchista, con riferimenti diretti alla figura del Caudillo «misero vecchio panzone» (p. 15), o quando, attraverso la figura del marito fascista di zia Monda, si intravede tutto il clima socio-culturale dell'epoca rievocata (p. 304).

Ma si tratta sempre di accenni dimensionati in un'analisi puramente intimistica del rapporto con la storia, le cui concretezze socio-politiche vengono ricondotte alla mitologia infantile o alle fobie adulte che hanno, semmai, cifra psicoanalitica e non, certamente, ideologico-politica:

«L'uniformità dei loro tratti me li confonde uno nell'altro, come animali dello stesso branco. E coi loro passi spavaldi, e le bocche acerbe, spalancate fino alla gola nei loro tremendi crucifige, sembrano giocatori eccitati in un loro sport sanguinario» (p. 15).

E più avanti:

«Questo qui lo conosco purtroppo. Il Generalissimo Franco! Il Caudillo! Ma adesso avverto appena uno stupore incredulo, futile e risibile quanto un solletico, se ripenso, che, nella mia fanciullezza, questo misero vecchio panzone fu il mio Nemico.

Per verità, io non l'ho incontrato o avvicinato mai; né posso imputare il nostro contrasto a differenze politiche (io fui sempre negato alle politiche, allora come adesso)» (p. 15).

Di contro agli odî politici cui induce la Storia ufficiale, che non interessa alla Morante se non come pretesto di poesia, viene esaltata

la capacità di affermare integralmente la libertà della dimensione interiore:

«Ma le sue storie, per fortuna, adesso non mi riguardavano. Mi aveva lasciato, ormai, da trenta o quarant'anni almeno, l'età puerile in cui sognavo, le notti, di scappare in terra di Spagna per fare la pelle al mio famoso Nemico. Ormai la tua vita e la tua morte, povero vecchio, boia, per me non hanno maggior peso dello scoppio di un pneumatico durante una prova automobilistica, o di un movimento di Borsa a Wall Street. Mi si spalanca d'intorno uno spazio d'aria appena penso che, se fuggo finalmente verso la mia patria materna, non è per giustiziare il Nemico, ma per un appuntamento d'amore» (p. 19).

Manuele, dunque, fugge dalla storia, perché essa è il risultato di una leopardiana disillusione¹⁵, della rassegnazione all'impossibilità di recuperare i paradisi perduti dell'infanzia, lasciando che i moti accidentali storici siano solo sollecitazioni al rifugio nella propria interiorità:

«Vivere significa: l'esperienza della separazione: e io devo averlo imparato fino da quel 4 novembre, col primo gesto delle mie mani, che fu di annaspare in cerca di lei. Da allora in realtà non ho mai smesso di cercarla, e fino da allora la mia scelta era questa: rientrare in lei. Risucchiarmi dentro di lei, nell'unica mia tana, persa ormai che sa dove, in quale strapiombo» (p. 18).

Da quanto si è detto, però, non bisogna dedurre un'opposizione totale di *Aracoeli* a *La Storia*, ma piuttosto una estrinsecazione dialettica e un approfondimento delle tematiche fondamentali presenti già nel testo precedente¹⁶.

Infatti, qui l'esclusione della storia scaturisce da quella che nell'altro romanzo era la conflittualità tra questa e la vita, e che ora viene risolta nella totale affermazione della dimensione intimistica.

Alla luce di questa visione ideologica, temi ed archetipi narrativi vengono riproposti in continuità di fondo con l'opera precedente, e tuttavia diversificati da nuove sfumature concettuali e da moduli espressivi precedentemente meno evidenziabili.

Tra i temi si consideri la celebrazione della 'maternità', intesa come affettuosità carnale, come protettività istintiva, effusa da una corporeità accesa, armonizzata alle esigenze dell'animo. Ne *La Storia* era incarnata da Ida, con il suo attaccamento alla vita attraverso il sacrificio e la dedizione di sé alle proprie creature; qui viene dilatata

¹⁵ Per il riferimento alla sensibilità leopardiana, cfr. Carmine di Biase, *Viaggio alla ricerca della madre*, in «Idea», XXXIX (1983), nn. 5-6, pp. 79-80.

¹⁶ Sottolinea la continuità fra le due opere: Menico Pisanti, *Elsa Morante, Aracoeli*, Einaudi, Torino 1982, in «Misure critiche», XIII (1983), nn. 46-47, pp. 157-158.

in un grande compianto lirico, poiché direttamente connessa alla morte, anch'essa tema fondamentale nell'altro romanzo. Esiste, infatti, in *Aracoeli*, una dialettica equiparazione tra la realtà più piena e naturale della maternità, celebrata in tutte le sue manifestazioni in colori, sapori, profumi («la pelle liscia come una susina fresca», «il sapore della voce intriso di miele e saliva», ecc. ...) e l'irrealtà assoluta della morte, considerata già ne *La Storia* come vergogna suprema della nientificazione e dell'impossibilità di ogni comunicazione.

La fusione di questi due temi in una continua tensione stilistica produce una scrittura altamente suggestiva, che svaluta gli stessi 'fatti e informazioni' che Pasolini¹⁷ lamentava nella rotondità chiusa de *La Storia*, per illuminare soprattutto una dimensione altra, che sfuma al di là degli stessi confini del libro.

Si ricordi come, nel precedente romanzo, la morte costituisse una delle tematiche più suggestive, configurandosi come estremo movimento della vita stessa, sua naturale conclusione, che, notava Pasolini, riduceva l'esistenza stessa a scherzo sublime e demistificava tutte le paure e gli affanni imposti dalla Storia. C'era, cioè, un rapporto di continuità temporale tra la vicenda storica dei singoli personaggi e la loro morte, punto finale di una serie di avvenimenti indagati nella loro logica concatenazione. In *Aracoeli*, invece, la morte non è una realtà da raggiungere attraverso la narrazione, quale risultato di una lenta evoluzione della vicenda, ma è già compiuta nella 'preistoria' del romanzo stesso, ne rappresenta anzi il punto d'origine, in cui inizio e fine coincidono, connotando così l'assoluto verso cui tende l'intero narrato. Per ritrovarne le ascendenze ne *La Storia*, bisogna ricollegarsi alla particolare accezione che la morte assume nel brano in cui Ida è ossessionata dal 'fantasma' del figlio, laddove essa si propone come 'misera carceraria', assenza fisica imposta alla voglia di vivere¹⁸; oppure si consideri il brano in cui viene rappresentato l'oscuro richiamo che ad Ida giunge dal Ghetto ebraico¹⁹, in cui il senso della morte è voce di «una memoria continua che non torna dai tempi»²⁰, ma dal bisogno organico di annullare lo scorrere del tempo per ritornare all'assoluto, attraverso la discesa nei gorghi profondi del proprio inconscio.

Qui la tematica della morte, intesa come vocazione alle origini, dimensione di purezza integrale, diviene il fulcro dell'intero romanzo, *Aracoeli*, infatti, è simbolo di morte e, nel contempo dell'origine della vita; e il viaggio che Manuele intraprende alla ricerca di lei è solle-

¹⁷ P.P. Pasolini, *La gioia della vita. La violenza della Storia. Un'idea troppo fragile nel mare sconfinato della storia*, in «Descrizioni di descrizioni», Einaudi, Torino 1979, pp. 353-362.

¹⁸ E. Morante, *La Storia*, cit., da p. 469 a p. 473.

¹⁹ Cfr. nota 13.

²⁰ Ivi, p. 245.

citato dalla stessa ansia che spingeva Ida a tornare nel suo Ghetto.

La morte è, dunque, la grande figura tematica a cui tutto, infine, viene ricondotto, e pertanto, pur nella sua fondamentale marca semantica di assenza e di irrealtà, essa si propone come presenza densa di stati emozionali e di vibrazioni espressive, propiziando un flusso narrativo che proprio da questa contraddizione trae la capacità di trasformare l'ossessiva monotematica in suggestiva dimensione narrativa²¹. Essa è sublimazione di quella sensorialità occulta, «senza corpo visibile, segregata dagli oggetti», che vive «in una zona esclusa dallo spazio, però di movimento illimitato»²² in cui si avvera quella che la Morante stessa chiama «resurrezione dei corpi»²³ da cui, fuor di metafora, la tensione euristica della scrittura trae il suo *imput* più autentico. Ma su questo concetto torneremo più avanti.

Fermiamoci a considerare come questo romanzo, rispetto a *La Storia*, rappresenti una sorta di autocoscienza narrativa, in cui, anche sul piano stilistico, non c'è più scarto tra la dimensione narrata e quella demiurgicamente narrante: l'autodiegeta fa dell'autoconfessione il modulo stilistico totalizzante.

Abbandonata, quindi, la più tradizionale narrazione in terza persona, *Aracoeli* si avvicina alle modularità stilistiche tipicamente novecentesche, che adottano più spesso la tecnica dell'io-narrante e del monologo interiore.

Se ne *L'isola di Arturo* l'io-narrante si riservava un suo spazio, spesso rilevabile tra le parentesi, o composto in una funzione conclusa che ritmava lo stacco nitido della realtà rappresentata da quella narrante, qui basta il segnale della distanza grafica tra il piano dell'attualità e quello della rievocazione, ad effettuare il passaggio dall'una all'altra dimensione.

Non ci sono cerniere stilistiche o strutturali (ben presenti, invece, ne *La Storia*) a mediare le due realtà per consentire al lettore una visione sintetica e nel contempo gerarchica delle rappresentazioni, ma è dato libero accesso all'emozione di una sorta di flusso di coscienza²⁴ che si distende su un'alternanza diretta delle due superfici narrative, organate dall'integralità della coscienza di Manuele.

Tipicamente novecentesca è pure l'ironia stilistica, che ne *La Storia* mediava la componente saggistica con quella di tipo lirico, e si coa-

²¹ Cfr. Franco Fortini, *Elsa Morante grande solitaria (L'ara del cielo e le porte dell'inferno)*, ne «Il corriere della sera», 14 novembre 1982. Nell'articolo Fortini sottolinea come «l'elogio della morte» sia reso inseparabile dalla passione disperata e dalla pietà», e conferisce al messaggio poetico una profonda eticità, sconosciuta, a suo avviso, a gran parte degli scrittori contemporanei.

²² E. Morante, *Aracoeli*, cit., p. 186.

²³ Ivi, p. 239.

²⁴ Riguardo al «barocco monologo interiore», si consideri: Marco Forti, «*Aracoeli fra romanzo e simbolo*», in «Nuova Antologia», CXVIII (1983), n. 2147, pp. 299-310.

gulava spesso in una terminologia umoristica che al Pasolini²⁵ è parsa spia di insufficiente tensione ideologica, perché troppo languida e sbiadita era 'l'indulgenza cosmica' che essa immetteva nella rappresentazione. Ricordiamo, infatti, come, dopo aver demistificato e rinnovato le strutture linguistiche in *Menzogna e sortilegio*²⁶ e mediato ne *L'isola di Arturo* il tono lirico con quello che il Bàrberi Squarotti²⁷ definisce «il tono problematico ed esemplificativo», l'ironia stilistica divenne poi, ne *La Storia*, benevola disposizione dell'autrice verso i suoi personaggi 'pazzarielli' o, più diffusamente, lo strumento di una sopraelevazione finale sulla tragedia della morte, esaltando la vita come scherzo sublime, gioco che oppone alla violenza della Storia la sua allegria «spensieratezza della morte». In *Aracoeli* essa persiste nell'ulteriore svolgimento di questa funzione stilistica, ma si distingue per un più disperato espressionismo, privata com'è d'ogni velleità demiurgica e direttamente ricavabile dall'ambigua tensione che spinge Manuele a ricercare sua madre nel passato.

Essa non è una dimensione altra, che vada a congiungersi, per progetto letterario, a quella della rappresentazione, ma è la scrittura stessa che, nel suo prodursi, confessa la sua vulnerabilità, o, meglio, smaschera la sostanza caduca del suo magistero demiurgico. In quest'ultimo romanzo, cioè, l'ironia è più direttamente interscambiabile con il suo contrario, forse perché esercitata dall'autodiegeta soprattutto su se stesso, come autocritica spietata e burlesca, che è, insieme, disincanto nel confrontarsi con le cose e misura della loro stessa inoscibilità.

Essa non piove dall'alto della visione superiore dell'autrice, che da «fuori campo» muova i fili che tramano il destino di tutti i personaggi, ma si rivela figura stilistica dell'autocoscienza, ben diversa dall'indulgenza materna e consolatoria de *La Storia*.

Deriva, cioè, da una consapevolezza superiore della vicenda esistenziale, cui, anziché demistificarla con sprezzante lucidità razionalistica, conferisce una sorta d'epopea della pietà e della consolazione, di verghiana memoria.

Questa continua tensione ironica potrebbe avvicinare *Aracoeli* all'opera di Svevo e di Musil, con cui, apparentemente, esistono affinità tematiche ed ideologiche, riconducibili nell'ambito dei grandi 'inetti' della letteratura borghese mitteleuropea: dal Wilhelm Meister goethiano all'Ulrich di Musil²⁸.

²⁵ P.P. Pasolini, *La gioia della vita...*, cit., p. 357.

²⁶ E. Morante, *Menzogna e sortilegio*, Einaudi, Torino 1948.

²⁷ G. Bàrberi Squarotti, *La narrativa italiana del dopoguerra*, Cappelli, Bologna 1965, pagine 97-99.

²⁸ Il rapporto col panorama letterario decadente è colto da Vittorio Spinazzola, *Perché la 'Storia' torna in famiglia?*, ne «L'Unità», 18 novembre 1982.

Comune è infatti l'attenzione al *guardarsi vivere*, con un estetismo anarcoide che ricerca il suo spazio vitale soltanto all'interno della memoria e del sogno, nell'analisi dei meccanismi psichici e nello stravolgimento della vecchia logica naturalistica.

Parimenti, viene condivisa, sul piano stilistico, l'abolizione della terza persona in favore della prima, la rinuncia quasi totale ai postulati e allo scenario tipici del romanzesco, per realizzare l'interiorizzazione assoluta del quotidiano e l'azione narrativa di un moderato 'flusso di coscienza', che recupera il tempo remoto, attraverso la memoria autodiegetica.

Ma, mentre in Svevo (si consideri soprattutto *La coscienza di Zeno*) l'"inettitudine" dei suoi personaggi, da porre accanto al gozzaniano Totò Merumeni e al borgesiano Rubè, è resa in termini di pacato stoicismo, attraverso l'appagata conquista di una superiore distanza ironica, il romanzo della Morante non risolve la complessa tensione esistenziale e lirica della sua scrittura in una dimensione di cinica saggezza, intesa come l'unica espressione possibile alla coscienza morale dell'intellettuale borghese, bensì conduce fino in fondo la conflittualità esasperata delle sue ragioni poetico-autobiografiche, che non possono limitarsi alla lezione prevalentemente laica e razionalistica mutuata da Freud. Pertanto, lo stile morantiano si distingue per una carica epico-lirica che rende la stessa tecnica del *monologo interiore* molto più vicina alla *poesia in prosa* che alla rappresentazione di carattere psicoanalitico²⁹. In base a questa poemacità intrinseca, la stessa *memoria spontanea* di Proust, cui il modulo tematico-stilistico della 'ricerca' rimanda, viene superata in una concezione meno estetizzante del recupero temporale³⁰.

Se per Proust è essenziale la sollecitazione occasionale di una determinata sensazione, sia essa un profumo, un sapore, una musica, affinché si inneschi il processo di recupero del passato, attraverso un sensorialismo acceso che, a volte, sfiora l'estenuato artificio, qui, il processo memoriale è svincolato dalla pretestualità dell'oggetto fisico. Ne consegue che, in *Aracoeli*, la carica poetica non è dispersa tra le singole presenze agenti dall'esterno sulla coscienza ed intese a ricondurla al passato, per via liberamente evocativo-analogica, ma dà, di netto, l'impressione di nascere dall'assoluta, irrecuperabile compattezza di tutto un universo mitologico, i cui oggetti sono troppo sacralizzati per poter essere ricondotti all'attualità della Storia.

Per la Morante, cioè, la celebrazione del passato non consiste nel

²⁹ Di contro alla tesi sostenuta da diversi critici, siamo d'accordo col Fortini, il quale osserva come il carattere epico-romanzesco della narrazione si conservi tale anche nei momenti in cui più avvertiti sono gli spunti psicoanalitici: Franco Fortini, *Elsa Morante grande solitaria...*, cit., p. 5.

³⁰ Sul carattere di 'non-proustianità' del romanzo si considerino Marco Forti, in op. cit., p. 302, e Franco Fortini, in op. cit., p. 5.

far affiorare dallo stato di pre-latenza una dimensione sensoriale, restata, in sé, intatta attraverso il tempo, bensì nella continua ricomposizione del mito attraverso la consapevolezza della sua assoluta irrelazionabilità col presente. Il senso della morte è troppo intenso perché si possa sperare nel recupero temporale attraverso un gioco di pure sensazioni. Per Proust il flusso temporale è perennemente in circolo, attraverso lo scorrere della storia, ma per la nostra autrice il Tempo vero, assoluto, si è bloccato all'epoca mitica dell'infanzia e non è più catturabile come *frammento allo stato puro*, ma liricamente compianto nella sua irrecuperabilità storica.

Le strutture discorsive si articolano su molteplici registri espressivi, si piegano ad esprimere il fastoso giubilo della rievocazione dell'infanzia innamorata (la rappresentazione di Totetaco, di Aracoeli bambina e giovane sposa), l'ambivalente suggestione dei sogni, sempre tipizzati da scenografie crude e angoscianti, così come si volgono a rappresentare i più riposti moti della sensualità di Aracoeli malata, o la sordida sofferenza dell'interdizione all'amore di Manuele.

In questa versatilità di registri espressivi si noti 'l'insostenibile vibrato'³¹ di frequenti *items* lessicali, come 'voragine', 'feroce', 'estrema', 'innominata', 'emozione', 'falotica', (per citarne solo alcuni), che si collocano ai limiti di quella che, molto acutamente, è stata definita una sorta di 'semantica mistica'³², in cui la vertigine lessicale trasfigura anche una banale esperienza in iperbole estetica.

I moduli di stampo neorealistico sono scomparsi insieme all'utopia populistica, che invece, nel precedente romanzo era chiaramente avvertibile nell'ideologia della 'fabula' e nel linguaggio.

In un certo senso, l'idioletto colorito e cantilenante di Aracoeli-personaggio, con le sue filastrocche, le sue nenie andaluse, sembrerebbe averne raccolto l'eredità stilistica, rispondendo al bisogno di costruire un personaggio realisticamente credibile nella lingua del suo paese natò.

Ma ci si accorge subito che quest'idioma è ben altro dall'espressione mimetica, e che diviene simbolo di una categoria esistenziale più vicina alla dimensione onirica che alla cronaca.

Spaziando dai riferimenti alla Bibbia³³ all'opera lirica³⁴, dalla metafora animale o vegetale³⁵, spesso mutuata dalla sapienza popolare, al mondo mitico orientale³⁶, da Freud³⁷ alle leggendarie filastrocche

³¹ F. Fortini, *Elsa Morante...*, cit., p. 5.

³² G. Lagorio, *Aracoeli: vita contro storia*, in «La Nazione», 30 novembre 1982, p. 3.

³³ E. Morante, *Aracoeli*, cit., pp. 199/221/227/306.

³⁴ *Ivi*, p. 303.

³⁵ *Ivi*, pp. 109/168/216/249.

³⁶ *Ivi*, p. 166.

³⁷ *Ivi*, p. 303.

andaluse³⁸, la scrittura si fa "culta" e mediata da un incrociarsi di codici espressivi, dove la cumolazione di metafore e similitudini denuncia una sorta di conato centripeto ad esprimere l'armonia cosmica di tutte le relazioni possibili, intessute nell'universo.

Pertanto, il duplice processo di scarnificazione lirica e di impreziosimento della metafora letteraria si amalgama, realizzando un omogeneo tessuto sintattico-espressivo.

Rilevante è la presenza di indicatori temporali e locativi, disposti sull'alternanza di piani prospettici. Si noti, infatti, come il processo di recupero memoriale sia stilisticamente contrassegnato da determinanti spazio-temporali che, paradossalmente, sottolineano l'azione proprio mediante una sorta di assimilazione del passato al presente:

«Anch'io 'stasera' non avevo [...] sangue» (p. 105)

«La troppa fortuna di 'oggi' mi rendeva mezzo scemo» (p. 230).

«In realtà, nelle recenti settimane, essa aveva trascurato proprio le Messe della domenica e 'questa' era la prima volta che tornavamo in chiesa» (p. 267).

Allo stesso modo, considerando l'asse del sintagma verbale, l'uso del *condizionale semplice*, sempre nell'ambito della rievocazione, dà la sensazione di un recupero totale del passato nella situazione presente, ben presto interdetto dalla coscienza autodiegetica:

«... e mi disse che doveva correre a certe faccende necessarie, ma rimarrebbe fuori pochissimo» (p. 274).

Anche il *futuro storico* svolge una particolare funzione di pseudo-appiattimento temporale, allorché viene adoperato in un periodo in cui vi sia il presente storico:

«Né mai, nel seguito, fino all'ultimo, questa visione iniziale di mio padre 'perderà' agli occhi di lei la propria aureola primitiva» (pp. 42-43).

Notevole valenza stilistica assume l'iterazione dell'«e» congiunzionale all'inizio di frase, che, attraverso l'affollamento delle immagini evocate, sembra produrre l'effetto di uno smemoramento infinito, derivato da un'eccessiva e quasi intollerabile tensione emotiva. Inoltre si evidenziano sintagmi correati da una preziosa aggettivazione ternaria o binaria, bilanciata, poi, da una successiva coppia sintagmatica:

«La sua era un'intelligenza diversa dalla nostra: era una *sostanza ombrosa, imperscrutabile e segreta*, che scorreva in tutto il suo corpo, quale un'*infinita memoria carnale*, mischiata di *tripudio e di malinconia*» (p. 177);

³⁸ *Ivi*, pp. 178/273.

³⁹ *Ivi*, pp. 50/100/240.

«la profferta erompe, involontaria, da una *feroce eruzione interna*, e si perde in una *implorazione stupida e bruciante*, che somiglia a una domanda di carità» (p. 245).

Il sintagma nominale può trovarsi al centro, tra i due aggettivi, oppure, più spesso, seguito da questi:

«virilità severa e tragica» (p. 75); «struttura eroica e insieme ingenua» (p. 75); «intrusione ferina, innominata» (p. 235); «occhio stupido e malcerto» (p. 235); «disordine monco e basso» (p. 235); «ultima obbedienza interdotta» (p. 236); «un comando struggente e dispotico» (p. 236); «impasto più denso, vischioso e quasi molle» (p. 239); «il corpo si manteneva quasi virgineo, con certe angolosità fanciullesche, e i movimenti sospetti e malaccorti dell'animale trapiantato» (p. 13).

Si consideri come il sostantivo venga avvolto dall'atmosfera di un'aggettivazione intensificata nei paragoni o nelle proposizioni relative successive, in un ritmo stilistico spesso franto da una minuta virgolazione o da brevi parentetiche:

«... un duro sprezzo mondano addirittura snobistico, e inquinato pure, senza rimedio, da una rozza vergogna; ma sempre mischiato, fin dentro i visceri, di una gelosia feroce, che interdiceva agli estranei il suo piccolo territorio, come una proprietà consacrata del Munöz Munöz» (p. 3).

Si ricordi, ne *La Storia*, l'origine espressiva di alcune definizioni costruite spesso con l'accostamento di termini antitetici e complementari, o la stessa accumulazione di qualificazioni mediante metafore e traslati.

Tuttavia il fondo del linguaggio era programmaticamente scolorito e dimesso, semplice e discorsivo, proprio perché la dialettica della duplice dimensione espressiva rappresentasse la conflittualità esistente tra le due realtà irrelate cui queste rimandavano, attuando, nel contempo, quella che il Ferrone⁴⁰ definisce la trasformazione della «presa d'atto di una sconfitta in punto d'arrivo del lacerato agonismo fra primitiva gioia di vivere e storico scacco civile».

In *Aracoeli*, invece, la tensione lirico-celebrativa carica continuamente di sé le strutture stilistiche, che non allentano mai la loro forza espressionistica.

Pertanto, si annulla il contrasto programmatico tra la base piana e dimessa del narrato e le improvvise impennate liriche de *La Storia*, (secondo una tecnica già sperimentata ne *L'isola di Arturo*), essendo stata ormai superata la dialetticità conflittuale tra 'storia' e 'vita', e quindi l'alternanza dei loro stessi sistemi espressivi. Sulla scena campeggia, assoluta, la dimensione intimistica della memoria,

⁴⁰ S. Ferrone, *Davanti a un plotone d'esecuzione*, in «Il ponte», XXX (1974), n. 10, pp. 1151/1163.

che celebra la vita impedita mediante la tecnica stilistica del lirismo evocativo.

Per meglio cogliere la correlazione tra tematica e stile si consideri uno dei nuclei semantici più rilevanti del testo, che coagula in sé i temi della maternità e della corporeità, che, con l'autrice stessa, potremmo definire 'precognizione'⁴¹, da intendersi come elementare condizione dell'uomo, sostanziata da una naturale 'sapienza' cosmica, fatta di «ignoranza infinita e di consapevolezza totale»⁴², comune agli animali.

Adesso, questo tema si arricchisce di nuove implicazioni, riconducibili alla semantica della sessualità, non considerata però nei suoi aspetti più estrinseci e morbosi, ma resa alla scrittura come una delle realtà di maggior intensificazione della cognizione del vivere, in cui la tensione verso il compimento e la consumazione rappresentano tentativi disperati di sfuggire o sfidare la morte.

L'accesso sensualismo rappresenta una novità stilistica rispetto all'altra opera, tuttavia si pone in continuità con questa nel rifiuto dello svuotato estetismo letterario e nella resa espressiva di una sensorialità viscerale che riconduce l'intelletto stesso alla sua integrale congenialità al corpo, nel crisma di quella tensione all'originaria 'fusione incantevole', che è il senso ultimo dell'intero romanzo.

Si considerino, infatti, le descrizioni scandite nei paragoni con animali o piante, o le rappresentazioni di scene erotiche, in cui la passione è resa nella sua drammatica integralità, al punto da divenire 'compassione' per la bestialità indifesa e, in certo senso, innocente che in essa si esprime, mentre la scrittura si fa commossa da un pudore quasi sacro. Qui la sensualità coincide con quella 'intelligenza corporea' che penetra la persona intera e sostanzia lo stesso vitalismo erotico di un senso pietoso e tragico della vulnerabilità umana, che non è certo lo stemperato estetismo di certa prosa erotomane. Si veda come è rappresentato l'incalzare della malattia nel corpo di Aracoeli:

«Tornava l'estate; e intanto, s'era introdotta nella nostra casa una presenza animalesca, invisibile, che di giorno in giorno se ne impadroniva. Specie alla mattina, nell'aria greve delle camere se ne accusava l'odore, come un fiato dolciastro e fermentante.

E un oscuro allarme quasi ne suggeriva la sagoma, sinuosa, rintanata negli angoli a spiarci, o vagante col suo passo inquieto e molle fra i nostri piedi. Sembrava addirittura di avvistare la sua pelle maculata, e il suo muso vorace che si affacciava di sotto i mobili. E io, sebbene inetto a percepirla, pure in qualche modo, forse attraverso i pori, ne avvertivo la specie indistinta, quale un'intrusione ferina, innominata, che magicamente (a intervalli sempre meno radi) s'incorporava in Aracoeli).

⁴¹ E. Morante, *La Storia*, cit., p. 21.

⁴² *Ivi*, p. 73.

Una contesa, tuttavia, pareva ingaggiata fra questa Aracoeli e l'altra: e la casa ne risentiva il disordine monco e basso, come urla e risa da cantine impraticabili» (p. 235).

Il corpo è, dichiaratamente, l'inganno della leopardiana natura, l'incarnazione del mistero e dell'impossibile possesso:

«In verità, di tutte le voragini fra cui ci muoviamo alla cieca (lo sprofondo della terra sotto i nostri piedi, e sopra e intorno il precipizio dei mari e dei cieli) nessuna è tanto cupa, e per noi stessi inconoscibile, quanto il nostro proprio corpo» (p. 233).

«Il nostro proprio corpo, difatti, è straniero a noi stessi quanto gli ammassi stellari o i fondi vulcanici. Nessun dialogo possibile. Nessun alfabeto comune. Non possiamo calarci nella sua fabbrica tenebrosa. E in certe fasi cruciali, esso ci lega a sé nello stesso rapporto che lega un forzato alla ruota del supplizio» (p. 249).

Ma il corpo è anche, nella coscienza dell'autrice, la prima realtà della nostra esperienza, la 'presenza' che ci consente l'unica forma di comunicazione possibile⁴³; è vagheggiamento, utopia estrema di una conoscenza amorosa che può trasvalutarsi in «viscerale compassione» e, quindi, in materia di poesia.

È alla luce di questo 'primum' poetico che la corporeità, da semplice dato tematico diviene stile espressivo, e fa parlare, come scrive Spinazzola⁴⁴, «il linguaggio dei sensi» alla struttura intera del romanzo.

Il corporeo, dunque, essendo anteriore alla Storia, è il valore autentico cui la scrittura deve tendere, per realizzare quella «resurrezione dei corpi»⁴⁵, che è, poi, metafora del recupero della Natura dal disordine storico, mediante la sua concettualizzazione.

Dalle espressioni icastiche e dense di metafore, in cui l'esperienza del corpo è simbolo di un travaglio di coscienza, si evince la capacità, straordinaria nella Morante, di effettuare delle astrazioni così accese, caricandole di una «intelligenza corporea» che è reale e lirica nel tempo, e che ben spiega l'accezione morantiana di 'realismo'.

È interessante considerare come, in «Otto domande sull'erotismo in letteratura»⁴⁶, la Morante abbia scritto che questo è «rispettabile quanto ogni altro argomento necessario alla rappresentazione del dramma reale; tanto più, anzi, è funzione di poesia tragica, essendo

⁴³ Cfr. Elsa Morante, *Il mondo salvato dai ragazzini*, Einaudi, Torino 1968, (successivamente rist. 1971; 1982). Qui l'elogio del vivere, in ossessiva contrapposizione al 'nulla' della morte, propone in primo piano le immagini delle micro-realtà quotidiane, in cui la sensorialità corporea campeggia come gioiosa forma di socialità.

⁴⁴ Cfr. nota 28.

⁴⁵ Cfr. nota 23.

⁴⁶ E. Morante, *Otto domande sull'erotismo in letteratura*, in «Nuovi Argomenti», XVII (1961), nn. 51-52, pp. 46-49.

il primo elemento naturale delle relazioni e dell'amore», e celebrava un'opera di Saba, *Ernesto*⁴⁷, in cui situazioni che altri potrebbero rappresentare come «oscene, o ridicole, o sordide, si rivelano invece, dette da lui, nella loro chiarezza reale, naturali e senza offesa. Lasciando limpida, alla fine della lettura, l'emozione degli affetti, restituita alla purezza consapevole della coscienza matura. (...) «L'erotismo», continua ancora la scrittrice, «è un'affermazione spontanea della vita, e un elemento vitale della sostanza umana; e non si può trattarlo come argomento spregevole quando si rispetta la persona umana nella sua integrità»⁴⁸.

Esiste, dunque, nell'universo poetico della Morante, una stretta correlazione tra realismo ed erotismo, ed è la chiarezza con cui si esprime il loro nesso concettuale a produrre un risultato stilistico così coerente con le premesse teoriche.

Tuttavia, è questa stessa accezione di realismo a vanificare la fede nella dimensione storica, poiché identifica l'unica realtà autentica con l'assoluto del mondo interno ed evocativo.

E allora ci chiediamo se sia ancora valido per *Aracoeli* il giudizio di Ferretti⁴⁹, secondo cui la prosa de *La Storia*, è «costruttiva e comunicante», tesa a «stabilire un rapporto critico con un interlocutore collettivo», mediante la progettazione di un modello di lettura della realtà.

In *Aracoeli*, infatti, quella che era narrazione 'oggettiva' e, nel tempo, utopistica degli avvenimenti diviene memoria, confessione, presa di coscienza dell'avvenuto fallimento esistenziale, ormai chiusa in una sorta di autocommiserazione cupa e inconsolabile.

Eppure, chi non si fermi alla superficie del romanzo, avverte che, pur in questa rinuncia alla storia, la carica positiva dell'«utopia» non è andata completamente dispersa e che essa si pone al di là del senso di amarezza e di derelizione con cui sembra chiudersi il romanzo.

Evoluta in direzione intimistica e confessionale, incupita nell'ormai sperimentata *impossibilità a vivere*, l'utopia resiste in una sorta di solitaria celebrazione del pur mortificato amore per la vita.

Quando, alla fine del libro, Manuele dice, riferendosi a sé: «... ma certi individui sono più inclini a piangere d'amore, che di morte»⁵⁰, l'autrice vuole esprimere un estremo atto di fede verso le capacità positive dell'uomo che, pur umiliato dalla Storia, non perde la cogni-

⁴⁷ U. Saba, *Ernesto*, Einaudi, Torino 1975.

⁴⁸ E. Morante, *Il poeta di tutta la vita*, in «Notiziario Einaudi», IV (1957), n. 1, pp. 11-12.

⁴⁹ Cfr. nota 4.

⁵⁰ E. Morante, *Aracoeli*, cit., p. 328.

zione della bontà originaria della propria natura e la speranza che alle sue potenziali risorse sia assegnata una destinazione diversa da quella imposta dall'attuale sistema storico-sociale.

Si dirà che è troppo poco perché non si accusi la Morante di facile «disimpegno» intellettuale.

A questo punto, dunque, è giusto ricordare la particolare funzione che l'autrice attribuisce all'arte e la coerenza con cui fa di essa un'opposizione consapevole alla «disintegrazione della coscienza» nella alienata civiltà contemporanea, mediante un processo di «restituzione della realtà a se stessa», al punto da «rappresentare quasi la sola speranza del mondo»⁵¹. La vera carica sovversiva l'arte la ricaverebbe dalla sua stessa «purezza, che le consente di raccogliere nella dimensione reale quei moti naturali che la legge sociale censura come perversi e immondi, riconoscendoli come tali, e, quindi, innocenti».

Ebbene, è proprio in *Aracoeli* che questa trasfigurazione catartica giunge alla sua pienezza, rivelandosi attraverso una scrittura «liberatoria e, quindi, sempre rivoluzionaria»⁵², giacché in quest'ultimo romanzo si verifica un notevole potenziamento del processo stilistico, in cui la parola evocante possiede, pieno, il senso del risarcimento edonistico dall'alienazione storica.

Ad essa imprime la carica eversiva della poesia che vuol diventare realtà, e la struttura in 'fabula aperta', che ad un'unica chiave di interpretazione del testo sostituisce un'interna sollecitazione alla libertà delle ipotesi conclusive, di 'mondi possibili' narrativi, qui intesi non come ulteriori sviluppi di trama, bensì come motivi estetici ed etici, interni al testo stesso. L'autocoscienza della scrittura trova già in sé le ragioni di una «metafora ultima»⁵³, e «la resurrezione dei corpi», con cui, come dicevamo, essa si identifica, è ben altro dal cerebralismo sterile di un'operazione puramente linguistica, ponendosi al di dentro di una concezione 'intera' dell'umanesimo letterario.

Attraverso la fede nella 'poesia', la Morante celebra il potere, per lei perennemente vivo, di un'espressività e di una comunicazione tra gli uomini, mediante cui ogni paura della morte si trasvaluta, infine,

⁵¹ E. Morante, *Pro o contro la bomba atomica*, in «L'Europa letteraria», IV (1965), n. 34, pp. 31-42.

⁵² *Ivi*, p. 37.

⁵³ L'assenza di una 'metafora ultima' è sottolineata in particolare da Claudio Toscani, *Elsa Morante, Aracoeli*, in «Critica letteraria», XI (1982), n. 3, pagine 612-614; Ines Scaramucci, *Elsa Morante: Aracoeli*, in «Ragguaglio libraio», XLIX (1982), n. 12, pp. 420-421. Tali critici lamentano l'esiguità della favola e, nel contempo, non senza intrinseca contraddizione, la struttura di 'drammone ottocentesco' che il romanzo presenterebbe. Più vicino alla nostra interpretazione è l'affettuoso intervento di Giovanni Giudici, *Così diventa arte anche la 'cultura di massa'*, ne «L'Unità», 18 novembre 1982, dove l'opera è definita 'poema in forma di romanzo', la cui comprensione esige un difficile quanto antico 'intelletto d'amore'.

in un atto di confessione e di richiamo cosmico, che è pieno d'amore e, quindi, di vita:

«Nel secolo della degradazione, che noi viviamo, le parole sono ridotte a spoglie esanimi: restituire una parola alla sua vita primigenia si avvicina quasi, per l'atto miracoloso, alla resurrezione dei corpi» (p. 239).

ANDRÉ JANSEN

CONTRIBUCIÓN AL ESTUDIO
DE LOS PROCESOS HUMORÍSTICOS EN
EL AMOR EN LOS TIEMPOS DEL CÓLERA

Aunque abundan los estudios críticos a la obra del Premio Nóbel de Literatura de 1982, no parece que su técnica haya sido investigada como se deba. Siendo ésta, sin embargo, uno de los más atractivos y evidentes aspectos del talento de Gabriel García Márquez.

Bien es verdad que los estudios dedicados al humor, a lo cómico y a la ironía no son numerosos. Por lo tanto preferimos abordar directamente la lectura de la novela en la edición publicada en Barcelona por Bruguera, en 1985.

Gabriel García Márquez imaginó contar la vida de un joven telegrafista, bastardo, locamente enamorado de una chiquilla de 15 años perteneciente a la pequeña burguesía de hace un centenar de años, dentro del marco tropical de un destartalado puerto, nauseabundo y sucio, del mar Caribe.

El humor aparece apenas nos enteramos de que el amor idealizado y platónico dura más de medio siglo, y en este tiempo el joven víctima va acumulando fornicaciones con amores de un día, con chicas fáciles o con amantes de pasiones devastadoras, y con viudas solitarias.

El autor utiliza adjetivos que provocan la sonrisa: «una sonrisa *ortopédica*» (p. 384); «un viaje *medicinal*» (p. 205), o frases que hacen reír:

«Le convenció con *argumentos alemanes* que le esperaba un *porvenir radiante* en la administración pública» (p. 205)

— En la manera de presentar los hechos también hay ironía:

«Como será de noble esta ciudad — decía — que tenemos 400 años de *estar tratando de acabar con ella y todavía no lo logramos*» (p. 167).

— Se desprende también de la progresión forzada de las imágenes:

«Durante las dos primeras semanas del cólera el cementerio fue desbordado (...) el aire «de la catedral se enrareció (...) el claustro del convento quedó colmado (...) entonces «se dispuso continuar los entierros en una hacienda de engorde...» (p. 168).

— Se impone hacer constar en primer lugar que la risa se establece dentro del marco de situaciones cómicas, exageradas, grotescas o ridículas, más que dentro del de expresiones humorísticas o irónicas.

El autor está interesado en provocar la risa, en imaginar, crear o evocar situaciones burlescas o presentadas como tales.

Desde la antigüedad, la risa reveló tener virtudes, curativas, a las que Demócrito había dado relieve en su *Novela de Hipócrates*. Y aunque el cristianismo primitivo la condenó, toleró en cambio que, fuera de la iglesia, varias manifestaciones provocasen el buen humor. Así nacieron las algaradas del Carnaval y las Fiestas de los Locos. En un principio, éstas sirvieron para liberar a la gente por algunos días, u horas, de los rigores de la religión, y de las obligaciones impuestas por la decencia de un comportamiento serio y digno.

La fuerza liberadora de la risa ocasionó representaciones teatrales paródicas, caricaturales y cómicas, en las que abundaban payasados, muecas, disfraces ridículos e intervenciones diabólicas de locos o payasos burlones.

Durante el Renacimiento, Rabelais supo mejor que nadie vivir las aventuras de un gigante de voraz apetito, que provocó desastres épicos exagerando pertinazmente los defectos humanos y las situaciones grotescas.

Las aventuras burlescas de Don Quijote y Sancho Panza en el Siglo de Oro, constituyen una obra maestra del humor.

García Márquez aprovecha tales lecciones utilizándolas en su novela. Uno de los procesos más cómodos es *ridiculizar*.

1) *por un defecto físico* (la calvicie (p. 381) o la pérdida de los dientes (p. 384):

«una peluca tan parecida a su cabello original que él mismo temía que se le erizara con los cambios de humor, pero no pudo asimilar la idea de llevar en la cabeza los cabellos de un muerto»

«convencido de que a pesar del aliento del caucho vulcanizado, su «apariencia sería más limpia con una sonrisa ortopédica».

2) *por una enfermedad degradante* (el estreñimiento o la miopía (p. 86):

3) *por un defecto moral* (la distracción o la incapacidad de nadar):

«... La erosión de la memoria... la compensaba... con notas escritas de prisa en papelititos sueltos que terminaban por confundirse en todos sus bolsillos» (p. 15).

«Pero Florentino solía decir que Dios había hecho el mar sólo para verlo por la ventana y nunca aprendió a nadar (p. 141).

4) *por costumbres en desuso*:

«avisar al público que había llegado el correo izando la bandera del país de procedencia (p. 86).

5) *por charlatanes de feria*:

«No prestó atención a los apremios de los culebreros que le ofrecían *el jarabe del amor eterno* ni a las súplicas de los mendigos tirados en los zaguanes con sus llagas humeantes, ni al indio falso que trataba de venderle un caimán amaestrado.» (p. 151).

6) *por medicinas milagrosas*:

«Al cabo de 6 años había ensayado 172 (métodos contra la calvicie), además de otros métodos complementarios que aparecían en la etiqueta de los frascos y lo único que consiguió con uno de ellos fué una *eczema del cráneo*, urticante y fétida, llamada tiña boreal por los santones de la Martinica porque irradiaba un resplandor fosforescente en la oscuridad» (p. 381).

7) *por prácticas ridículas contra el contagio*:

— «... en el hospital de la Misericordia... se empeñaba en sus supersticiones atávicas como la de poner las patas de la cama en potes con agua para impedir que subieran las enfermedades» (p. 164).

— «se daba por sentado que la elegancia era una condición esencial de la asepsia» (p. 164).

8) *por el aspecto burlesco de un dentista ambulante*:

«El Dr. Francis Adonay, un gigante negro de polainas y pantalones de montar que andaba en los buques fluviales con un gabinete dental completo dentro de unas alforjas de capataz, y parecía más bien un agente viajero del terror en los pueblos del río.» (p. 383)

9) *por las pretendidas relaciones del agua de los pozos y ciertas enfermedades*:

«Al agua de los aljibes se atribuyó durante mucho tiempo y a mucha honra, la hernia del escroto que tantos hombres de la ciudad se portaban no sólo sin pudor sino inclusive con una cierta insolencia patriótica.» (p. 166)

10) *por comparaciones envilecedoras*:

«el verdadero secreto de su fortuna era que ninguna de sus mulas trabajaba tanto y con tanta determinación como él mismo» (p. 125).

11) *por concepciones infantiles del amor*:

«Me caso con usted si me promete que no me hará comer berenjenas». (p. 112).

En este caso el humor surge también por la diferencia, que se establece entre lo solemne de casarse y lo ridículo e infantil de la condición estipulada.

12) *Por los excesos poéticos:*

«Fermina Daza sabía que el galeón estaba a una profundidad de 200 metros donde ningún ser humano podía alcanzarlo y no a los 20 metros que decía Florentino Ariza... *estaba tan acostumbrada a sus excesos poéticos que celebró la aventura del galeón como uno de los mejores logrados.*» (p. 143)

13) *por situaciones, relaciones o consideraciones absurdas:*

- «... Daba lecciones de francés y de canto al loro doméstico...» (p. 22)
- «(al médico)... le era más fácil soportar los dolores ajenos que los propios.» (p. 21)
- «... sólo lo llamaba para atender casos perdidos, pero él consideraba que también eso era una forma de especialización.» (p. 23)
- «el bisturí es la prueba mayor del fracaso de la medicina.» (p. 23)
- «... el músico mayo cuyo aliento de sepulturero distorsionaba los arpeggios.» (p. 305)
- «Ni siquiera se puso a pensar en el inconveniente que fuera casada, porque al mismo tiempo decidió, como si dependiera de él, que el Dr. Juvenal Urbino tenía que morir.» (p. 243)
- «tenía una frase ritual para afirmar su libertad de criterio: 'A la mierda el abánico que el tiempo es de brisa'» (p. 306)

La segunda manera de provocar la risa consiste en describir actitudes, situaciones o sentimientos grotescos que revelan:

1) *la timidez de un médico que niega su elocuencia y la atribuye a una borrachera:*

«... a Lorenzo Daza que le preguntaba lo que había dicho, contestaba: — No fui yo. Fué el anís.» (p. 181)

2) *una actitud absurda:*

«.. Economice esa pólvora para cuando vengan los liberales.» (p. 173)

3) *el humor de una relación inesperada:*

«... se disparó un cañonazo cada cuarto de hora con la superstición cívica de que la pólvora purificaba el ambiente.» (p. 169)

4) *el esfuerzo recíproco de dos personajes que intentan encontrarse sin sospechar que su voluntad es igual y recíproca:*

«Lorenzo Daza ... seguía haciendo suertes de ingenio para encontrarse por casualidad con Juvenal Urbino, sin darse cuenta de que era Juvenal Urbino quien hacía más que lo posible por dejarse encontrar.» (p. 184)

5) *situaciones contradictorias:*

«Sólo cuando tuvieron el primer hijo se dieron cuenta por una conversación casual, de que las cartas de ambos habían sido escritas por el mismo escribano.» (p. 253)

6) *relaciones inesperadas entre el amor, el honor y la agresividad:*

«... una cábila intrincada de mujeres bravas y hombres de corazón tierno y gatillo fácil, perturbados hasta la demencia por el sentido del honor.» (p. 133);

7) *una opinión variable, ya sea juez o una de las partes:*

«... 25 años después, Lorenzo Daza no se daba cuenta de su intransigencia en los amores de su hija que eran una repetición viciosa de su propia historia.» (p. 133);

8) *el papel de alcahueta a quien siempre lo negó:*

«Se preguntó con qué autoridad servía como emisaria del amor una mujer que le había torcido la vida por una carta inocente, pero no se atrevió a decirlo cuando la superiora del convento en el que había estudiado vino a solicitarle una entrevista con el Dr. Urbino.» (p. 189);

La tercera manera de provocar la risa es poniendo en evidencia las situaciones cómicas o burlescas:

1) *el exilio de un telegrafista enamorado:*

«a 20 jornadas de viaje y a 3000 metros de altura sobre el nivel de la calle de las Ventanas» (p. 204);

2) *la reacción grosera de una muchacha al homenaje respetuoso de su pretendiente:*

«Lo único que lamentó fué no tener el coraje de otras doncellas resabiadas que habían vaciado el retrete portátil sobre la cabeza del pretendiente indeseable.» (p. 183);

3) *los avatares de un cantante con dentadura postiza:*

«... apostó con un agrimensor alemán que era capaz de despertar a las criaturas de la selva cantando una romanza napolitana (...) Por poco no ganó (...) pero en la nota culminante, cuando se temió que al cantador se le rompieran las arterias por la potencia del canto, la dentadura postiza se le salió de la boca con el aliento final y se hundió en el agua.» (p. 384);

4) *los moribundos cuya salud se restablece:*

«Los que se establecían regresaban cargados de regalos espléndidos que repartían a manos llenas con una cierta angustia por hacerse perdonar de seguir vivos.» (p. 340);

5) *los viejos barcos que no naufragan:*

«Las horas que le quedaban libres entre la administración de sus buques decrepitos todavía a flote por una pura distracción de la fatalidad y los problemas cada día más críticos de la navegación fluvial, las consagraba a enriquecer su repertorio lírico.» (p. 244);

6) *la confusión de prácticas sentimentales con las profesionales:*

«... Florentino Ariza escribía cualquier cosa con tanta pasión que *hasta los documentos oficiales parecían de amor*. Los manifiestos de embarque le salían rimados por mucho que se esforzaba en evitarlo y *las cartas comerciales tenían un aliento lírico que les restaba autoridad.*» (p. 246);

7) *el aspecto cómico del fotógrafo debido a su afeitado:*

«Habían olvidado que *tenían las caras blancas de almidón y los labios pintados de una pomada del color del chocolate* (...) la calle las recibió con una rechifla de burla». (p. 200);

8) *la lentitud de un tren que facilita a sus viajeros en baño o el paseo:*

«... Era sólo de 9 leguas, pero el tren amarillo tardaba el día completo, porque el maquinista era amigo de los pasajeros habituales y éstos le pedían el favor de parar a cada rato para estirar las piernas caminando por los prados de golf de la compañía bananera y los hombres se bañaban en los ríos diáfanos y helados de las sierras y cuando sentían hambre se bajaban a ordeñar las vacas sueltas en los potreros». (p. 368);

Aquí el autor expresa también su nostalgia por una vida idílica, sin preocupación de horarios.

9) *el amor que vence los reglamentos postales o provoca la solidaridad de los telegrafistas:*

— «Era el telegrafista de Fonseca que había *esclavizado* siete estaciones intermedias para que Fermina Daza pidiera el permiso de ir al baile.» (p. 136)

— «... Para entonces tenía en el fondo del baúl *más cartas y telegramas de cuantos le había quitado su padre y había aprendido a comportarse con los modales de una mujer casada.*» (p. 136)

— «... había establecido *una larga hermandad de telegrafistas*, para seguir el rastro de Fermina Daza hasta la última ranchería del Cabo de la Vela. Esto le permitió mantener con ella una comunicación intensa... hasta el término de su viaje a Riohacha, un año medio despues...» (p. 132);

10) *los amantes siempre dispuestos a amar:*

«Se desvistieron ambos en el cuarto de al lado *sin ponerse de acuerdo, sin sugerirlo siquiera, sin proponérselo*, y siguieron desvestiéndose *siempre que podían* durante más de 7 años, cuando el capitán estaba de viaje.» (p. 260);

11) *lo cómico de cierta actitud erótica:*

— «... le abría la puerta como su madre la crió hasta los 7 años: *desnuda por completo pero con un lazo de organza en la cabeza.*» (p. 260)

— «Era tal su talento declamatorio que, a veces, *seguida recitando a gritos mientras hacía el amor...*» (p. 291)

— «... pensó que *era de mala suerte tener un hombre vestido dentro de la casa.*» (p. 261)

«... había asaltado a una de las criadas detrás de la escalera principal de la casa, vestida y de pie, y *en menos tiempo que un gallo filipino, la dejó en estado de gracia.*» (p. 458);

La cuarta manera de provocar la risa tiene su origen en la Antigüedad, pero ha sido explotada sobre todo por Rabelais, cuya comicidad burlesca nace del tamaño exagerado de sus protagonistas (gigantes), o de su hambre voraz, o de su apetito, sexual o intelectual.

La deformación de la realidad ha sido magistralmente explotada por Cervantes, en el siglo XVII y por Swift en el XVIII. Pero la exaltación y exageración de las proezas sexuales proceden del crítico ruso Miguel Bakhtin quien las trata en su crítica monumental de «*L'oeuvre de Rabelais et la culture populaire au moyen âge et sous la Renaissance*» (Paris, Gallimard, 1970). Bakhtine puso de relieve la predominancia de imágenes de la vida material y corporal, entre otras, la satisfacción de apetitos sexuales por visiones exageradas, hipertrofiadas, que constituyen la herencia de la cultura medieval popular cómica.

El principio de la fiesta, del banquete desaforado, del buen comer vinculado al Carnaval, se oponen, como una versión saludable a las prescripciones de decencia, moderación, renuncia y ascetismo impuestas por la Iglesia Católica.

García Márquez recupera la esencia del Renacimiento como reivindicación de libertad, o liberación, como una práctica de la risa sana, fuente de salud y de equilibrio moral. Podemos distinguir en su novela varios tipos de exageraciones:

1) *la exageración amorosa:*

«En realidad eran cartas de distracción destinadas a mantener las brasas vivas pero sin poner la mano en el fuego, mientras que Florentino Ariza *se incineraba en cada línea.*» (p. 109);

2) *la exageración anatómica:*

— «... con un cuerpo de anguila que parecía hecho para pasar por un ojo de buey.» (p. 138)

— «Se decía que la hernia emitía un silbido de pájaro lúgubre en las noches de tormenta...» (p. 166);

3) *la exageración de la imagen erótica:*

— «... *el sintió la mano tibia y tierna en la cruz de su vientre, la sintió buscándolo, la sintió soltándole los botones mientras la respiración de ella iba colmando el cuarto.*» (p. 120)

— «... una mano de halcón lo agarró por la manga de la camisa y la encerró en un camarote. Apenas si alcanzó a sentir el cuerpo sin edad de *una mujer desnuda en las tinieblas, empapada en sudor ardiente*, y con la respiración desaforada que lo empujó boca arriba en la litera, le abrió la hebilla del cinturón (...) *se descuartizo a sí misma acaballada encima de él, y lo despojó sin gloria de su virginidad.*» (p. 212).

- «... descubrir la identidad de la violadora maestra en cuyo instinto de pantera encontraría quizás el remedio para su desventura» (p. 213)
- «... Florentino Ariza no había de entender nunca cómo unas ropas de penitente habían podido disimular los ímpetus de aquella potranca cerrera que lo desnudó sofocada por su propia fiebre como no podía hacerlo con el esposo para que no la creyera corrompida y que trató de saciar en un solo asalto la abstinencia férrea del duelo, con el aturdimiento y la inocencia de 5 años de felicidad conyugal.» (p. 222);

o de los tipos afrodisiacos:

- «... ofrecían por debajo del mostrador (...) desde postales obscenas y pomadas alentadoras hasta los célebres preservativos catalanes con crestas de iguanas que aleteaban cuando era el caso o con flores en el extremo para que desplegaran sus pétalos a voluntad del usuario.» (p. 154)
- «Decían que usaba una pomada de veneno de víbora que enardecía la silla turca de las mujeres, pero él juraba no tener recursos distintos de los que Dios le había dado. Decía, muerto de risa: «Es puro amor.» (p. 100);

4) la exageración irresistible de la actividad sexual:

- «... las pájaras más percutidas se disputaban la suerte de dormir con él y sus alaridos de degolladas remecían los estribos del palacio y hacían temblar a sus fantasmas.» (p. 100)
- «La incitó a dejarse ver mientras hacían el amor, a cambiar la posición convencional del misionero por la de la bicicleta de mar o del pollo a la parrilla o del ángel descuartizado y estuvieron a punto de romperse la vida al reventarse los hicos cuando trataban de inventar algo distinto en una hamaca.» (p. 224)
- «... 50 años más tarde, cuando Fermina Daza quedó libre de su condena sacramental, tenía unos 25 cuadernos con 622 registros de amores continuados, a parte de las incontables aventuras fugaces que no merecieron una nota de caridad.» (p. 226)
- «... Mientras hacía el amor tenía que succionar un chupón de niño para alcanzar la gloria plena. Llegaron a tener una ristra de cuantos se encontraban en el mercado y Sara Noriega los colgaba en la cabecera de la cama para encontrarlos a ciegas en los momentos de extrema urgencia.» (p. 289)
- «... la viuda de Zúñiga, loca de amor por él, que estuvo a punto de cortarle la perinola durante el sueño con las tijeras de podar para que no fuera de nadie aunque no fuera de ella...» (p. 393).

Como conclusión, diremos que Gabriel García Márquez mantiene una tradición burlesca que existe desde los tiempos más remotos, para provocar la risa por la descripción de situaciones ridículas, cómicas, grotescas, o exageradas.

Sin embargo, su talento creador y original consiste sobre todo en imaginar cada una de dichas situaciones para dar énfasis a los aspectos ridículos, grotescos o cómicos de las mismas.

Las imágenes eróticas o sexuales que nos presenta provocan simultáneamente la admiración y el buen humor tanto por la exageración como por la imaginación que fomentan.

García Márquez pasará a la posteridad ciertamente como uno de los más divertidos e imaginativos novelistas del siglo XX.

GABRIELLA ROSUCCI

LA INGENIOSA COMPARACIÓN ENTRE LO ANTIGUO Y LO PRESENTE DI CRISTÓBAL DE VILLALÓN. RETORICA E IDEOLOGIA

Data la fine del secolo scorso un relativo interesse per Cristóbal de Villalón. È da precisare che l'attenzione degli studiosi non ha però oltrepassato alcuni aspetti riguardanti la sua produzione: ci si è soffermati principalmente su problemi di attribuzione o si è cercato di far luce su alcuni punti oscuri della sua biografia che, tuttavia, resta ancora in gran parte avvolta nel mistero¹. Più che un'indagine sull'au-

¹ Do di seguito un ragguaglio bibliografico su Villalón: N. Alonso Cortés, *Cristóbal de Villalón. Noticias biográficas*, in «Boletín de la Real Academia Española», I, 1914, pp. 434-48; A. Giannini, *Il libro X dei «Pensieri diversi» di A. Tassoni e la «Ingeniosa comparación de lo antiguo con lo presente» di C. de Villalón*, in «Revue Hispanique», XLI, 1917, pp. 634-72; F.A. de Icaza, *Miguel de Cervantes Saavedra y los orígenes de «El Crotalón»*, in «Boletín de la Real Academia Española», IV, 1917, pp. 32-46; S. Rivera Manescau, *Cristóbal de Villalón en Valladolid*, in «Revista Histórica», II, 1924, pp. 43-44; G. Téllez, *Ideas didácticas de la obra de Villalón «Viaje de Turquía»*, in «Revista de Segunda Enseñanza», IV, 1926, pp. 36-37. Per quanto riguarda il *Viaje de Turquía*, opera anonima attribuita in passato a Cristóbal de Villalón, è da precisare che dal 1937 M. Bataillon in *Erasmus et l'Espagne*, Paris 1937, avanza per la prima volta l'ipotesi che l'autore del *Viaje* sia el doctor Andrés Laguna, ipotesi che svilupperà nel corso degli anni. Da questo momento in poi la critica si è affannata a negare o ad accogliere le tesi di Bataillon o a relegare di nuovo l'opera nell'anonimato. Non essendo più attribuito a Villalón, non cito più la bibliografia su questo argomento; N. Alonso Cortés, *La patria de Cristóbal de Villalón*, in «Revista de Segunda Enseñanza», 1927, pp. 159-62; L. Pflandl, *Türkischer sklaverei die abenteuer de Cristóbal de Villalón*, in *Deutsche übertragen von L. Pflandl*, in «Deutscher Hausschatz» volumen 57, 1931, pp. 163, 199, 236, 272; E.S. Morby, «Orlando furioso» y «El Crotalón», in «Revista de Filología Española», XXII, 1935, pp. 34-43; A. Farinelli, *Villalón en dos excéntricos*, Madrid 1936, pp. 9-51, id. in «Revista de Filología Española», 1936, pp. 20-52; N. Alonso Cortés, *Acervo biográfico*, in «Boletín de la Real Academia Española», XXX, 1950, pp. 221-24; M. Morreale, *Imitación de Luciano y sátira social en el cuarto canto de «El Crotalón»*, in «Bulletin Hispanique», LIII, 1951, pp. 301-17; R. Hamilton, *Villalón y Castiglione*, in «Bulletin Hispanique», LIV, 1952, pp. 200-202; M. Morreale, *Luciano y las invectivas antiescolásticas en el «Scholastico» y en el «Crotalón»*, in «Bulletin Hispanique», LIV, 1952, pp. 370-85; M. Morreale, *Luciano y el «Crotalón». La visión del mas allá*, in «Bulletin Hispanique», LVI, 1954, pp. 388-95; R.J.A. Kerr, *Prolegomena to an edition of Villalón's «Scholastico»*, in «Bulletin Hispanique Studies», XXXII, 1955, pp. 130-39 and 204-13; R.J.A. Kerr, *El problema Villalón y un manuscrito desconocido del «Scholastico»*, in «Clavileño», 1955, 31, pp. 15-22; J. Fradejas Lebrero, *Tres notas acerca del «Crotalón»*, in «Revista de Literatura», X, 1956, pp. 143-47. Anche il *Crotalón* in seguito non è stato più attribuito a Villalón,

tore, il proposito di questa nota è di segnalare una delle opere meno studiate di Villalón e, attraverso essa, risalire alla sua formazione umanistico-erasmista, aspetto questo più volte discusso o negato dalla critica. L'opera presa in considerazione è la *Ingeniosa comparación entre lo antiguo y lo presente*. Come si accennava prima, quest'opera non è stata mai studiata come meriterebbe e Serrano y Sanz è stato il solo che si sia preoccupato di pubblicarla modernamente². Al contrario credo che essa sia interessante soprattutto per due aspetti: struttura retorica ed ideologie implicite e esplicite. Tuttavia prima di passare all'analisi strutturale è opportuno delineare una breve sintesi del suo contenuto.

La *Ingeniosa comparación* è un dialogo che assume in seguito il carattere di una disputa; si apre con l'incontro di due personaggi (Gaspar e Hierónimo) i quali dibattono intorno ad una conversazione tenutasi nelle due sere precedenti in casa di un amico comune (Gabriel). Alla discussione hanno partecipato anche alcuni ospiti di quest'ultimo (Alberto, Guillermo e Guillen), discorrendo tutti sulle cause che hanno portato alla decadenza delle lettere. Nella prima serata ogni personaggio aveva cercato di dare una spiegazione del fenomeno, incolpando gli astri, la natura o i rappresentanti del governo e della cultura del tempo. Nella sera successiva il dibattito aveva assunto il carattere di disputa ad opera di due ospiti di Gabriel: Alberto, che intendeva dimostrare la superiorità degli antichi sui moderni con diversi esempi del mondo classico greco-romano atti ad attestare la sua tesi; Guillermo, di contro, che difendeva la tesi opposta, pur adoperando le stesse tecniche di Alberto. Terminato il racconto delle *veladas*, l'opera si conclude senza esprimere un giudizio definitivo grazie allo stratagemma narrativo di rinviare la sentenza ad un altro giorno, che è, comunque, oltre l'opera, almeno nella definizione data alla stampa.

STRUTTURA RETORICA.

Il testo si compone principalmente delle seguenti parti: dedica e dialogo in contraddittorio suddiviso in due parti in cui nella prima viene difesa una tesi, mentre nella seconda si parteggia per la tesi opposta.

per cui non cito più la bibliografia relativa a quest'opera; C.B. Johnson, *Lope de Rueda's «Paso del convidado» and Cristóbal de Villalón*, in «Bulletin of the Comediantes», 1969, pp. 1-6; M. Bataillon, *Heritage classique et culture chrétienne à travers «El Scholastico» de Cristóbal de Villalón*, (lección inaugural del Dix-neuvième Colloque International d'Études Humanistes, Tours, 5-7 Juillet 1976).

² *Ingeniosa comparación entre lo antiguo y lo presente*, edición y prólogo de M. Serrano y Sanz, Madrid 1898; nel presente lavoro le citazioni saranno sempre da questa edizione. L'edizione Serrano è condotta sulla princeps di Valladolid, Thierry 1539.

L'inizio della dedica si rifà a parametri classici³: comincia con una deprecazione rivolta al vescovo a cui è dedicata l'opera. Segue l'illustrazione dell'argomento. Fra le righe si legge già una certa inflessione dell'autore a favore dell'epoca moderna: «Grandeza de las cosas presentes» (p. 129), subito contraddetta dalla dichiarazione di non parteggiare per nessuna: «Non para que yo me determine» (p. 130). L'accorgimento usato è quello di nascondere o ricorrere agli incisi; ad esempio si spiega l'adozione del volgare con una parentesi: «(Aunque en lengua vulgar porque todos la gozassen en común)», (p. 130). La dedica si chiude con un artificio retorico classico, la «captatio benevolentiae» che pone l'opera sotto la protezione del vescovo affinché la difenda e la protegga: «Quiselo amparar de la sombra de vuestra señoría» (p. 131).

Nella prima parte del dialogo Villalón impiega strategie retoriche sia a livello di figure di parola che di figure di pensiero⁴. Mi sembra opportuno analizzarle senza distinzione, così come si presentano per non falsare lo svolgimento dell'opera.

La *Ingeniosa comparación*, come si è visto in sede di riassunto, adotta la forma di dialogo ed assume all'interno il carattere di una disputa. I due interlocutori si presentano uno, Gaspar, come ascoltatore interno, l'altro Hierónimo, come personaggio-narratore-presente, testimone degli avvenimenti narrati. Inoltre Hierónimo, riportando le tesi dei personaggi all'interno della disputa, opera una parafrasi completa dei contenuti con riflessi sul tempo reale e sul tempo della storia, come si vedrà più avanti. L'autore facendo parlare i personaggi attraverso Hierónimo, che ne è il portavoce, ottiene una focalizzazione variabile che movimenta il discorso e mostra diversi punti di vista, riflessi in più personaggi⁵.

L'opera si costruisce adottando criteri a prima vista semplicissimi, ma di grande efficacia per le finalità nascoste o rivelate del dialogo. L'inizio è lento. Ci si introduce nell'argomento con una domanda di Gaspar: «Estuvisteis la noche pasada en casa de nuestro amigo Gabriel?» (p. 134). È la tecnica dell'interrogazione per creare un clima di aspettativa o di sospensione mediante una figura retorica: ancor prima di trattare il tema, si crea l'ambientazione attraverso il dialogo dei due personaggi. Dapprima c'è la presentazione dei partecipanti alla discussione, poi, improvvisamente, si ha una interruzione del racconto per dare al lettore una indicazione di tipo geografico-ambientale: «Sal-

³ Cfr. H. Lausberg, *Elementi di retorica*, trad. di L. Ritter Santini, Bologna 1969.

⁴ Per l'analisi retorica dell'opera oltre al libro di Lausberg ho seguito: I.E. Seigel, *Rhetoric and philosophy in Renaissance Humanism. The union of eloquence and wisdom, Petrarc to Valla*, Princeton 1968; G. Genette, *Figure*, Torino 1968; Idem, *Figure III*, Torino 1976; C. Segre, *La struttura e il tempo*, Torino 1979; Idem, *Avviamento all'analisi del testo letterario*, Torino 1985.

⁵ Cfr. G. Genette, *op. cit.*, C. Segre, *op. cit.*

gamos por la puerta del campo afuera y hasta Sanct' Spiritus tomaremos recreación» (p. 135). Potremmo ravvisare in ciò il desiderio di adottare il criterio di veridicità tanto caro ai classicisti⁶. Quando si ritorna sull'argomento Hierónimo precisa che è vasto per giustificare i vuoti di memoria e per dare una indicazione sul tempo della storia: «No sé si me acordaré ...porqué era, mas de las doze horas cuando anoche nos fuimos a dormir, por ser larga la cuestión» (p. 135).

Finalmente si dà a conoscere il tema della prima sera. Dagli aggettivi adoperati si crea già un clima sfavorevole: «La noche pasada se trató... de donde pudo prouenir tan fragosa tempestad y corrupta pestilencia por las buenas letras» (p. 135). Seguono le varie ipotesi che hanno la funzione di esaminare il problema dell'origine della decadenza delle lettere sotto diversi punti di vista e di trasformare il dialogo in disputa. All'interno di questi interventi si riscontrano paragoni e considerazioni, presenti peraltro in tutto il testo e utilizzati a scopo illustrativo, morale o moralistico⁷. Inizia a profilarsi a livello formale, una delle finalità dell'opera: l'intento didattico: L'accusa e la difesa delle varie ipotesi assumono la funzione di introdurre l'esaltazione dell'antica saggezza perorata da Alberto e di entrare nel vivo della questione. Il parlare di autori antichi da parte del personaggio nasconde un certo sfoggio di erudizione, mentre gli esempi hanno un fine didattico. Questo carattere «strumentale» delle strategie del discorso si rivela anche nel frequente uso di ripetizioni, riassunti e ricapitolazioni. Mentre procedono gli esempi, ad un certo punto, ma senza traumi, come se fosse una conseguenza logica, dalla decadenza delle lettere, si passa all'amplificazione del tema: «Esta cayda no es en solas letras» (p. 142). Questo artificio serve per introdurre motivi cari all'autore, come la perorazione contro la ricchezza, e ottenere un'amplificazione nell'amplificazione: dalla ricchezza all'avarizia del cuore (pp. 142 e 146). Più avanti ritorna il clima di aspettativa («Si vamos discurrendo por los varones de aquel tiempo en qualesquiera artes y ciencias vereys que digo verdad» (p. 144)). Prima, però, c'è ancora una esitazione con altri esempi tratti dall'antichità. È tutto un gioco di prolessi e analessi, che l'autore adopera per cercare di mantenere viva l'atten-

⁶ Cfr. M. Menéndez y Pelayo, *Historia de las ideas estéticas en España*, Madrid 1883-1891, voll. I-II; Cfr. anche l'edizione *Historia de las ideas estéticas en España*, Madrid 1974, voll. I-II; J. Camon Aznar, *Teoría del Renacimiento*, in «Revista de Occidente», XXIX, 86, 1930, pp. 121-44; A.F.G. Dell, *Notes on the Spanish Renaissance*, in «Revue Hispanique», LXXX, 1930, pp. 319-652; W.C. Atkinson, *Medieval and Renaissance: a footnote to Spanish literary history*, in «Bollettin of Hispanic Studies», XXV, 1948, pp. 213-21; R.J. Clements, *Picta Poesis: literary and Humanistic theory in Renaissance emblem books*, Roma 1960.

⁷ Sono comparazioni chiarissime, come per esempio quella tra uomini piccoli e di scarsa intelligenza: «Naturaleza... así como los hazia hombrecitos de perqueños cuerpos, así los infundia un juyzio flaco y de poco saber» (p. 137), riconducibili a concetti rinascimentali. Cfr. P.O. Kristeller, *Concetti Rinascimentali e altri saggi*, Firenze 1978, trad. di Simonetta Salvestroni.

zione e stuzzicare la curiosità del lettore. Solo dopo è offerto l'elenco dei *sabios*, ripartiti secondo le discipline scientifiche e le arti. Ogni esempio, come in precedenza, nasconde un insegnamento, al quale viene contrapposto immediatamente il paragone con i moderni. Nella discussione sulla teologia si riscontra una sottilissima critica verso i moderni operata attraverso l'uso appropriato di aggettivi, comparazioni e tecnica dell'interrogazione retorica. Difficile è invece determinare la valenza ideologica dei riferimenti. A proposito dei Padri della Chiesa si dice: «Aquellos eran verdaderos teólogos» (p. 146), affermazione che potrebbe avere anche implicazioni di campo. In realtà la critica anticclesiastica contro la lussuria e la mancanza di penitenza dei chierici moderni si sviluppa fra le righe, tramite gli esami di san Gerolamo che si flagellava e di Origene che si castrò. C'è solo un piccolo interrogativo che muove alla riflessione: «¿Qual theologo el dia de oy imita á Origenes?» (p. 147). Bruscamente si passa alle parti meccaniche, pensando evidentemente, che si è osato già troppo. In questa parte non c'è confronto con i moderni, solo una dimostrazione inconfutabile della grandezza dell'architettura classica attraverso edifici antichi ancora esistenti: «Miremos algunos edificios que tenemos de los antiguos ante los ojos a quien con alguna curiosidad los quisiere ver» (p. 149).

A questo punto Villalón adotta un procedimento di sperimentazione empirica, in cui, ancora una volta, si dà valore all'esperienza diretta.

Altri esempi sono tratti dall'esperienza pittorica. Per attirare l'attenzione, l'autore usa termini tipicamente rinascimentali quali *Naturaliza* e *Prespectiva*⁸ e fa ricorso ad esempi classici come Apelle e i suoi dipinti «naturali» (p. 151). Anche per la scultura ci si richiama alla natura e alla bellezza, secondo i dettami sia classici che cinquecenteschi⁹. Prima di concludere questa parte c'è di nuovo una ricapitolazione delle tesi precedenti ed infine un elogio di Alberto da parte degli interlocutori che adombra una lode della Retorica¹⁰.

Sono infatti presenti nella figura di Alberto le cinque fasi della dottrina dell'elaborazione del discorso di parte della Retorica tradizio-

⁸ Sul valore e la valenza di questi concetti cfr.: J.M. Azcárate, *Ars Hispaniae, Historia universal del arte hispánico*, Madrid 1958, voll. XII, XIII, XIV; R. Clements, *op. cit.*; idem, *Summa artis. Historia general del arte*, Madrid 1974, voll. XVII, XVIII, XXIV; W.L. Rensselaer, *Ut pictura poesis. La teoría humanística de la pintura*, Madrid 1982.

⁹ Come compendio generale cfr. M. Menéndez y Pelayo, *Historia...*, *op. cit.*

¹⁰ Gaspar — «Por Dios, elegante y copiosamente habló». Hierónimo —; Oh, pues si le vierades hablar a el mesmo, parecierao que Tulio, Demostenes y Eschines facundos oradores, no tuuiera que hazer con él! Viérades aquel torrente con que enhilava el proceso, aquella elegancia con que encadenava las materuas, aquella facundia con que eucrescia las cosas aquella gravedad con que ponderaua, aquel ayre y donayre con que dezía, aquellos meneos con que senalaua, aquella mudanca de habla y de voces con que commovia a atención...» (p. 155).

nale (inventio, dispositio, elocutio, memoria, pronuntiatio)¹¹. Riassumendo, in questa prima parte vengono usati i metodi dell'insegnamento tramite esempi, ripetizioni, ricapitolazioni, paragoni e moralizzazioni. A livello più sottile si fa uso di strategie retoriche, quali la prolessi e l'analessi, l'amplificazione, la semplificazione, l'allusione (il più delle volte tramite interrogazione, come quando si discorre dei teologi), i luoghi comuni, l'antitesi e la litote. Con queste determinazioni non si può non riconoscere che lo stile si ispiri a quello dei *Colloqui* erasmiani; è discorsivo, semplice e piano. Emergono l'ironia e la satira, poiché, più o meno velatamente, Villalón fa intendere gli errori del tempo, evitando però, accuratamente, di incorrere in valutazioni dirette sull'Inquisizione.

Nella seconda parte dell'opera, quando si passa alla difesa dei moderni, il discorso si fa ancora più circospetto, trattando di personaggi contemporanei, e la struttura retorica subisce leggere modificazioni. Aumentano i procedimenti di prolessi ed analessi, c'è un uso più specifico degli aggettivi e maggiori reticenze, ben comprensibili se rapportate alla mentalità del Cinquecento in generale e della Spagna in particolare¹².

La difesa dei moderni si apre con un problema di recupero dell'onore, sia a livello personale (di Guillermo che patrocinia questa tesi e, implicitamente, dell'autore stesso), che dei rappresentanti della cultura del tempo, tramite un apostrofe maestosa¹³.

Il discorso introduttivo, tutt'altro che breve, ha un triplice scopo, sia a livello di forma che di contenuto: sviluppare i concetti rinascimentali del superamento dell'antichità, affermare la idea di progresso¹⁴, e introdurre il lettore ad elaborare un proprio giudizio finale, al quale pervenire per conseguenza logica. Capisaldo di questo discorso è l'invocazione condotta secondo il canone classico-umanistico, di Guillermo a Dio, affinché lo aiuti nella dimostrazione della propria tesi (p. 156).

Nel sostenere la superiorità dei moderni di nuovo si accenna all'e-

¹¹ Cfr. H. Lausberg, *op. cit.*

¹² Oltre ai testi già citati sull'argomento cfr.: A. Castro, *L'età dei conflitti. Riflessi culturali dell'ossessione di cristianità della Spagna del Cinquecento e del Seicento*. Milano-Napoli 1970; A. Dini, *La formazione intellettuale nel Cinquecento*, S.L. 1978.

¹³ «Gran prez me parece que me se deuera oy (¡o sabios varones!) si con la eficacia de me razonamiento bastasse recuperar la honrra que por vos, señor Alberto han perdido los varones que en esta presente edad profesan en el mundo sciencia. E pluguiera á Dios que se me diera agora la elegancia de Tulio... La piadad que tengo a los sabios varones que por la grandeza de sus juyzio dan claridad al presente siglo, me esfuerca á hablar, quanto quiera que ponga en peligro mi honrra e condición» (p. 156).

¹⁴ Limitatamente all'ambito spagnolo vedasi: A. Collard, *España y la disputa de antiguos y modernos*, in «Nueva Revista de Filología Hispánica», XXIII, 1965-66, pp. 150-56; J.A. Maravall, *Antiguos y modernos. La idea del progreso en el desarrollo inicial de una sociedad*, Madrid 1966.

sperienza, che è parola chiave insieme a natura in tutta la disputa. Nello stesso tempo vi è anche una anticipazione: «Yo os entiendo prouar mediante el ayuda de Dios... y después os mostraré por esperiencia como muchos de agora exceden a los que en aquel tiempo pudieran ser, en qualesquiera sciencias y artes, e assí en todo lo demás» (p. 156).

Il superamento del primato dell'antichità e l'idea di progresso si sviluppano attraverso la narrazione della storia del mondo. La trama è costruita in modo tale da rendere all'inizio l'idea di primitività e brutalità dell'uomo; poi con la descrizione dello sviluppo lento e graduale della civiltà, si introduce l'idea di pienezza dell'epoca attuale: «En la primera edad andauan los hombres hechos saluajes por las montañas, rudos, agrestes, sin conversación, ni paz, ni amor» (p. 158). Intervengono la natura e l'amore: «E por este amor se vinieron los hombres á comunicar con las mugeres, y assí á engendrar» (p. 158). Grazie a queste forze, nonché all'ingegno umano, l'uomo attraverso i secoli compie conquiste in ogni campo, sia a livello materiale che spirituale. Alla fine si dà la valutazione conclusiva del personaggio: «Podemos dezir que aquellos primeros hombres de aquella primera edad tuuieron como la simiente e principio del uso de razón, y después, creciendo la conuersación, malicia y auaricia entre ellos, han venido en tanta de vieza los juizios humanos que parece que ya non puede más subir... De aquí es de presumir que los que fueren aplicados al estudio de las letras agora, las alcanzarás más perfectamente con gran ventaja que los antiguos, en aquel mesmo exceso que agora exceden en industria y curiosidad» (pp. 161-162).

Naturalmente dopo il lungo preambolo, questo giudizio non può apparire altro che una conseguenza logica che soddisfa l'aspettativa creata in precedenza. Segue una anticipazione dei modelli che Guillermo passerà in rassegna. Per mettersi al riparo da eventuali critiche egli ripete che, poiché parla per esperienza, nominerà solo persone vive o che morirono da poco e non scenderà in particolari. Di nuovo si ha una anticipazione, poiché Guillermo annuncia che tratterà di uomini di diverse nazioni, ma al contempo si ha un ritardo, perché mostrandosi così reticente il personaggio non va mai al punto: ritorna il gioco di prolessi e analessi visto nella prima parte.

Guillermo discute ancora in generale e non si capisce se sia timoroso, o se anche questa presunta timidezza sia un artificio. Finalmente il personaggio scende nei particolari e, così come aveva fatto il paladino degli antichi, Alberto, adduce esempi tratti da ogni campo artistico che compara semplicemente coi modelli della antichità, senza impartire alcun insegnamento. Questa strategia discorsiva almeno in apparenza, appare come una forma di precauzione. Un accorgimento usato per porre maggior enfasi sulla difesa dei moderni è quello di far intervenire, ad un certo punto, l'altro interlocutore, Gaspar: «Por cierto vos teneyes mucha razón, porqué yo he visto todas essas cosas,

y parecieme que si agora fueran todos aquellos muy sabios antiguos, se admirarán en las ver, porqué ellos nunca hizieron obra en este genero de arte con que se pudiessen comparar» (p. 175).

A questo punto viene data una indicazione biografico-temporale, sia per dare la sensazione del trascorrere del tempo e con esso l'impressione di veridicità («Volvamos, a la villa que se pone el sol» (p. 175)), sia per intervallare la lunga serie di esempi che può aver stancato il lettore. Naturalmente, soltanto dopo una nuova lunga carrellata, vi sono le conclusioni e il giudizio del personaggio/autore. Come si è già visto in precedenza la conclusione è costruita in modo tale da sembrare ovvia. È, infatti, una sorta di riepilogo, che imprime nella mente la consapevolezza della superiorità dei moderni, fine perseguito segretamente dall'autore, che lascia a questi l'ultima parola (pp. 175-183).

Per concludere il dialogo e mantenere aperta la disputa, Villalón ricorre a diversi artifici verbali alcuni dei quali erano già stati adoperati in altre parti dell'opera. Riutilizza il vuoto di memoria in quanto il tempo della storia narrata e il tempo della narrazione non coincidono: «E mucho mas se dixo, sino que no tengo memoria para lo resumir» (p. 183). Questo pretesto è anche una sorta di giustificazione per non aver menzionato tutti gli uomini illustri del momento e cautelarsi da eventuali critiche. Per dare un'ultima volta l'idea del tempo trascorso e riportare il lettore al presente, interrompe la narrazione: «Porqué ya es hora de cenar» (p. 184). È esemplare il modo con cui evita di dare un giudizio, aggirando l'ostacolo con una frase di Gaspar: «Y pues queréis que la sentencia se quede para otro dia quando fuéremos a casa de Gabriel, por agora yd con Dios» (p. 184). È uno stragemma di una gran semplicità che, comunque mette in luce l'arguzia dello scrittore.

FINALITÀ ED IDEOLOGIE

Le parti che maggiormente interessano per le finalità implicite ed esplicite dell'opera sono le ipotesi dei personaggi, gli esempi e la storia del mondo. Negli interventi di due personaggi, Gabriel e Guillén, sono presenti le teorie sul microcosmo che riguardano l'influenza dei pianeti sull'uomo e sulle sue attività e il paragone tra la natura umana e la terra, teorie che si possono far risalire ai Pitagorici, agli Stoici, agli Ermetici, nonché all'ambiente della corte di Alfonso el Sabio per il Medioevo, a Ramón Llull, a don Juan Manuel fino agli umanisti del Rinascimento spagnolo come Luís Vivés¹⁵.

Autori e teorie sono citati non solo per spiegare i motivi della deca-

¹⁵ Fondamentale su questi temi lo studio di F. Rico, *El pequeño mundo del hombre. Varia fortuna de una idea en las letras españolas*, Madrid 1970.

denza delle lettere, ma anche per spingere gli uomini alla attività. L'intenzionalità didattico-moralistica è presente in ogni piega del testo e, soprattutto, negli esempi. In essi troviamo una critica spietata dei vizi del tempo, mediata dall'uso del dialogo¹⁶.

Analizzando analiticamente gli esempi tratti dall'antichità, da ognuno di essi si possono estrapolare degli insegnamenti. Parlando di Pitagora, si insiste sull'importanza del viaggio per apprendere (consuetudine assai diffusa in epoca moderna, ma che qui assume l'aspetto di una critica perché: «Desamparadas nuestras propias tierras y casas nos vamos a extrañas á aprender») (p. 141) e sull'invito a fuggire la pigrizia e lavorare molto: «Pitagora... solamente sacava seys horas de la noche para dormir y dos horas del dia para recreación; todo lo otro lo consumía en el trabajo de las letras» (p. 140). Socrate e i socratici sono un esempio paradigmatico del rapporto tra insegnante e discepolo, tema assai caro a Villalón¹⁷. Tra i motivi comuni agli umanisti erasmisti sono presenti nel testo le condanne della ricchezza (in diversi punti alle pp. 142, 144 e 146), l'ignoranza e la presunzione del tempo, causa dell'attuale decadenza. Nell'attribuire i campioni dell'antichità alle discipline scientifiche e alle arti maggiori, Villalón si rifà alle teorie estetiche del Cinquecento, che consideravano l'architettura arte meccanica, distinta da quelle che chiamavano «Artes Liberales»¹⁸. Naturalmente anche in questi esempi è nascosto un insegnamento.

Parlando dei medici, Villalón incita all'esperienza diretta, tema su cui ritornerà più volte, sotto diverse forme: «Democrito despedeçaua los animales con sus mesmas manos por les mirar las entrañas y entestinos, por saber de rays el asiento e lugar de quelesquiera enfermedad que los cuerpos pudiessen tener, haciendo anatomía de quelesquiera miembros» (p. 145). Dai giuristi si trae l'insegnamento di incitare allo studio col fine di sapere e ottenere fama: «Aquellos sabios juristas solamente trabajavan en alcanzar las letras y con ellas ganar fama» (p. 146). I teologi si è già visto come servano alla critica anticlericale. Si può solo ricordare che questo è uno dei motivi sui quali maggiormente si soffermavano gli erasmisti¹⁹. Forse merita di essere

¹⁶ Cfr. G. Wyss Morigi, *Contributo allo studio del dialogo all'epoca dell'Umanesimo e del Rinascimento*, Monza 1950; O. Marsch, *The Quattrocento dialogue. Classical tradition and humanist innovation*, Cambridge 1980; A. Prieto, *Notas sobre la permeabilidad del diálogo renacentista*, in *Homenaje al profesor Francisco Yudurais. Estudios sobre el Siglo de Oro*, Madrid 1984.

¹⁷ C. de Villalón, *El Scholastico*, ed. di M. Menéndez y Pelayo, tomo primo, Madrid 1911; cfr. anche l'edizione C. de Villalón *El Scholastico*, Madrid 1967.

¹⁸ Cfr. M. Menéndez y Pelayo, *Historia de las...* op. cit., cap. IX.

¹⁹ La bibliografia sull'Erasmo e sugli erasmisti in Spagna è ormai consistente, anche se va selezionata; ricordo i titoli essenziali nella prospettiva adottata: A. Bonilla y San Martín, *Erasmus en España (episodio de la historia del Renacimiento)*, in «Revue Hispanique», XVII, 1907, pp. 379-548; M. Bataillon, *Erasmus et l'Espagne*, Paris 1937, e le traduzioni spagnole, *Erasmus y España*, Buenos Aires 1950 e *Erasmus y España. Estudios sobre la Historia espiritual del siglo XVI*, México 1960; R. Schevill, *Erasmus and Spain*, in «Hispa-

segnalato che dalla descrizione degli edifici dell'antichità l'insegnamento che si ricava sia quello dell'amor patrio e dello spirito religioso, adducendo l'esempio di Archimede che costruì le mura per difendere la sua città o quella degli architetti greci, che costruirono templi per onorare le divinità. Da notare che tra i trattatisti si nomina Vitruvio, che è il modello a cui si ispira l'architettura rinascimentale²⁰. In questo riferimento possiamo scorgere un'ulteriore strategia per poter esaltare la propria epoca, secondo un intendimento che filtra, contrariamente alla dichiarazione iniziale, in più parti del dialogo.

È da notare che l'esempio della musica sia esposto soprattutto con fini belligeranti, ma forse è spiegabile se ci si rapporta all'epoca in cui fu scritta la *Ingeniosa comparación*, densa di guerre religiose e di conquista²¹. Infatti, parlando del valore, Villalón loda il coraggio in guerra e pone di nuovo l'accento sul patriottismo: «Aquella magnanimidad y esfuerço de los varones antiguos que en armas y destreza se mostraron... se ofrecian de voluntad á sus enemigos por libertar de grandes peligros á su patria» (pp. 154-55).

Nella seconda parte viene anche narrata la storia del mondo, tratta da Diodoro Siculo; i riferimenti a Platone fanno giuoco a umanisti ed erasmisti, quelli ad Aristotele servono per non scontentare i teologi tradizionalisti, mentre Plinio ed altri erano già grati all'erudizione tardo medievale. Questa sezione può essere letta come uno sfoggio di erudizione e un condensato di idee filosofiche e religiose, specialmente per quanto riguarda le concezioni della natura, dell'amore e dell'odio come forze creatrici.

Il Villalón della *Ingeniosa comparación* in relazione al suo tempo, si mostra patriottico e nazionalista nell'esaltazione della Spagna, specialmente delle imprese di Carlo V, mentre traspare l'umanista in questa affermazione: «Creo yo que los que están por venir no nos ternán en menos veneración que lo que nosotros tenemos a aquellos que fueren muy señalados en la antigüedad» (p. 168). Alla venerazione per l'antichità, si affianca dunque la consapevolezza di vivere in un'epoca di uguale grandezza.

Nella difesa dei moderni traspare il fine nazionalistico dell'opera; in effetti quando Villalón parla degli uomini illustri del suo tem-

nic Review», VII, 1939, pp. 93-116; A. Castro, *Lo hispánico y el erasmismo*, in «Revista de Filología Hispánica», Buenos Aires, II, 1940, pp. 1-34, e IV 1942 pp. 1-66; E. Asensio, *El Erasmismo y las corrientes espirituales afines*, in «Revista de Filología Española», XXXVI, 1952, pp. 31-99; M. Menéndez y Pelayo, *Historia de los heterodoxos españoles*, Madrid 1956, voll. I e II; A. Ruffinatto-V. Scorpioni, *Erasmismo e satira sociale nella Spagna del Cinquecento*, Torino 1976; M. Bataillon, *Erasmus y el Erasmismo*, Barcellona, I ed. 1978, II ed. 1983.

²⁰ Cfr. M. Menéndez y Pelayo, *Historia de las...*, op. cit., cap. XI.

²¹ Sullo «Spirito bellicoso» degli spagnoli del Cinquecento vedasi: R. Puddu, *Il soldato gentiluomo. Autoritratto di una società guerriera: la Spagna del Cinquecento*, Bologna 1982.

po, dimentico della dichiarazione iniziale, cita soprattutto spagnoli²².

Nella seconda parte non c'è un riferimento esplicito ai teologi del tempo, ritenuto troppo pericoloso; Villalón preferisce soffermarsi sugli artisti. Da notare che quando parla dei commediografi, c'è un velato accenno alla satira, arma adoperata da umanisti ed erasmisti, ed all'impossibilità di usarla: «En el estilo de satiras y epigramas non se usan, porque no consienten» (p. 178). Ritorna il metodo del lasciar cadere una frase quasi con noncuranza, mentre il modo con cui viene espressa invita alla riflessione. Guillermo chiude il suo intervento trattando del coraggio e delle armi; di nuovo prevalgono l'elemento patriottico e l'esaltazione di Carlo V. Questa insistenza può trovare una spiegazione nel bisogno di indicare una sorta di quadro di riferimento protettivo per un'opera non priva di decise seppur sottili implicazioni erasmiste nella Monarchia ispanica. Ma, naturalmente, può anche essere segno della ideologia di Villalón, fautore anch'egli, anche se portatore di una cultura e di propensioni specifiche, di quella *Renovatio Imperii* che da più parti si tendeva ad identificare con la figura politica di Carlo.

²² Fra i pochi stranieri Villalón cita Desiderio Colmann, il quale aveva lavorato delle armi per conto di Carlo V, cfr. ed. cit., p. 172.

ANTONIO SACCONI

L'ECO E IL RIFLESSO: UN'ANALISI FORMALE DEL VERS DE DREIT NIEN

Una scrittura paradossale e perlomeno ambigua dalle sonorità iterative e incantatorie giustifica il numero e la diversità degli interventi critici dedicati a questa canzone di Guglielmo IX¹ che proprio per le molteplici possibilità di lettura² rappresenta uno dei testi più interessanti della lirica trobadorica.

Il *vers* si presenta infatti come *nonsense* per la negazione di ogni contenuto alla poesia e di ogni stato d'animo al poeta, e per le asserzioni subito neutralizzate da asserzioni contrarie oppure relativizzate da considerazioni ironiche o di indifferenza.

Proprio l'ironia fa pensare ad un *divertissement* del poeta ma è subito evidente, in forma di parodia, un serio intento polemico nei confronti della nascente ideologia dell'amor cortese³. Allo stesso tempo la plurivocità semantica di alcuni versi apre la strada ad esegesi di tipo filosofico o psicologico mentre l'oscurità di altri spinge alla ricerca di una chiave che apra il *devinalh*. Sul piano enigmatico allora anche certe corrispondenze fra lettere e numeri e l'emergere di ipogrammi possono servire a svelare il mistero⁴.

È in sostanza la riuscita di una forma poetica, nella quale il *sensus litteralis* è continuamente negato, che autorizza ad un'analisi delle relazioni foniche e strutturali del tessuto della poesia alla ricerca di una significazione formale, di un senso che scaturisca dalla forma e dalla sostanza dell'espressione.

¹ Per una sintetica rassegna degli articoli dedicati al *vers* fino al 1968 vedi L.T. Topfield, «The Burlesque Poetry of Guilhem IX of Aquitaine», *Neuphilologische Mitteilungen*, 69 (1968), pp. 280-302. Per quelli successivi vedi altre note del presente lavoro.

² G.E. Sansone in *La Poesia dell'antica Provenza. Testi e storia dei trovatori*, Guanda, Milano 1984, parla di «spessore polisemico» (note p. 71) e significativamente pone questa poesia in apertura della sua antologia.

³ L. Milone, «Il *vers de dreit nien* e il paradosso dell'amore a distanza», *Cultura Neolatina*, 40 (1980), pp. 123-44. Cfr. l'interpretazione di un altro famoso *devinalh* (*Un sonet fatz malvat e bo*) di M.C. Corcoran, «Song 53 of Giraut de Bornelh. Nonsense Rhyme or Lover's Lament?», *Neuphilologische Mitteilungen*, 88 (1987), pp. 320-30.

⁴ D. Rieger, *Der «vers de dreit nien» Wilhelm IX von Aquitanien: rätselhaften Gedicht oder Rätselgedicht? Untersuchung zu einem «Schlüsselgedicht» der Trobadorlyric*, Heidelberg 1975. Cfr. recensione di A. Roncaglia in «Schedario studi provenzali»; *Cultura Neolatina*, 43 (1983), pp. 174-8.

Già Pollmann⁵ aveva evidenziato graficamente la presenza dei *no*, *non*, *ni* nella canzone rilevando, tra gli altri, come queste ripetizioni ribadiscano «in eco» il *nien* iniziale. Ma al di là di queste più appariscenti negazioni l'intera canzone sembra strutturarsi in un gioco di richiami fonici, parallelismi sintattici e anagrammi⁶ la cui importanza, in un testo destinato all'ascolto con accompagnamento musicale, è da noi solo intuibile con il paragone alla moderna canzone d'autore⁷.

Procediamo quindi all'analisi allitterativa di ogni strofe⁸:

I Farai un vers de dreit nien
Non er de mi ni d'autra gen,
non er d'amor ni de joven,
ni de ren au,
qu'enans fo trobatz en durmen
sus un chivau⁹.

Il *dreit nien* si evidenzia subito come centro propagatore delle allitterazioni¹⁰ della strofe; forma infatti figura fonica con *ni d'autra*, *ni de ren au* e *en durmen*.

Il secondo e terzo verso presentano una struttura sintattica sostanzialmente identica: *non er de... ni de...*; inoltre *mi* allittera con *amor* mentre *gen* e *joven* formano con *chivau* un'altra figura fonica.

II No sai en qual hora'm fui natz,
no soi alegres ni iratz,
no soi estranhs ni soi privatz,
ni no'n puesc au,
qu'enaisi fui de nueitz fadatz
sobr'un pueg au.

⁵ L. Pollmann, «Dichtung und Liebe bei Wilhelm von Aquitanien», in *Zeitschrift für Romanische Philologie*, 88 (1962), pp. 326-57.

⁶ E. Köhler, «No-sai-qui-s'es» «No-sai-que-s'es», in *Mélanges... Delbouille*, Gremloux 1964, II, pp. 349-66, parla di questi effetti come di un incantesimo (p. 361). Per un'indagine generale cfr. N.B. Smith, *Figures of repetition in the old Provençal lyric*, Univ. of North Carolina Press, Chapel Hill 1976.

⁷ Penso a canzoni come *Histoire de faussaire* di G. Brassens (disque 12) 1976, Ed. Mus. 57, costruita sulla ripetizione di *faux*, *fausse*, e del fonema /f/.

⁸ È a livello intrastrofico più che intrastichico che agiscono le ripetizioni sonore, in misura tale da caratterizzare fonicamente la strofe. Maria Picchio Simonelli nel suo articolo «Il 'grande canto cortese' dai provenzali ai siciliani», *Cultura Neolatina*, 42 (1982), pp. 201-38, dice a p. 231: «I poeti arcaici (penso, soprattutto, a Guglielmo IX) avevano usato strofe brevi, spesso monorimiche o con variazioni moderatissime, e quello che più conta, a onda melodica unitaria corrispondente all'intera stanza».

⁹ Cito da *Guglielmo IX. Poesie*, edizione critica a cura di Nicolò Pasero, Mucchi, Modena 1973.

¹⁰ Uso semplificatoriamente «allitterazione» nel senso di ripetizione di suoni consonantici e vocalici, a prescindere dalla loro posizione nella parola. Cfr. P. Valesio, *Strutture dell'allitterazione*, Zanichelli, Bologna 1967.

I versi 2-5 (della strofe) sono sintatticamente uguali ai corrispondenti versi della strofe I. Ma anche fonicamente c'è più di un richiamo: *fui natz* forma infatti figura fonico-sintattica con *fo trobatz* e più sotto con *fui de nueitz fadatz* (che costituisce già da solo coppia fonica).

Nelle strutture sintattiche dei vv. 2 e 3 ci sono nella strofe I quattro sostantivi e nella II quattro aggettivi. Se proviamo un accoppiamento speculare (il primo sostantivo con il quarto aggettivo, il secondo con il terzo e così via) il risultato non è privo di senso: *mi-privatz*, *autra gen-estranhs*¹¹, *amor-iratz*, *joven-alegres*. È in sostanza l'identificazione poesia-poeta (proposta dal parallelismo tra le strofe I e II) che viene riaffermata in questi accoppiamenti.

Dei quattro aggettivi quelli introdotti da *no soi* presentano dei nessi allitteranti: *gr*, *tr*, *pr* (ripresi da *br* al v. 6); *iratz* è ripetuto interamente in *privatz*.

Enans della strofe I forma figura fonica con *estranhs* e *enaisi*, mentre *no'n puesc au* e *un pueg au* ci collegano a *per pauc no* della strofe seguente.

III No sai cora'm fui endormitz,
ni cora'm veill, s'om no m'o ditz;
per pauc no m'es lo cor partitz
d'un dol corau;
e no m'o pretz una fromitz,
per saint Marsau!

La ripresa fonico-sintattica del *no sai en qual hora'm* del v. 1 strofe II introduce alla figura fonica *cora'm*, *cora'm*, *cor*, *corau*.

Un nuovo centro, questa volta mediatore tra varie figure foniche, sembra individuabile in *sui endormitz* che si lega (anche per senso) a *fui de nueitz* (strofe II) e *en durmen* (strofe I). Ma lo ritroviamo quasi anagrammato in *s'om no m'o ditz*, che forma figura fonico-sintattica con *no m'o pretz* e *no m'es... partitz*.

Allo stesso tempo *no m'o pretz* riecheggia in *una fromitz* (*n*, *m*, *tz* e *pr/fr*) così come *per saint* riecheggia in *Marsau* per le sequenze *p-r-s* e *m-r-s*¹².

IV Malautz soi e cre mi morir;
e re no sai mas quan n'aug dir.
Metge querrai al mieu albir,
e no'm sai tau;
bos metges er, si'm pot guerir,
mor non, si amau.

Ai vv. 1, 3, 5 troviamo un'evidente figura fonica: *malautz*, *metge*, *metges*. Agli stessi versi: *cre*, *querrai*, *guerir*.

¹¹ Assimilo il gruppo nominale *autra gen* a sostantivo.

¹² Per le allitterazioni nel folklore verbale cfr. Valesio, op. cit.

Ai versi pari invece abbiamo: *re no sai mas, no'm sai tau, mor non si amau*. L'elemento determinante di questa figura sembra essere una sequenza consonantica in ordine variato: *n-s-m, n-m-s, n-s-m*. Possiamo ora richiamare la stessa sequenza ai vv. 1, 2, 3 della strofe precedente nelle forme: *m-s-n, s-m-n, n-m-s*.

Dalle figure foniche delle prime strofe fondate soprattutto sulle consonanti *d, r, n* siamo passati gradualmente a nuove allitterazioni, che caratterizzano la strofe V:

V Amigu' ai ieu, non sai qui s'es:
c'anc no la vi, si m'aiut fes;
ni'm fes que'm plassa ni que'm pes,
ni no m'en cau:
c'anc non ac Norman ni Franses
dins mon ostau.

Potremmo quindi parlare di variazione di timbro allitterativo, il cui sintagma cerniera sembra essere il *non sai qui s'es*, che, fondato su *n* e *s*, introduce il fonema /k/ che è l'elemento caratterizzante una nuova figura fonico-sintattica: *c'anc no la vi, ni no m'en cau, c'anc non ac Norman ni*, gli ultimi due sono consecutivi: 10 sillabe costruite su *n, m* e *c* tranne per la *r* di *Norman*. Ma a questo proposito notiamo che anche *Franses* risulta presente fonicamente in strofe (*fes* vv. 2 e 3, *an* vv. 2 e 4 e *s'es* v. 1) tranne che per la *r*. Esse sono tra l'altro le uniche *r* della strofe che invece in tutta la poesia è molto frequente¹³. Potrebbe essere quindi una marca fonica dell'estraneità di *Norman* e *Franses*¹⁴ nel suo *ostau* (metafora di strofe?).

Il v. 3 spezza la sintassi binaria di molti versi precedenti con una formazione trimembre. Notiamo che il terzo membro *ni que'm pes* risulta essere una sintesi fonico-sintattica dei primi due membri:

ni'm fes que'm plassa ni que'm pes
ni que ni que
m m m
es p ss pes

VI Anc non la vi et am la fort;
anc no n'aic dreit ni no'm fes tort;
quan no la vei, be m'en deport;
no'm prez un jau:
qu'ie'n sai gensor e belazor,
e que mais vau.

Si ritrova la figura fonica della strofe precedente con: *anc no la vi, anc no n'aic e quan no la vei*.

¹³ Ecco nell'ordine delle strofe le frequenze di *r*: 10, 6, 11, 11, 2, 7, 5, 8.

¹⁴ Cfr. L. Lawner, «Norman ni Franses», *Cultura Neolatina*, 30 (1970), pp. 223-32.

Le serie corte cominciano a prevalere; registriamo solo: vv. 1, 2, 3 e 4 *am, no'm, m'en, no'm*; vv. 1 e 3 *la, la, -la-*; vv. 3 e 5 *be, be-*; vv. 4 e 5 *jau, gen-*; v. 5 *-sor, -zor*; vv. 3 e 6 *vei, vau*; vv. 2 e 4 *dr-, pr-*; vv. 5 e 6 *qu'ien sai e que mais*.

VII No sai lo luec ves on s'esta,
si es en pueg ho [es] en pla;
non aus dire lo tort que m'a,
abans m'en cau;
e peza'm be quar sai rema,
[per] aitan vau.

Anche qui soltanto: vv. 1, 2, 3, 4 *no sai, si es en, non aus, abans*; vv. 1 e 2 *ves on s'es-* e *ho es en*; vv. 3, 4, 5 *dire, tort, quar, per*.

Notiamo la rima interna (imperfetta) *luec, pueg*.

VIII Fait ai lo vers, no sai de cui;
et trametrai lo a celui
que lo'm trametra per autrui
enves Peitau,
que'm tramezes del sieu estui
la contraclau.

Anche qui le allitterazioni sono poche e tutte giocate su *t* ed *r*. La triplice flessione verbale *trametrai, trametra, tramezes* è rinforzata da *autrui* e *contraclau* per il nesso *tr*, e da *fait, Peitau, estui* per la *t*.

Ma questa figura retorica è troppo evidente per essere assimilata ai sottili richiami fonici osservati in tutta la poesia. Possiamo pensare allora che la funzione metapoetica svolta dalla *tornada* si espliciti nella realizzazione di una figura fonica «alla potenza» (l'uso del verbo al futuro ne raddoppia la valenza allitterativa) che suona come un'implicita «istruzione per l'uso»¹⁵ formalmente coerente alla poesia.

Alcuni studiosi hanno richiamato l'attenzione su certe caratteristiche strutturali del *vers de dreit nien*. Topsfield indaga la struttura di diversi poemi di Guglielmo IX individuando in almeno quattro di essi (I, II, V e VI ed. Jeanroy) un «interplay of *sen* and *foudaz*». Più avanti: «Guilhem follows an ordered method of composition, mixing *sen* and *foudaz* in a calculated way»¹⁶. Lo spunto nasce, come è noto, dal v. 2 di *Companho farai un vers (qu'er) covinen*:

et aura'i mais de foudaz no'i a de sen.

A proposito del *vers de dreit nien* dice: «Guilhem restrains his *foudaz* in this poem (IV) so that is revealed only in the last two lines of

¹⁵ Così Pasero definisce il verso *e tenhatz lo per vilan, qui no l'enten* (canzone I), ed. critica p. 7.

¹⁶ Op. cit., pp. 280-1.

each stanza although a change of mood is indicated by the fourth line»¹⁷.

Anche Lawner è dello stesso parere: «There is not an exact parallelism of techniques or motifs, not even a regular alternation of feigned seriousness and outright burlesque»¹⁸.

Credo invece che sia possibile individuare una netta contrapposizione tra discorso cortese e anti-cortese, fra *sen* e *foudat*. Nelle prime quattro strofe il discorso cortese occupa i primi quattro versi e quello anti-cortese gli altri due. Le proporzioni si invertono nelle altre quattro strofe dove il *sen* sarebbe ristretto ai primi due versi e la *foudat* agli altri quattro. In questa seconda parte lo *switching* dall'uno all'altro modulo è in alcuni casi meno netto ma comunque non meno reale.

È chiaro che la «follia» e il «senno» di un discorso non sono valutabili in senso assoluto: è il tono globale della poesia che ci fa capire quando una parola o una frase è «stonata». Isoliamo perciò da un lato il discorso cortese e guardiamo poi le frasi anti-cortesi, gli elementi «sabotatori»:

Farai un vers de dreit nien:
non er de mi ni d'otra gen,
non er d'amor ni de joven,
ni de ren au,

No sai en qual hora'm fui natz,
no soi alegres ni iratz,
no soi estranhs ni soi privatz,
ni no'n puesc au,

No sai cora'm fui endormitz,
ni cora'm veill, s'om no m'o ditz;
per pauc no m'es lo cor partitz
d'un dol corau;

Malautz soi e cre mi morir;
e re no sai mas quan n'aug dir.
Metge querrai al mieu albir,
e no'm sai tau;

Amigu'ai ieu, non sai qui s'es:
c'anc no la vi, si m'aiut fes;

Anc no la vi et am la fort;
anc no n'aic dreit ni no'm fes tort;

No sai lo luec ves on s'esta,
si es en pueg ho (es) en pla;

Fait ai lo vers, no sai de cui;
et trametra lo a celui.

¹⁷ Ibidem p. 295.

¹⁸ L. Lawner, «Notes towards an Interpretation of the *vers de dreit nien*», *Cultura Neolatina* 28 (1968), pp. 147-232 (p. 155).

Leggeremmo, con qualche aggiustamento strutturale ovviamente, un'ordinaria poesia sul tema della donna lontana, anzi sconosciuta, che porta il poeta a una condizione di straniamento e sofferenza.

Vediamo ora la *foudat*:

qu'enans fo trobatz en durmen / sus un chivau
qu'enaisi fui de nueitz fadatz / sobr'un pueg au

sono slittamenti al fantastico-ironico che annullano la «serietà» dei versi che li precedono;

e no m'o pretz una fromitz, / per saint Marsau!
ni'm fes que'm plassa ni que'm pes, / ni no m'en cau:
non aus dire lo tort que m'a; / abans m'en cau;
quan no la vei be m'en deport; / no'm prez un jau:
qu'ie'n sai gensor e belazor, / e que mais vau.

sono dichiarazioni di indifferenza verso il proprio stato o verso la donna;

bos metges er, si'm pot guerir, / mor non, si amau.

è una tautologia che sminuisce la credibilità della sua «malattia»;

c'anc non ac Norman ni Franes / dins mon ostau.

nelle varie ipotesi fatte¹⁹ resta per noi misterioso, però comunque poco intonato al discorso cortese;

e peza'm be quar sai rema, / (per) aitan vau.

è un *nonsense* tipico presente in molte poesie²⁰ ma il tono risoluto e sbuffante è poco adeguato;

que lo'm trametra per autrui / enves Peitau,

è una costruzione che complica e rende parodistico l'invio²¹;

que'm tramezes del sieu estui / la contraclau.

¹⁹ Cfr. Lawner, «Norman ni Franes», cit.

²⁰ Cfr. Guglielmo stesso, canzone V, vv. 1-2: *Farai un vers pos mi sonelh, / e'm vauc e m'estauc al solelh*; vedi anche più avanti.

²¹ Cfr. soprattutto Milone, op. cit., p. 140, che richiama anche gli altri interventi critici su questi versi.

se non altro²² il riferimento al *vers* come merce di scambio e la richiesta «diretta» fanno scadere l'intenzione poetica.

Questo discorso di *foudat*²³ è in sostanza specchio strofico immediato del discorso cortese; uno specchio deformante nel senso dell'ironia, del surreale, dell'indifferenza e del materialismo²⁴.

Una struttura speculare è rintracciabile anche in *Molt jauzens mi prenc en amar*, il cui tema è l'esaltazione del *joi*: il poeta dice l'intenzione di cantare il *joi* e l'impossibilità di farlo adeguatamente nelle prime quattro strofe (fino al v. 24), mentre nelle restanti quattro canta i poteri del *joi* e cosa è disposto a fare per ottenerlo dalla dama.

Ora, noi non sappiamo di che *joi* si tratti fino al v. 24, quando ci dice che è il *joi de s'amor*. Il tema e la bipartizione sono sottolineati dalla ripetizione della parola *joi* che è insistentemente nominato nella prima parte (ai vv. 2, 3, 9, 16, 19, 24) mentre scompare (dopo l'introduzione al v. 25) nella seconda parte²⁵.

Si opera in sostanza, in quello che potrebbe essere definito il *vers de joi*, una sorta di compensazione formale fra *nomen in praesentia* e *res in absentia* nella prima parte e l'inverso nella seconda.

Vorremmo ora fare alcune considerazioni su due gruppi nominali che hanno un particolare rilievo nel *vers de dreit nien*. Sono le coppie *dreit nien* e *sieu estui* che si trovano in posizione simmetrica rispetto al *vers*: rispettivamente al secondo emistichio e al penultimo. Sono sintagmi composti da sostantivo e aggettivo (qualificativo e possessivo). Si propone quindi un'identificazione-opposizione tra le due coppie.

Il gruppo vocalico *ei* di *dreit* si «riflette» nel gruppo *ie* di *nien*. La stessa opposizione si riscontra in *sieu estui* dove *ie* si oppone a *ei* in ordine inverso e «deformandosi» per la presenza della *u*. Questa opposizione vocalica speculare simbolizza graficamente il fondamentale rapporto di opposizione speculare rilevato nelle strutture formali della poesia²⁶.

²² A. Limentani, «No sai que s'es» e «No sai qui s'es», in *L'eccezione narrativa*, Einaudi, Torino 1977, pp. 134-53, commentando la poesia *Escotatz...*, *ma no say qui s'es* di Raimbaut d'Aurenga dice, a proposito della frase *co fes n'Ayma de l'espatta que la estujet lay on li plac*; «il senso inteso è indiscutibilmente osceno, e la sguaiataggine travolge ormai tutto il discorso precedente» (p. 140). Il legame di questa poesia al *vers de dreit nien* chiarisce un senso di *estui*. Per le interpretazioni di *contraclau* vedi nota 48, p. 112 dell'ed. Pasero.

²³ Tutte le difficoltà esegetiche si concentrano in esso; cfr. gli altri interventi critici sul *vers* le cui linee interpretative si dipartono dall'uno o dall'altro «segno di follia» di Guglielmo.

²⁴ Penso a Pulcinella che ad alta voce tenta di commuovere e lusingare il suo padrone per ottenerne il piatto di pastasciutta mentre rivolgendosi al pubblico a bassa voce rivela il suo vero pensiero.

²⁵ Questa struttura ricorda il trattamento di *de lonh* nella celebre canzone di Jaufre Rudel.

²⁶ Un metodo di analisi poetica basato interamente sui rapporti fonici tra gruppi di lettere visti come simbolizzazioni inconscie del poeta è proposto da G. Sasso, *Le strutture anagrammatiche della poesia*, Feltrinelli, Milano 1982.

Allo stesso tempo il rapporto di identificazione-deformazione tra le coppie stesse simbolizza l'identificazione-deformazione semantica tra *dreit nien* e *sieu estui*²⁷. Infatti mentre il *dreit nien* per le sue implicazioni filosofiche rappresenta la punta più alta del discorso di *sen* di Guglielmo, il *sieu estui* rappresenta per la sua oscenità il punto più basso del discorso di *foudat*.

Questa identificazione-deformazione rilevata nel rapporto tra le due coppie ci dice allora la fondamentale unità di un discorso poetico che partito come *locus* per una discussione pseudo-seria²⁸ si deforma lentamente fino a rendere il *vers* «strumento di mercimonio».

Ma se osserviamo il lato metapoetico di questa identificazione, la deformazione ha il senso positivo di un arricchimento graduale del *vers*: la poesia «da fare» (*farai*) è puro niente, vuoto, pagina bianca²⁹, ma, *quant er lasatz (fait ai)* si rivela astuccio, scrigno che la *contraclau* può aprire. Quante *contraclau* (non la *clau* originale ma le sue contraffazioni) possiede questo scrigno dipende solo dal numero di intermediari (*trametrai... trametra...*).

Sintetizzando quanto visto sul piano formale il *vers* risulta costituito da:

- a) figure fonico-sintattiche richiamanti lungo tutta la poesia;
- b) una struttura narrativa binaria che oppone a livello strofico discorso cortese a discorso anti-cortese in misura inversamente proporzionale tra le prime quattro strofe e le ultime quattro;
- c) sintagmi-chiave in posizione simmetricamente opposta nel *vers*. Questi sintagmi sono coppie aggettivo-sostantivo in relazione di inversione al loro interno e di identificazione-deformazione tra di loro.

²⁷ L. Lawner, «Tot es niens», *Cultura Neolatina*, 31 (1971), pp. 155-70: «In a riddle of around 1200 (*Las frevols venson le plus fort*) Raimbaut de Vaqueiras identifies love with the physical reality of the feminine sex which, while powerful, is essentially nothing» (p. 162).

²⁸ Köhler, tra gli altri, mostra come la canzone di Guglielmo si colleghi al metodo della *disputatio* scolastica e citando un passo dei *soliloquia* di Agostino dice: «Wir zitieren diese berühmte Stelle, weil wir glauben, dass sie zur Deutung der Struktur von Wilhelms *vers de dreit nien* beizutragen vermag» (op. cit. p. 354).

²⁹ Notiamo come nella prima strofe al parallelismo tra 2° e 3° verso corrisponde un parallelismo tra 1° e 4°:

Farai un vers de dreit nien:
non er de mi ni d'autra gen,
non er d'amor ni de joven,
ni de ren au,

il quadrisillabo spezza il ritmo degli ottosillabi creando un vuoto fonico (alla prima strofe non abbiamo fatto ancora l'orecchio al ritmo), un'attesa delusa che cade dopo un perentorio *ni de ren au*. È per noi un vuoto visivo, perfetta realizzazione grafica delle proiezioni semantiche e strutturali di *dreit nien* e di *ni de ren au*.

Ripetizioni foniche e forme speculari sembrano essere i principi che sottendono la stesura del *vers*. Inevitabile il collegamento col tema dell'uomo che guardando nel pozzo vede la propria immagine riflessa nell'acqua e parlando sente la propria voce risuonare.

Un segnale della relazione fra la struttura del *vers* e questo tema viene, in modo formalmente coerente, dall'unica altra opposizione vocalica speculare: e *re no sai mas quan n'aug dir* v. 20, rinforzata stavolta dalla *n* e dall'occlusiva velare. L'unica forma di conoscenza del poeta gli viene da quanto ode dire. Dal suono della sua stessa voce?

Osserviamo inoltre che il messaggio poetico prima della *tornada* si conclude con i versi:

...
Abans m'en cau;
e peza'm be quar sai rema,
(per) aitan vau.

Con il silenzio di Guglielmo l'effetto eco si interrompe (avevamo visto le allitterazioni diminuire e le figure foniche scomparire verso la VI e la VII strofe). Ma negli stessi versi è altrettanto chiaro il riferimento all'effetto dell'immagine riflessa nell'acqua che dà la sensazione di star fermo e andare.

Espliciti riferimenti al tema del riflesso speculare e sonoro sono contenuti in un passo della *Disputatio Pippini cum Albino*, da Lawner e altri ritenuto uno dei testi precursori, a livello strutturale e tematico, del *vers de dreit nien*³⁰:

P. Quid est mirum? -A. Nuper vidi hominem stantem, molientem, ambulantiem qui numquam fuit. /P. Quomodo potest esse? pande mihi. -A. Imago est in aqua. /A. Quidam ignotus mecum sine lingua et voce locutus est, qui numquam ante fuit nec postea erit, et quem non audiebam nec novi. P. Somnium te forte fatigavit, magister.

Ma anche nella *tenso* di Aimeric de Peguilhan (quella con Albert de Sisteron) leggiamo³¹:

...
Eu respon a «non sai que s'es»
Con cel q'en cisterna s'es mes,
Que mira sos oils e sa faz
E s'el sona, sera sonatz
De si meteus, c'als non i ve (32-36)

Ancora più interessante notare che più avanti, ma nella stessa

³⁰ Cito da Lawner, «Notes towards...», p. 149.

³¹ Cito da Lawner, «Tot es niens», p. 157. Cfr. questo articolo anche per le altre occorrenze del tema di Narciso nella lirica trobadorica e per la bibliografia relativa.

posizione dei relativi versi di Guglielmo prima citati (ultimi tre della VII strofe) troviamo:

...
Qar s'un flum d'un pont fort gardatz
L'ueil vos diran qu'ades anatz
E l'aiga can cor s'i rete.

Aimeric e Albert che stanno commentando il *dreg nien* (v. 10) mostrano di aver intuito l'equazione formale di Guglielmo *nien* = eco quando dicono al v. 41/

El resonz es nienz, so'm pes.

Un'ultima considerazione formale sul *vers de dreit nien* coinvolge in qualche modo tutta l'opera di Guglielmo. Il tema dominante delle sue liriche è il godimento del *joi*. Ricorderemo soltanto *Poz vezem de novel florir* che è un *ensenhamen* sul comportamento da tenere per *lo joi jauzir* (v. 5), oppure *Molt jauzens mi prenc en amar*, della quale abbiamo già considerato la pregnanza tematica e formale del *joi*.

Non sarà necessario ricordare gli argomenti trattati nei *vers ai companho*, né citare gli osceni versi di *Farai un vers pos mi sonelh* (che Jeanroy lasciò in bianco nella traduzione) per affermare che il *joi* cantato da Guglielmo è tutto carnale. Diremo più elegantemente con Milone: «la centralità, l'ineluttabilità della pregiudiziale materialistica — ... — condiziona in modo decisivo il rituale cortese» (p. 126).

Vorrei però richiamare i primi tre versi della canzone I:

Companho, farai un vers qu'er covinen,
et aura'i mais de foudatz no'i a de sen,
et er totz mesclatz d'amor e de joi e de joven.

e confrontarli con i primi tre del *vers de dreit nien*:

Farai un vers de dreit nien:
non er de mi ni d'autra gen,
non er d'amor ni de joven,

Constatiamo allora che dei cinque elementi che costituiscono un divertente *vers covinen*, spunto per un *debat* sulla scelta fra due donne, ne ritroviamo quattro nel *vers de dreit nien*: *foudat* e *sen* anche se non citati caratterizzano il discorso cortese / anti-cortese di Guglielmo, inoltre sono rispettivamente attribuiti a *mi* (*fui fadatz*) e a *autra gen* (*No sai... s'om no m'o ditz*); *amor* e *joven* sono presenti ma negati formalmente (*non*, *ni*) e tematicamente (il poeta ne canta la mancanza). *Joi* invece manca nella triade e la sua assenza costituisce di fatto il tema della canzone: la negazione di *amor* e *joven*, presupposti della

relazione sessuale, comporta l'assenza di *joi*. Guglielmo allora non poteva che definire *de dreit nien un vers senza joi*.

Il *vers* scritto *durmen sur un chivau* (nella stessa canzone I i due cavalli sono appunto le due donne) sembra quindi, come dice Milone, «un incubo che abbia colto l'autore nel narcisistico abbandono virile dopo il possesso, dopo l'appagamento del desiderio» (p. 134); questo spiega l'indifferenza alle pene d'amore e all'amica lontana. Ma l'indifferenza del poeta non è solo verso la donna, ma verso se stesso e verso gli altri. Si coglie quindi un senso di vuoto, di nulla esistenziale che Guglielmo risolve artisticamente in un narcisistico *happy few*, che già Lawner aveva intuito, e che si realizza in una forma poetica chiusa, in una scrittura che riecheggia le sue parole e riflette se stessa.

Questa assenza di relazione viene però superata nel finale della poesia, quando Guglielmo tace (*m'en cau*) interrompendo l'effetto eco e va (*vau*). Con il silenzio e l'allontanamento si ristabilisce paradossalmente un contatto con il mondo, si crea una nuova energia. «*Trame-trai... que'm tramezes*» dice Guglielmo che riapre così la comunicazione, ricerca lo scambio, riafferma il *joi*.

La lucida consapevolezza del «*tot es niens*» è superata dall'azione.

MARINA ZITO

APPUNTI SULLE TRASCRIZIONI CINEMATOGRAFICHE DI LUCHINO VISCONTI

Nel corso di una affollatissima conversazione all'Istituto Italiano di Studi Filosofici di Napoli nel novembre '88 Umberto Eco, per illustrare a quale livello si può 'commettere l'errore' passando da sostanza a sostanza, prende spunto dalle due trascrizioni cinematografiche di Luchino Visconti — quella del *Gattopardo* e quella di *Morte a Venezia*¹. Dice Eco che, mentre il film tratto dal *Gattopardo* è più 'bello' del libro², Visconti ha manipolato malamente il testo di Thomas Mann nel sostituire al letterato il musicista. Secondo Eco, così facendo, Visconti ha privato di senso la morte del protagonista — lo 'storico dell'arte pieno di ideali winckelmanniani' — che partito per Venezia eterosessuale, scopre lì la sua omosessualità quando vede attualizzato nel giovanetto polacco il mito neoclassico della bellezza adolescenziale sul quale aveva fino ad allora solamente studiato.

A noi sembra che per dire una parola più serena e motivata su questi due film convenga riesaminare alcuni fattori che incidono sull'abitudine del regista di modificare i soggetti letterari e i loro significati sia prima sia dopo il *Gattopardo* e *Morte a Venezia*; considerare quindi da una parte il problema della solitudine di Visconti — che nei suoi ultimi film provocherà un discorso farraginoso sulla patologia dei sentimenti e delle azioni (*La caduta degli dei*, *Ludwig*) — e dall'altra l'alternanza in tutta la sua opera di un filone semplice e proletario con un altro sontuoso-aristocratico³.

¹ Il passaggio dal romanzo al film sembrerebbe, più che un passaggio tra 'sostanze', un passaggio tra 'forme' diverse — almeno secondo la nomenclatura di Jean Rousset. Per questo riferimento, come per il resto della critica a Eco, non ho atteso il testo scritto e mi avvalgo della registrazione perché mi è parsa importante un'esegesi 'a caldo' delle sue tesi.

² Questa diagnosi è motivata dalla decurtazione dei due capitoli finali del libro in sede cinematografica. Si sa che l'idea del ballo 'di morte' in chiusura fu invenzione personale di Visconti.

³ C'è da notare innanzi tutto che la maggior parte dei film proletari sono concentrati nel primo tempo della sua produzione (dal 1942); gli anni Cinquanta vedono infatti una coesistenza di atteggiamenti (*Senso* esce nel '54, *Rocco* nel '60). Ma esistono in Visconti anche altre specie di dualismo, come tra realismo e falsismo (*Le notti bianche* che sarà

Le cose sono come sempre strettamente collegate; ciò suggerisce (particolarmente per il valore metaforico che anetteremo a uno dei film del primo periodo «proletario», *Le notti bianche*) di esaminare i dati oggettivi: per esempio, i rapporti del nostro aristocratico milanese con la sinistra in genere e col PCI in particolare. In tale prospettiva bisogna rifarsi al clima di «mito della virilità» degli anni Trenta, quando la scelta politica di sinistra si imponeva ai «diversi» come reazione al regime, prima che come ricerca di sostegno in persone concrete che in qualche modo, per ideologie proprie, potessero eventualmente fornire una piattaforma per produrre cultura. A fronte di ciò non è senza significato che Visconti, pur dopo aver fatto la lotta partigiana contro il fascismo, non abbia preso la tessera del PCI. Anche se ha gravitato nell'ombra e nelle simpatie dei vari Togliatti Ingrao Trombadori, egli ha sentito l'iscrizione e la tessera come una limitazione personale mentre voleva conservare la propria indipendenza e giovare, come accadrà poi quando si recherà in America a chiedere il finanziamento alla Warner Bros proprio per *Morte a Venezia* di cui ci occupiamo⁴. Dalla polarizzazione — americani vs comunisti — sembra di capire che l'ideologia è al servizio del mestiere.

Al servizio del proprio mestiere (nel senso più aulico) Visconti mette poi tutti i conovacci scritti di cui si serve, modificandoli in ogni senso. Pensiamo alle cose più banali⁵ ma anche a tanti episodi significativi: il ruolo del 'vinto' 'Ntoni — che nel finale de *La terra trema* appare 'vincitore' mentre rema vigorosamente e con quel gesto fa intendere che ha capito le ragioni negative della sua esperienza; i cambiamenti in *Senso* rispetto alla novella di Boito; la conclusione di *Bellissima* (che secondo Zavattini doveva comportare la firma del contratto cinematografico per la bimba). Se da questi cambiamenti 'minori' rispetto alle fonti passiamo al grosso cambiamento che evidenziava Eco in *Morte a Venezia*, notiamo innanzi tutto il ripetersi di un gesto tecnico, poetico. Ove si colleghi la differente attività del Professor Gustav Aschenbach alla biografia del regista — che si nasconde lui, artista in senso lato, sotto i panni del musicista —, la validità del film — che non pochi giudicano il migliore di Visconti⁶, giocherà non

considerato film proletario, è tutto "falso" cioè ricostruito in studio e recitato da attori professionisti e non da attori presi dalla strada come farà, ad esempio, De Sica e lo stesso Rossellini).

⁴ Peraltro i rapporti con l'America erano improntati ad analogo spregiudicatezza: al momento in cui per l'errato doppiaggio, il *Gattopardo* non incontra successo presso gli Americani, il regista ha una battuta insieme altezzosa e stupida: «Quando i Visconti regnavano su Milano, voi dovevate ancora essere scoperti». (L'aneddoto è ricordato da Sergio Leone nella 7^a puntata del programma televisivo, *Per Luchino Visconti*, andato in onda nel 1986).

⁵ In una regia teatrale, per *La locandiera* messa in scena a Parigi negli anni Cinquanta, il cavaliere di Ripafratta assume con Visconti un rilievo che non aveva mai avuto (cfr. Aristarco, *Visconti*, Cappelli, Bologna 1978, p. 16).

⁶ Conviene ricordare almeno i nomi di Grazzini che recensisce *Morte a Venezia* sul *Corriere della Sera*, di Biraghi sul *Messaggero*, di Paulovich in *La Fiera Letteraria* all'indo-

tanto sulla poetica (innovare rispetto alle fonti) ma sulla problematica personale della diversità sessuale. Purtroppo ciò non vuole affatto dire che venga meno il principio di coesione e di coerenza dell'opera: l'opera infatti, il film, sarà cosa diversa dal suo spunto letterario ma non per questo mancherà di quegli elementi indispensabili affinché 'tutto tenga' come in una architettura⁷.

Ci serviremo di una interpretazione delle incidenze personali di Visconti nel suo *Gattopardo* in funzione di una lettura profonda — insieme delle cause e degli esiti — del film che egli trasse da Mann.

L'esempio del *Gattopardo*, oltre a essere quello del paragone di partenza, è significativo nella misura in cui dimostra quanto Visconti creda nelle proprie idee estetiche anche a fronte delle teorie di altri, nel caso specifico, dello stesso Tomasi che assume come punto di partenza. Due sono le scelte personali di Visconti in rapporto a Lampedusa (oltre a quella ben nota — che Eco richiamava — del ballo di morte): la colonna musicale su cui si realizza quel ballo e, in sottordine, il colore dell'abito della protagonista. Dal testo si sa che Angelica e il Principe ballano un valzer; Visconti usa come colonna sonora il valzer inedito di Verdi — acquistato a un'asta e regalatogli dal suo collaboratore Mario Serandrei. Utilizzare il più grosso nome del melodramma per risolvere una situazione narrativa che chiama in causa tutta la problematica italiana (quella politica, ma anche quella letteraria) è un tratto di genio, particolarmente perché qui Visconti riprende una teoria che, in modo opposto, lo stesso Tomasi aveva precedentemente elaborato. Infatti nelle sue brevi note sulla letteratura, Lampedusa non aveva esitato a indicare che le lettere italiane dal Tasso in poi mostrano 'un progressivo improvvincialimento' a cui peraltro corrispondeva, secondo lui, una forma d'arte tanto genuina quanto spregevole: il melodramma⁸. Facendo ballare il valzer in quel contesto proprio su musica di Verdi, Visconti ribalta implicitamente le teorie di Tomasi e risolve il problema letterario italiano indicando nell'autore lirico il punto in cui fa leva la genialità, la validità di una produzione artistica (anche quando la coeva scrittura narrativa può apparire inferiore al resto della produzione europea). Visconti amava Verdi — non ha esitato a dirlo palesemente, ad esempio in occasione del fiasco viennese del *Simon Boccanegra* da cui vuole prendere le distanze⁹; non ha esitato a provarlo con le varie riprese de *La Traviata* che si affianca

mani della prima del film nel marzo 1971 (cfr. Pio Baldelli, *Luchino Visconti*, Mazzotta, Milano 1973, passim).

⁷ Dice Segre: «...la più complessa coerenza è quella artistica». (cfr. *Avviamento all'analisi del testo letterario*, Einaudi, Torino 1985, p. 40).

⁸ Cfr. S. Salvestroni, *Tomasi di Lampedusa*, Firenze, La Nuova Italia, «Il castoro», febbraio 1973, p. 10 e segg..

⁹ Cfr. il programma televisivo *Luchino Visconti*, regia di Luca Verdone, 1985.

a riscoperte di opere dimenticate. Visconti amava Verdi perché amava il melodramma (che giudicava al confine tra la vita e il teatro) e Verdi gli serve, nel caso del *Gattopardo*, per rendere la complessità esistenziale del Principe mentre balla con Angelica: in quel ballo si riassume la 'spiritualità' (in senso baudelairiano) del libro, cioè la crisi del Principe protagonista e la crisi del Principe autore, la crisi della generazione che vive il 1860 (quando 'tutto deve cambiare affinché tutto resti come prima') e la crisi dell'Italia che esce dal secondo dopoguerra e dal fascismo e si avvia al centrosinistra più o meno realizzato; ma più di tutto in quel ballo, che coniuga così, insieme, melodramma e narrazione, si riassume la tradizione artistica italiana ed esso diventa il filtro della sensibilità del regista che modifica i suoi dati e che si pone di fronte alla realizzazione e alla esemplificazione di idee astratte. Il discorso sulle estreme ragioni della vita e della morte è modulato dai contrasti gioventù-vecchiaia (Angelica e il Principe), amore-gelosia (il Principe e Tancredi), bellezza-laidezza (Angelica e Concetta) ma *attraverso* la corposità della musica che fornisce implicitamente la rivisitazione della tradizione letteraria e artistica italiana. Dice Weiss: 'La musique de film ne doit pas nous parler de paradis perdus mais assurer un rôle purement fonctionnel de soutien à l'image'¹⁰ e mai come in questo caso le sue parole suonano appropriate.

Come complemento di questo valore primario della musica, chiave espressiva più ancora che commento all'azione, troviamo l'abito della protagonista: secondo Tomasi si trattava di 'crinolina rosea'¹¹, Visconti lo volle bianco *opaline*: forse in analogia con gli abiti di Violetta della *Traviata* che, l'anno dopo il *Gattopardo*, egli riprenderà a Spoleto in una versione più classica rispetto alla messa in scena scaligera del '55 con la Callas¹². Certamente quell'abito bianco poteva giocare in tal senso — quale luogo comune — sui ricordi inconsci dello spettatore. Ciò aiuta a intendere che la bellezza del ballo di morte si appoggia sul ritmo di Verdi e su tutti gli artifici che richiamano alla mente l'opera lirica; non esisterebbe innovazione profonda se Visconti si fosse limitato a decurtare il romanzo della sua parte finale; l'incisività è quel ricorso al melodramma esplicitamente¹³ e/o implicitamente presente che Visconti sente come una componente della propria personalità.

¹⁰ In *Encyclopaedia Universalis*, 1980, voce *Rota, Nino*.

¹¹ Cfr. Tomasi di Lampedusa, *Il Gattopardo*, Feltrinelli, Milano 1959, p. 257.

¹² Della *Traviata* con la Callas si ricordano molti particolari e aneddoti: lo spostamento dell'azione a un tempo posteriore; i gioielli veri della protagonista; il forfait del tenore dopo la prima; ma anche gli abiti appariscenti e troppo originali, particolarmente al 2° e al 3° atto. Si ricordano cioè le eccentricità e manca purtroppo una registrazione ufficiale: grossa perdita per la storia dello spettacolo. (Cfr. *Per Luchino Visconti*, cit., 5ª puntata).

¹³ Si noti di sfuggita che, nella scena di congedo dal ballo, annodandosi al collo una sciarpa di seta bianca, Burt Lancaster passa a mimare il ritratto di Verdi conservato al Museo "alla Scala".

Analogicamente, ma con altre consonanze, per *Morte a Venezia*. Non è il caso di ripetere l'incidenza sul film della musica di Mahler che era stato uno dei modelli di Mann¹⁴. Mettiamo piuttosto a fuoco che cosa Visconti conserva e che cosa smarrisce del testo questa volta. La sequenza finale e quella dei suonatori ambulanti sono ricalcate usando Mann come una sceneggiatura. Entrambi gli episodi visti alla distanza, lasciano stupiti per la capacità che Visconti ha mostrato di saperli interpretare: il primo con toni tanto personali, l'altro con toni tanto realistici. È il testo che per il finale del film suggerisce al regista un simbolo di collegamento tra il vecchio e il giovane giocato sull'apparecchio fotografico¹⁵; ma quell'oggetto nelle mani del regista assume un valore più pregnante che nel libro perché è il cinema (amplificazione della fotografia) che costituisce la realtà della sua personale biografia. Per quanto riguarda invece la scena dei suonatori ambulanti, parlerei di resa realistica in quanto quella canzonetta, *La risata*, che Visconti fa interpretare a Tonino Apicella rende in modo perfetto l'adeguamento al romanzo (particolarmente se lo si rilegge dopo aver visto il film) senza che peraltro lì quella canzone esca dal più totale anonimato. Fin qui, Visconti sembra essersi comportato come con il testo del *Gattopardo* che anch'esso è spesso usato come una sceneggiatura¹⁶. Quello che sinceramente permette di fare un discorso sulla classe del regista in questo film è l'aver lasciato perdere l'episodio del sogno osceno¹⁷. Anche in questo caso, Visconti avrebbe potuto trovare il materiale già bell'e pronto e certamente con la sensibilità esasperata dei suoi ultimissimi film non si sarebbe fatta sfuggire l'occasione. Qui, invece, dell'esperienza psico-somatica del professor Aschenbach non abbiamo traccia, anche perché — è il caso di ricordarlo — il film lavora molto sul flash-back e forse le due tecniche (sogno e racconto del passato) si sarebbero date fastidio a vicenda. Quasi a compensare questa sottrazione al testo, si arriva al capitolo delle innovazioni che costituiscono secondo me il punto di forza e di positività del film. In *Morte a Venezia* sembra che non una componente di sé venga fuori, ma piuttosto il sé: l'autobiografia di Visconti si esercita infatti nei due personaggi — e del Professor Aschenbach e del giovane Tadzio. Tuttavia, mentre la critica immediata ha saputo subito riconoscere il primo

¹⁴ Le due sinfonie di Mahler non tanto rinviano al loro autore ma sostengono i significati del film. È il caso, ricordato dall'attore Dirk Bogarde, del *crescendo* della 5ª che modula il gesto del Professor Aschenbach di alzarsi in piedi passando sotto Rialto quando ritorna al Lido dopo la finta partenza.

¹⁵ «Un apparecchio fotografico, apparentemente senza padrone, si drizzava in cima al suo treppiede...» (Thomas Mann, *La morte a Venezia*, Bompiani, Milano 1988, p. 77, traduzione di F. Saba Sardi).

¹⁶ I collaboratori hanno raccontato che la vera sceneggiatura del film era costituita dalle sottolineature di Visconti al testo di Tomasi. D'altronde è facile allo spettatore ricordare che molte battute rappresentano nel testo il discorso indiretto.

¹⁷ Cfr. *La morte a Venezia*, ed. cit., p. 70-72.

caso¹⁸, forse è necessario spendere qualche riflessione su Tazio — visto da Visconti — e ricordare che è questi a provocare il professore e non viceversa. Nel libro non si conoscono i pensieri di Tazio: al sorgere della passione è il professore che viene indagato e suoi sono i pensieri che si riportano: per lui Tazio è, di volta in volta 'il bellissimo', 'il mirabile', 'il beniamino', 'l'idolo'¹⁹. Il fanciullo diventa attivo nel ricambiare la passione del vecchio solo dopo l'incontro serale inaspettato²⁰ ma siamo già ben oltre la metà della narrazione, e da allora Aschenbach sarà 'il sedotto'²¹.

Nel film, fin dall'inizio, Tazio ammicca, sorride, provoca; una lunga sequenza è dedicata al balletto adescatore che l'adolescente mima con l'aiuto delle strutture dello stabilimento balneare. Conviene ricordare allora che l'attrice che interpretò la madre di Tazio, Silvana Mangano, volentieri ricorda che a lungo Visconti le parlava di sua madre, della Carla Erba a cui si dice fosse tanto affezionato, affinché lei, l'attrice, la conoscesse, l'amasse e sapesse interpretarla. Ecco, Silvana Mangano suppone che Luchino si sentisse Tazio ed è questa supposizione ad aiutare la lettura profonda del film che — smarrito il discorso di Mann sugli ideali Winckelmanniani — costruisce una biografia duplice, del giovane e del vecchio e nel fare ciò essenzialmente comunica una sensazione tutta diversa da quella del libro, una sensazione che è di dolore laddove quella era di stupore. Il particolare dolore della solitudine dell'omosessuale è annunciato dalle prime scene dell'incontro sul battello col vecchio incipriato (come è nel libro) e autonomamente continuato perfino nel portiere d'albergo impersonato con sottile ambiguità da Romolo Valli che, nel ricevere il cliente, si dilunga sul profumo dei fiori — specchietto minimo delle continue sfaccettature di quella situazione. Quel dolore è particolarmente sviscerato nelle scene varie e numerose di solitudine nell'interno della stanza d'albergo, quando Aschenbach sa di non essere visto e spiato né dagli amici di Tazio né dagli ospiti adulti. Ed è quel dolore del professor Aschenbach — o del regista che lo legge — a esigere rispetto, non molto diversamente, notava già Argentieri, dal rispetto e dalla pietà che sollecitava

¹⁸ Particolarmente Micciché seppe sottolineare subito l'autobiografismo che Visconti realizza nel Professor Aschenbach. Disse infatti Micciché: «Visconti ha recepito dell'opera manniana il suo significato primo ... il dissolvimento orgiastico ... operato dalla realtà ... sull'armonia interiore dell'uomo di cultura». Ma Micciché, dando per scontati altri binomi (Mann-Professor Aschenbach vs Mahler-Professor Aschenbach) — il primo ripreso da Eco, il secondo testimoniato da Visconti stesso nella scelta della colonna musicale — parlò del Tazio viscontiano solo come di una sorta di «angelo del male» (cfr. «Avanti!», 6 marzo 1971).

¹⁹ Cfr. *La morte a Venezia*, ed. cit., p. 35, 36, 47, 49.

²⁰ «... e in quell'istante accadde che Tazio sorrisse ... a lui, eloquentemente, confidenzialmente» (cfr. *La morte a Venezia*, ed. cit., p. 54).

²¹ *Ivi*, p. 58.

l'altro famoso professore tedesco rimbecillito di fronte a Lola-Lola²². Nel libro invece, e specialmente nella quarta parte — cioè nel periodo che intercorre tra il ritorno al Lido e il 'Ti amo' che resta sulle labbra del professore — a mano a mano affiora, dalla natura e dai sentimenti che il professore scopre in sé, una meraviglia, una 'condizione stupefatta' (p. 48) che garantiscono 'l'estatica esaltazione' (p. 47). Infatti da quello stupore si sviluppa e prende consistenza la meditazione estetica del Professor Aschenbach — e Mann conclude con una frase che ha provocato forse il primitivo interesse di Visconti per il personaggio: «È certamente un bene che il mondo conosca soltanto l'opera bella, non anche la sua origine, non le circostanze della sua nascita; poiché la conoscenza delle fonti dalle quali è scaturita l'ispirazione dell'artista, sovente svierebbe il mondo, lo scoraggerebbe, annullando così l'efficacia della perfezione». (p. 50). In questa trasposizione, mentre Venezia diventa la Venezia dove Luchino andava in villeggiatura da bambino — una sorta di Balbec, aiutata da un colera simbolico —, la perdita dell'articolo determinativo del titolo manniano avvicina e insieme allontana il nuovo prodotto artistico dalle sue fonti, e non a caso. Infatti, se *Der Tod* nel testo ha filologicamente il valore del dimostrativo e quindi indica quella particolare morte di quella particolare storia, quando si sopprime il deittico, si apre la strada all'incontro tra vecchiaia e ricordi e in filigrana il discorso sembra sempre più quello di un *Io* narrante che muore a Venezia — tant'è che del libro, tra l'altro, Visconti smarrisce anche la prima tappa nell'isola dell'Adriatico: solo Venezia interessa.

Una digressione finale potrà ora essere utile alla comprensione dell'estetica viscontiana: esaminiamo quattro film accomunati dal tema della solitudine — *Le notti bianche*, *Vaghe stelle dell'Orsa*, *La caduta degli dei* e *Ludwig*. In *Le notti bianche* (1957) da Dostoevski — periodo ancora 'proletario', film 'falso', cioè ricostruito in studio, — le modifiche alla fonte non riguardano il tema: la solitudine che si dibatte è quella del giovanotto che per un breve attimo trova l'amore della ragazza — pronta a ritornare al suo primitivo legame. Questo è, con il *Gattopardo*, il film in cui il tema della solitudine si risolve a livello esistenziale e non a livello di morbosità sessuale. I cambiamenti rispetto al testo riguardano i luoghi dell'azione, i particolari simbolici (quale è il cane all'inizio e alla fine), ovvero episodi (il ballo nella balera).

Già *Vaghe stelle dell'Orsa* (1965) — di ascendenza leopardiana in quel primo verso recitato delle *Ricordanze* — diventa morboso e dibatte il problema della solitudine dopo l'incesto tra fratelli. È un film che ottenne il Leone d'oro a Venezia, apparentemente sull'onda lunga del *Gattopardo*. Ne *La caduta degli Dei* (1969), tra i tanti temi

²² «Rinascita», 12 marzo 1971.

(primissimo, la denuncia politica e non ultimo il tema poliziesco), quello incestuoso riguarda i rapporti del figlio verso la madre. La prolissità dei temi e la lunghezza della pellicola contribuiscono a fare di questo film una sorta di esemplificazione del concetto di confusione. *Ludwig* (1972) — ultimo film prima della malattia — risolve nella musica di Wagner il dramma solitario del re bavarese in una scenografia prolissa e sontuosa ancora più che nel film precedente.

Questi quattro prodotti ci sembrano emblematici per confermare quel che si potrebbe contestare a Eco circa l'estrapolazione dei suoi due esempi: la storia personale di Visconti e i momenti pubblici e politici in cui essa si svolgeva hanno condizionato le sue scelte tematiche e le sue realizzazioni ma, oltre tutti gli altri casi di felice riuscita cinematografica, egli in due occasioni ha sublimato il rapporto del privato con le condizioni oggettive di ricezione del mercato: nella metafora delle *Notti bianche* e nel prodotto lineare, consequenziale, coerente che ancora dopo anni appare *Morte a Venezia*.

AA.VV., *Identità e metamorfosi del barocco ispanico*, a c. di Giovanna Calabrò, Guida Ed., Napoli 1987.

Una mostra di arredi e di oggetti artistici, denominata «Civiltà del Seicento a Napoli», testimonianza della sontuosa civiltà barocca napoletana, ha suggerito al Centro di Studi Italo-spagnoli della città partenopea di cercare anche in altri campi e in altri codici espressivi le tracce delle complesse relazioni fra arte, letteratura, storia e scienza che si intrecciarono nell'universo secentesco. L'iniziativa si è concretizzata in un interessante ciclo di conferenze sul barocco e presentate ora in un volume col suggestivo titolo *Identità e metamorfosi del barocco ispanico*, coppia dialettica, come suggerisce la curatrice della collettanea, Giovanna Calabrò, «che intitola rubriche care al gusto barocco — l'incostanza, la maschera, il travestimento, la somiglianza nel macrocosmo e nel microcosmo, la fugacità del tempo, la morte, ma anche la resurrezione continua delle forme».

La curatrice Calabrò è presente nel volume con un denso contributo, *Le occasioni di un apocrifo*, che continua un discorso da lei già iniziato con l'introduzione all'edizione italiana del *Segundo Tomo del Ingenioso Hidalgo Don Quijote de la Mancha* dell'Avellaneda, pubblicata presso l'editore Guida di Napoli col titolo *Il secondo Chisciotte* (1983). L'apparizione della continuazione apocrifa del *Quijote* a opera di Avellaneda, sostiene l'autrice, allarga paradossalmente il gioco di prospettive e di punti di vista che nascono dalla finzione romanzesca. Cervantes si avvale, infatti, del meccanismo messo in moto dall'autore dell'apocrifo per incrinare la forza e la legittimità della creazione dell'avversario e per ritornare sul problema della classica distinzione fra verità storica e verisimiglianza poetica. Nel farsi della scrittura romanzesca cervantina, i fatti e i personaggi del libro di Avellaneda diventano materia della Seconda Parte del *Quijote*. Se Avellaneda aveva tentato di sminuire la validità della creazione di Cervantes riconducendola alla tradizione tematica della *comedia* e, senza cogliere l'originalità rappresentata dall'antieroe cervantino, accampa il suo diritto a continuare e a imitare la vicenda di Don Quijote, Cervantes non risparmia occasione per seminare con finezza giudizi negativi sul suo imitatore riaffermando la libertà e la sovranità dell'artista creatore. Cervantes mina alla base la visione parziale e burlesca del *Quijote* di Avellaneda rendendola vana e inconsistente col ponderato ricorso alla molteplicità delle scritture e annullando l'autonomia storica del libro dell'avversario: «finzione dunque Avellaneda con il suo libro e con i suoi personaggi, come finzione erano tutti i fatti e gli uomini del *Quijote* cervantino; e su di loro come sul testo il marchio di proprietà di Cervantes». Il libro di Avellaneda, «una spina nel fianco per Cervantes», diviene, nella conclusione tratta da Calabrò, una chiave per entrare ancora una volta nel meccanismo creativo cervantino.

Ancora una illuminante riflessione di Carmelo Samonà sul capolavoro di Cervantes. In *Foucault e la follia di don Chisciotte* Samonà parte da un'interpretazione di Michel Foucault — in *Le parole e le cose* — del 'cavaliere dalla triste figura': nell'ipotesi di Foucault il romanzo si può «considerare come il primo libro che guardi a se stesso in quanto mediazione scritta, che sveli — nella follia dell'eroe — gl'ingranaggi della propria visione (analogica) del mondo, tracciando un confine netto fra sé e l'esistenza oggettiva». Ma, osserva Samonà, l'impostazione di Foucault sottolinea una mancanza di contatto fra il mondo del «segno scritto» e quello del «visibile oggettivo» che nel romanzo s'intersecano continuamente. Viene meno, cioè, nel pur pregevole lavoro di Foucault, la nozione «degli sconfinamenti dei segni libreschi nella realtà vissuta, le capitazioni degli oggetti dinanzi all'incanto, o alla crudeltà, delle parole». Il filosofo francese mostra chiaramente di considerare il mito del Chisciotte un punto fermo della cultura moderna e a maggior ragione il suo lavoro avrebbe tratto giovamento dall'approfondimento dei numerosi intercambi e intersezioni presenti nel romanzo cervantino «fra la lingua 'deviata' o 'morta' della cavalleria immaginaria e il teatro sociale in cui essa concretamente agisce».

Due interventi sulla poesia: in *Mientras por competir con Garcilaso*, Mario Di Pinto propone, in un fine confronto, un'analisi del sonetto XXIII di Garcilaso e dei sonetti 228 e 235 di Góngora. I due sonetti gongorini appartengono al momento della sperimentazione giovanile del poeta e «la lezione di Garcilaso sarà pregnante e puntuale in questo periodo, base ossessiva di un affettuoso esercizio poetico, che lascerà il suo sedimento anche nell'opera della maturità». Il gongorino *Mientras por competir con tu cabello*, del 1582, mostra in filigrana il motivo oraziano del «carpe diem» aggiogato al fondo pessimistico della Controriforma, così che Di Pinto propone di definire funebre anche questo sonetto «per tutti gli strumenti funerari accumulati nella terzina finale». Per Di Pinto sembra convincente l'ipotesi che, col sonetto 228, Góngora abbia voluto dar vita a una *contaminatio* «ordinando nello stampo di un sonetto classico e rinascimentale della serie del 'carpe diem' il tema medievale dell'ubi sunt».

La magistrale lezione di Lore Terracini chiarisce per prima cosa che il titolo *Góngora tra il nulla e l'oro* mette in contatto il finale di due sonetti di Góngora, *Mientras por competir con tu cabello* e *Ilustre y hermosísima María*, designati rispettivamente con A e B. Lore Terracini si occupa soprattutto, nell'ambito di una fine analisi degli elementi testuali, del sonetto B allargando l'indagine al garcilasiano *En tanto que de rosa y de azucena* (tematicamente affine, secondo Fernando de Herrera, al *Mentre che l'aureo crin v'ondeggia intorno*, di Bernardo Tasso nonché motivo oraziano) e al sonetto di Herrera stesso *O soberbia i cruel en tu belleza* di ascendenza italiana. Interessandosi soprattutto al piano sincronico delle funzioni, la studiosa arriva alla conclusione che «per il sonetto B i testi di Garcilaso (e di Herrera e di B. Tasso) non interessano come 'fonti' ma perché forniscono ingredienti che funzionano in B in un nuovo tessuto testuale».

Con il solito stile arguto in cui la vivacità si amalgama perfettamente col rigore scientifico, Maria Grazia Profeti in *Storia di O. Sistema della moda e*

scrittura sulla moda nella Spagna del Secolo d'Oro, offre un approccio alla varietà di leggi e leggine che durante il regno di Filippo III e Filippo IV tentano di intervenire in materia di moda e di abiti maschili e femminili. Il fine dei trattati che fioriscono sull'argomento, nel XVII secolo, consiste soprattutto nella negazione del desiderio. Al contrario di quanto avviene ai nostri giorni, la tendenza è quella di frenare la spesa, di arginare il dilagare del lusso e dello sfarzo. L'elogio della sobrietà e della semplicità, i lamenti dei *laudatores temporis actis* si alleano nella condanna degli eccessi della moda, dai colli a *lechuguilla* al guardinfante.

La moda, equivalente della corruzione, si oppone alla non moda, ossia alla sobrietà, all'ossequio per le tradizioni; e il meccanismo diviene più complesso «se nel gioco entra un altro elemento: il corpo femminile che il vestito copre, per negarlo o per sottolinearlo». Dopo l'ampia, articolata rassegna delle opere dei moralisti che delineano un ritratto di donna intenta solo a coltivare il lusso e l'apparenza, Maria Grazia Profeti conclude citando, per contrasto, «uno spaccato che testimonia la vita *reale* delle donne del secolo XVII»: il testamento di una donna che, qualche giorno prima di morire, chiede che i suoi tre vestiti, uno dei quali è anche impegnato, siano venduti per pagare qualche messa e qualche prece.

Il saggio di José María Díez Borque, *Algunas calas provisionales en la poesía de sátira y transgresión religiosa en el barroco español*, mette in luce vari aspetti di poesia trasgressiva, espressione di vita vissuta: così alla poesia amorosa si oppone la lirica erotica, e il risvolto della poesia religiosa si troverà nella produzione di satire religiose. La precarietà di trasmissione di questa poesia, di matrice popolare e non letteraria, rende particolarmente problematica la ricostruzione e lo studio di opere di cui si hanno, per la maggior parte dei casi, testimonianze indirette o pochi frammenti.

Antonio Gargano con *Dal racconto al romanzo. A proposito di «Buscón» I,ii*, segnala opportunamente il carattere di «creación verbalista» attribuito all'opera di Quevedo da un nutrito gruppo di studiosi, da F. Rico a R. Lida, da M. Bataillon a F. Lázaro Carreter. Gargano compie una verifica di tale giudizio analizzando il racconto di Poncio de Aguirre introdotto nel secondo cap. della prima parte del *Buscón*. Il racconto è abilmente drammatizzato da Quevedo che opera liberamente, modificando talvolta la narrazione che s'inserisce perfettamente nella tematica del *Buscón*. Si sconfessa, in parte, l'immagine dell'opera di Quevedo intesa come discorso composto di unità narrative che continuano a produrre senso anche se staccate dal contesto.

Alberto Porqueras Mayo in *Una defensa manierista de la poesía por motivos religiosos: el Cisne de Apolo (1602) de L.A. de Carvallo* esamina, con ampiezza di riferimenti eruditi, l'aspetto religioso dell'opera di Carvallo, una silloge di citazioni di poeti riuniti sotto il simbolo poetico per eccellenza, il cigno. Carvallo tenta in quest'opera di rielaborare il concetto di poetica biblica di antica ascendenza: «partiendo de un emblema cristiano, el cisne, aprendido por Alciato, Carvallo ha volcado toda su inmensa erudición de historia eclesiástica para defender la poesía por su antigüedad y prestigio...».

I processi dialogici esaminati da Baktin sono il punto di partenza usato da

Iris Zavala in *Texto y contra-texto en el «Guzmán de Alfarache»*, per studiare sia un dialogo che s'instaura tra voce narrante e il tu spersonalizzato rappresentato dal lettore, sia la dialogia interiore che struttura il testo (la vita picaresca di Guzmanillo) e il suo contro-testo (il Guzmán pentito): «en el espacio narrativo la dialogía interior se distingue por una rica gama de polaridades y antagonismos nunca resueltos, en una especie de oximoron constante...».

Il barocco in America è il tema trattato da Julio Ortega che, in un *excursus* dal titolo *De Lezama Lima a Severo Sarduy: el barroco latinoamericano*, mette in evidenza che il «discurso de la abundancia... el desplazamiento de la percepción» marcano i meccanismi attraverso i quali l'America latina decifra e assimila quella che in Spagna fu arte della Controriforma e in Hispanoamerica, come afferma José Lezama Lima, «fue un arte de contraconquista». Dopo aver ricordato i tre livelli operativi dell'espressione barocca, la sostituzione, la proliferazione e la condensazione, messi in rilievo da Severo Sarduy nel noto saggio *El barroco y el neobarroco*, del 1972, Ortega indica in Lezama Lima e in Sarduy due grandi interpreti del barocco latinoamericano: in particolare Ortega esamina i romanzi di Sarduy, da *De donde son los cantantes* a *Cobra* e a *Maitreya*; con *Colibrí* (1984) «después de las exploraciones y tentaciones indosincréticas de *Cobra* (1979) y *Maitreya* (1978) Sarduy regresa a su escenario más abierto, el anfiteatro caribeño, cuya naturaleza exaltante y colorido intenso, en su sola verbalización, se convierten en un decorado de las diferencias».

Con *l'Immagine iconica nella poesia di Sor Juana Inés de la Cruz*, Dario Puccini intende completare, con uno scritto denso di spunti illuminanti, il suo noto libro *Sor Juana Inés de la Cruz. Studio di una personalità del barocco messicano*, del 1977; il predominio della cultura e della sensibilità 'visuali', con le corrispondenti implicazioni iconiche, appartengono alla tradizione controriformistica. In Sor Juana l'uso delle allegorie figurate serve per la conversione dell'indio. Ma nel *Neptuno alegórico* Sor Juana ricorre più volte, in senso laico, all'esempio degli emblemi di Alciato.

Attraverso lo studio delle opere della monaca messicana Puccini evidenzia la cultura pittorica di Sor Juana: una conferma è data dall'«auto sacramental» *El Divino Narciso* o da un passo del poemetto *Primero Sueño* in cui «Suor Juana, nel riferirsi alla Lanterna Magica, inventata dal tanto da lei citato Athanasius Kirker, sembra poi chiaramente alludere ad effetti più squisitamente pittorici».

L'interessante e varia raccolta di saggi, nati sotto il segno dell'identità e della metamorfosi, si conclude con un vivace e complesso *excursus* di Severo Sarduy, *La simulación*, in cui lo scrittore impiega le risorse di una prosa scintillante per discutere di *travesti*, «este deseo de barroco en la conducta humana...», di anamorfosi che si presenta «como una opacidad inicial y reconstituye, en el desplazamiento del sujeto que implica, la trayectoria mental de la alegoría, que se capta cuando el pensamiento abandona la perspectiva directa, frontal, para situarse oblicuamente con relación al texto, como ya lo sostenía Galileo» e di *trompe-l'oeil*, avvicinando i codici della scrittura a quelli della rappresentazione.

Teresa Cirillo

Sophia de Mello Breyner Andersen, *Il Sole il Muro il Mare*, a cura di Giulia Lanciani, Japadre Editore, L'Aquila - Roma 1987, pp. 118.

Continua, per i tipi della Japadre e nella collana diretta da Giulia Lanciani, la pubblicazione di testi di autori portoghesi contemporanei. Il sesto volumetto offre ai lettori un'antologia di poesie di Sophia de Mello Breyner Andersen, conosciuta e apprezzata oltre i limiti geografici della propria terra, sia per la feconda produzione poetica — la prima raccolta di liriche, *Poesia*, risale al 1944 — sia per quella in prosa che spazia dalla narrativa alla saggistica, passando anche attraverso scritti destinati ad un pubblico giovane, in cui meglio afferma l'intenzione didattico-moralistica sottesa alla sua opera, e che ottengono pieni consensi anche da un pubblico adulto.

La produzione letteraria della Breyner presenta molti aspetti interessanti vuoi per l'intensità poetica di cui sono permeate le sue opere, vuoi per l'impegno sociale e politico che l'autrice continua a approfondire per la realizzazione di un mondo in cui sia definitivamente acquisito il rispetto per la dignità dell'individuo, nella piena consapevolezza che «o artista não é, e nunca foi, um homem isolado que vive no alto duma torre de marfim. O artista, mesmo aquele que mais se coloca à margem da convivência, influenciará necessariamente, através da sua obra, a vida e o destino dos outros» (1).

Ostile al regime dittatoriale che vigeva nel proprio paese, la Breyner fu socio fondatore della Comissão Nacional de Socorro aos Presos Políticos. Dopo la rivoluzione del 25 aprile, le fu conferita la nomina a presidente della «Associação de Escritores» e fu eletta deputato nelle liste del partito socialista per l'Assemblea Costituente. In questa sede partecipò alla stesura della Costituzione. È sensibile e rigorosa traduttrice di Euripide, Shakespeare, Paul Claudel e Dante; per la traduzione del *Purgatorio* ricevette un riconoscimento ufficiale dal Governo italiano.

Tradotta dalla stessa Lanciani, la raccolta di poesie scelte dalla curatrice porta nello stesso titolo i segni del mondo di cui l'autrice si fa testimone ferita e vitale. Una pressante ricerca di autenticità e una sete mai soddisfatta di rapporto con le «cose», caratteristiche peculiari della scrittura della Andersen (2), tendono a creare un invisibile e solido legame fra il passato e il futuro (3). In esso si innesta il rapporto tra la natura e l'uomo, il contrasto tra gli spazi

(1) Si veda, dell'Autrice, *Arte Poética II* in *Antologia*, 2ª ed., Circulo de Poesia, Moraes ed., Lisboa 1970, p. 234.

(2) «A poesia é a relação do homem com a Poesia. Ou melhor: a poesia é a relação pura do homem com as coisas. Isto é: uma relação do homem com a realidade, tomando-a na sua pura existência. O poeta é aquele que vive com as coisas, que está atento ao Real, que sabe que as coisas existem». Sophia De Mello Breyner Andersen, *Poesia e Realidade*, in «Colóquio», Abril 1960, n° 8, p. 53.

(3) «(...) quando Sophia se aproxima das coisas e avidamente procura sempre mais coisas, não é apenas o real que ela pretende alcançar, mas sobretudo a aliança primitiva (...), a ordem simbólica onde esse real adquire sentido e verdade». Eduardo do Prado Coelho, *O real, a aliança e o excesso na poesia de Sophia de Mello Breyner Andersen* in *A palavra sobre a palavra*, Portucalense editora, Porto, Junho 1972, p. 228.

esterni, naturali e integri, e gli spazi interni, chiusi e contaminati; dalla natura, la Breyner attinge l'ispirazione, «pois a natureza é uma caixa cheia de coisas da qual o poeta extrai uma coisa que lá nao está» (4). L'uomo che si allontana da essa, rischia di autodistruggersi; significativo appare l'ammonimento che lancia nella poesia *Crepúsculo dos deuses*: «Ide dizer ao rei que o belo palácio jaz por terra quebrado / Febo já não tem cabana nem loureiro profético nem fonte melodiosa / A água que fala calou-se» (5).

Il filo invisibile tra passato e futuro traccia un percorso in cui il mondo interiore dell'Andersen si esterna in una realtà che si configura in un riporto di spazio e di tempo che attinge dalle singole schegge della memoria storica e mitica per costruire, in una sorta di presagio, lo spazio e il tempo futuri. Nasce da lì un percorso tormentoso compiuto con la consapevolezza che alla sensibilità del poeta è affidata la continua e disperata esplorazione e decifrazione dei linguaggi incerti e polisemici dell'esistenza.

Annamaria Pagliaro Micieli

João Guimarães Rosa, *Le sponde dell'allegria*, edizione italiana a c. di Giulia Lanciani, S.E.I., Torino 1988.

«Una scrittura senza confini. Tradurla esige innanzitutto una decrittazione del segno poetico, ma anche una sua trasposizione — nel prodotto finale — che non obbedisse alle pretese e ai canoni del senso comune. Sebbene pervicace e assidua sia stata la tentazione di intervenire sul tessuto trasgressivo del testo per conferirgli un crisma di leggibilità, si è nondimeno cercato di ricusare spazi a percorsi significanti lineari ed agevoli, a connotazioni aggiuntive o a funzioni accessorie che lo travisassero e lo snaturassero sostanzialmente. In altri termini si è cercato — nei limiti del possibile — di aderire alla pratica infrattiva dell'originale, di seguirlo nei suoi sinuosi tracciati, evitando di costruire pacificanti panorami di senso».

Nel presentare l'edizione italiana dei ventuno racconti che Guimarães Rosa ha riunito sotto il titolo di *Primeiras Estórias*, Giulia Lanciani traccia un sintetico ma esaustivo bilancio delle difficoltà che si presentano a chi si accinga a tradurre anche una sola pagina dell'opera rosiana: i testi narrativi dello scrittore brasiliano, affascinanti nella loro complessità, si distinguono anche per la lingua di non agevole accesso e decrittazione (talvolta, a causa della sottigliezza degli echi e delle allusioni, la parola di Guimarães Rosa può risultare difficoltosa e oscura anche al lettore di lingua portoghese). È noto che sia nei racconti riuniti in *Primeiras Estórias* (titolo che la curatrice ha scelto di sostituire, nel-

(4) *Os Três Reis do Oriente*, in *Contos Exemplares*, 17ª ed., Figueirinhas 1987, p. 176.

(5) *Il Sole il Muro il Mare*, p. 60.

l'ed. italiana, con quello del primo racconto della silloge), sia in altre metafore narrative ambigue e polivalenti, *Corpo de baile* o *Grande sertão: veredas*, la lingua rosiana elargisce note criptiche, sensi emblematici, frammentate allusioni. Lo scrittore brasiliano si fa mediatore di ineffabili sortilegi, di insondabili intuizioni: la ricerca di una mitologia che si confonde con le *estórias* riguardanti la natura e l'essere, che si svolge nel tempo e nello spazio come fuga e viaggio entro un labirinto di agnizioni allusive e oniriche, richiederebbe parole nuove. Nella sua aggressiva consapevolezza, Guimarães Rosa riscopre la parola e ne approfondisce i sensi riposti: per chi voglia addentrarsi nel mondo rosiano la sfida — chiarisce ancora la curatrice — è creare «un linguaggio in grado di approssimarsi al mistero [...] un linguaggio mutevole, disarticolato, lacerato e composto, ribelle a qualsiasi logica, affascinante e coinvolgente al massimo, che ci introduce in un mondo fantastico di folli e di bambini, personaggi al margine del reale, che appodano tutti alla 'terza sponda del fiume': dimensione irrazionale e magica, nascosta agli occhi dei più».

Questo linguaggio può tentare di svelare un viaggio entro il labirinto delle cose che si svolga in chiave fabulistico-surreale, immagine di una logica che permea il macrocosmo *sertanejo*, motivo agglutinante i vari temi e piani compositivi delle narrazioni di Guimarães Rosa.

La traduzione di un linguaggio che scarta perentoriamente e programmaticamente esiti stilistici e tematici banali, concreti, coerenti, comporta difficoltà talora imprevedibili e talora insolubili. La traduzione di Giulia Lanciani del narrato dinamico dello scrittore brasiliano può assumersi come banco di prova, guida o portolano nella difficile navigazione che la narrativa rosiana rappresenta per il lettore italiano.

Solo il racconto *A terceira margem do rio* aveva avuto una prima traduzione italiana curata da Giuliano Macchi e apparsa in «Progetto», 2, 1977, pp. 21-26: Giulia Lanciani si è immersa, con paziente sollecitudine, e con l'ausilio di una lunga esperienza filologica, nell'avventura che non è stata «né facile né breve. Anche perché è mancato il conforto che l'autore non ha mai lesinato in vita ad altri suoi traduttori».

Teresa Cirillo

Naghib Mahfuz, *Tra i due palazzi* - La trilogia del Cairo, trad. di Clelia Sarnelli Cerqua, Napoli, T. Pironti, 1989, pp. 654.

È un romanzo che ci viene di lontano. Ogni lettore di cultura non specialistica, ma di buona volontà, si preoccupa di capirne valore e significati per via di confronti e referenze. A chi somiglia questo scrittore d'oltre mare? Come ha composto, come ha disposto la narrazione? ecc. E così, secondo un sistema che dà i suoi frutti, ma che spesso intralcia e svia, si comincia col fare dei nomi: Dickens, Cecov, Zola, Flaubert e persino Verga, Pirandello, Lampedusa e via a vele spiegate, senza bussola. Ma c'è un altro nome che qualcuno vuol proporre,

non perché sia necessario ma perché sarebbe strano che venisse dimenticato: Thomas Mann, autore di un romanzo che racconta la storia di una famiglia, la sua decadenza: i *Buddenbrooks*. Chi ricorda di questo romanzo le 60 pagine del pranzo iniziale, non può non ripensarci leggendo le prime cento e più pagine del romanzo di Mahfuz, così lente, così fitte di cose minute, così penetranti e dimesse. Storia della decadenza di una famiglia e di una classe sociale l'uno, storia della decadenza di una famiglia e di una classe l'altro. Ma si tratta di affinità casuali, senza alcun rapporto fra loro.

Certo, ascendenze e concomitanze culturali che operano dentro e intorno all'opera sono indispensabili per una conoscenza critica. Ma vanno cercate e verificate con strumenti storici e filologici adeguati, non sollecitate per via impressionistica, per suggestioni tematiche o ambientali, di intreccio o di occasione. Non disponendo della necessaria attrezzatura, tanto vale attenersi ai fatti e ad una onesta descrizione dei fatti.

Il libro noi lo abbiamo letto in traduzione. Non possiamo permetterci di passare alla lettura del testo originale, al confronto. Parlando di una traduzione, possiamo solo fermarci sui contenuti. Le forme dei contenuti, ignorando la lingua madre, ci sfuggono. Possiamo parlare della sistemazione narrativa, delle congiunzioni e dissociazioni degli elementi del racconto, ma non tentare sondaggi d'arte o di stile. Bisogna dire però che la traduzione, anche se non possiamo verificarla con un confronto diretto col testo, è di buona marca, piana, fluviale come il romanzo, aderente al tipo di racconto. Tradurre, si sa, non è mai facile. Ma traducendo da lingue di culture affini alla nostra, è facile non far avvertire il disagio della resa. Traducendo dall'arabo, le difficoltà crescono a dismisura. Perciò va data ampia lode a Clelia Sarnelli, che ha tradotto senza far avvertire nessuna contorsione o involuzione, disgiuntura o approssimazione. Molti termini, nomi di cose e di persone, di qualifiche e di ruoli li ha lasciati in lingua originale, traslitterandoli o adattandoli. Sono termini che in italiano non hanno il corrispettivo perché manca la cosa. La Sarnelli, anziché ripiegare su forme analogiche improbabili, ricorre alla trascrizione e ne dà conto a piè di pagina in note di natura linguistica e di natura storico-politica: brevi, essenziali, di esemplare lucidità, che valgono a immergerci in quel mondo con un minimo di informazione. Note esplicative, dunque, ma soprattutto di integrazione.

Dicevamo, ricordando i *Buddenbrooks*: decadenza di una famiglia, di una classe sociale; diciamo meglio di un mondo. Resistenza di un costume alle pressioni del presente. Incomprensione del presente, volutamente, ostinatamente. In apparenza per conservare predominio o privilegi, diciamo anche l'uno e gli altri. Ma in realtà il programma di quell'ostinazione è di salvare una civiltà, un mondo insidiato. Un nucleo conservatore si arrocca. E lo può fare in quanto ha intorno mallevarie di sostegno, ammirazione, timore, rispetto. Ma soprattutto perché ha un suo potere. Non politico, ma religioso e morale, consuetudinario. Ha dalla sua la forza della tradizione, il peso e la suggestione del passato, la presenza del Corano: una cultura monolitica, da non scalfire neppure con la discussione accademica, da interpretare d'ora in ora, mandando a memoria le sure del Corano e citandole ad ogni passo, ad ogni atto.

Il racconto, dopo un inizio lungo e calmo, superata la rappresentazione dell'insieme ambientale e umano, si sviluppa registrando le prime (dapprima lievissime) incrinature, le prime contraddizioni comportamentali e fideistiche. La crisi è colta nella discrasia, dapprima inconsapevole (o quasi), fra teoria etica e comportamento pratico, fra pubblico e privato, esemplarità ed egoismo. L'azione pubblica, anche quella svolta nell'ambito familiare, è ispirata all'esemplarità. L'azione privata, invece, intendendo per privato unicamente la sfera personale, è dettata dall'ambizione di soddisfare senza freni ogni desiderio egoistico, di là dalle leggi comuni, proprio mentre Allah è invocato in ogni istante.

L'eroe di questa condizione è il padrone di casa, il sayyed Ahmad. Nella sua bottega, col vicinato, con la città e nella cerchia familiare è il «giusto», l'«inflexibile», l'«irrepreensibile» che in ogni momento sa che cosa sia bene e che cosa male, senza tentennamenti, per una saggezza che gli viene dalla tradizione. Giudica e, per quanto è in suo potere (e nella famiglia il suo potere è illimitato), agisce con spietata severità. Ma la sera, chiusi i battenti della bottega, è il gaudente sfrenato, re del convito. Incanta gli amici con la sua *verve* sapida e discreta, galante, controllatissima. Desiderato dalle donne, è insaziabile; ama e si ubbriaca, si ubbriaca ed ama. E torna a casa all'alba, sistematicamente, atteso dalla pia moglie. La quale non chiede, non cerca di sapere, e lo serve in silenzio, contenta del suo ruolo, tutta per lui. Eppure proprio nel suo silenzio, nella sua remissività si colgono i primi segni della contraddizione di quel sistema di vita.

La contraddizione implicita non è sottolineata né discussa dallo scrittore. Nessun commento accompagna le fasi dell'azione. Il racconto è affidato unicamente alle cose. Il protagonista, che l'autore ha creato così massiccio e grandioso, così ingombrante, in casa e fuori, così sicuro di sé, non dubita neppure casualmente che timore e amore, rispetto e obbedienza gli siano dovuti, così come non dubita di ciò che si deve e di ciò che non si deve fare. Tutto è preciso, tutto è dato. La legge è legge, e il Corano è tutto; e lui ne è unico e infallibile interprete, almeno in casa sua. Solo quando il suo mondo entra in collisione imprevista con avvenimenti abnormi, si affaccia alla sua coscienza, per la prima volta, un'istanza di valutazione morale del proprio agire. Ma bisogna superare abbondantemente la metà del libro per accorgersene.

Il protagonista, dunque, il giorno è irrepreensibile e inflessibile e giusto, con sé e soprattutto con gli altri. Despota; ma secondo un sistema di norme rigidamente osservate, non a capriccio. Ha un codice e lo rispetta. In bottega si compiace di essere, oltre che giusto e leale, anche gentile, liberale, galante, generoso. Riverito e amato è sempre in regola con Allah. Venuta la sera, Allah gli consente di darsi ai bagordi, in conviti festosi, ma tuttavia discreti, ovattati. Non c'è contraddizione. Sono due momenti che il codice comportamentale prevede e classifica. Non che li tolleri, li comprende e coordina in due serie di azioni diverse ma non contrastanti.

Lo scrittore indugia con eguale misura descrittiva sull'una e sull'altra serie. Descrive minutamente, quietamente. A commentare, a inserire osservazioni, magari soltanto allo stato di interiezione di meraviglia o di stupore, pensano i personaggi, in prima persona lo stesso sayyed, con ironia, non per giusti-

ficare ma per sottolineare. Lui primeggia nell'uno e nell'altro ambito, dentro e fuori di casa, quando si tratta di operare e quando si tratta di godere. È sempre lui, esemplare caro ad Allah, uomo per eccellenza. Tutti lo rispettano perché è un «uomo», esempio di saldezza della civiltà patria e del Corano vivente. Gli «uomini» come lui vanno onorati e gli si deve obbedienza cieca. Nessuno discute il suo primato, i suoi privilegi. Questa è la realtà, la continuità, la norma severa ma giusta, necessaria.

L'ipocrisia, che sta al fondo di questo atteggiamento del sayyed e di tutti quelli che ruotano nella sua orbita, è un sentimento, non una valutazione: un sentimento non valutato sul piano etico. Si affaccia nel contrasto delle cose, lungo il corso della narrazione, come un dato storico, un fatto fra i tanti, non come giudizio, come apertura ad una teoresi.

Che il sayyed torna a casa all'alba e non ben fermo sulle gambe, lo sanno tutti in famiglia. Ma la moglie si rifiuta persino di pensare ad una possibilità di disapprovazione. È una scelta del suo signore, quindi è legge. A lei tocca servirlo, e insieme con lui servire, vigilando, tutta la casa. Diciamo che è un pensiero che ella ha cacciato in fondo all'anima e ve lo ha seppellito.

D'altra parte nel sayyed la doppiezza di vita è una valvola di sicurezza. Nel senso che egli, scaricando lussuria e disordine in luoghi deputati, case di etere e compiacenti salotti di amici, lascia incontaminato il regno della famiglia, dove qualunque forma di trasgressione è impensabile. Se non avesse quella uscita, non sarebbe completo, non potrebbe dominare come domina. Egli è sotto la guida sicura di Allah sia in casa sia fuori casa, quando giudica con severità e quando si abbandona alla gioia dei sensi.

Una posizione insostenibile sul piano dell'etica e sul piano della prassi. Ma non c'è nessuno che osi ribellarsi o protestare. Nessuno che tra sé e sé dubiti della legittimità dei poteri del padrone di casa, che formuli un sospetto di abuso o di eccesso. Questo avviene perché tutti, pur soffrendo, sanno che la tradizione, la legge del passato, il Corano sono una diga. Finché la diga sta salda, le onde fluttuano e premono, ma il loro rombo non impaura. Ma se la diga crolla, la marea inonda e distrugge tutto. È questa l'oscura consapevolezza che guida pensieri e azioni intorno alla personalità granitica e prepotente del sayyed Ahmad. A lungo, è chiaro, non può durare. E le prime incrinature cominciano ad affiorare per filtri appena appena percettibili: una uniforme di ufficiale che una delle figlie intravede di dietro la grata e ne è conquistata; una fanciulla che canta e sculetta su un terrazzo vicino alla casa del sayyed, mentre uno dei suoi figli la osserva, lui fingendo di non osservare, lei fingendo di non accorgersene. Una fanciulla che non fugga alla vista di un uomo, secondo le regole morali di quella casa, non è cosa inconsueta ma *abnorme*. Se lo ridice lo stesso beneficiario di quelle grazie, il quale, con una punta di perplessità, si domanda se non ci sia sotto qualche cosa. Ma questo pensiero, formulato nella direzione della moralità di casa, di marca paterna, il giovanotto lo ricaccia subito in zona oscura della coscienza critica, dando il primato alla bellezza, al godimento degli occhi (in attesa di godimenti più concreti). E poiché il dimenare di fianchi della ragazza è troppo eloquente, e va dritto al cuore e ai sensi, il giovanotto si fa coraggio e, benché non sia ancora in età, proporrà somnessa

mente, tortuosamente, per interposta persona, che il padre avanzi per lui una molto onorevole domanda di matrimonio. Il rifiuto sarà secco, inappellabile: non è tempo, se ne parlerà quando sarà giusto parlarne.

A questo prezzo di rinuncie e di accettazioni regna nella casa la pace. Quando l'ombra paterna si allontana, la famiglia vive il suo ozio operoso, la sua gioia quieta. Si scherza, si canta, si raccontano favole e si fa dell'ironia, tutto con misura e discrezione, secondo la norma. Lo scorrere delle giornate non ha intoppo, nessun ingorgo nel flusso costante e lento, nessuna deviazione, se non in qualche represso e fuggibile desiderio.

È un mondo chiuso, separato. L'esterno è di là dal muro di cinta, di là dalle grate. Le donne lo intravedono attraverso gli interstizi della *mashrabiyya*. Dalle poche immagini che filtrano esse sanno, per lungo servizio, ricavare l'intreccio della tela e colorarla. Ma è pur sempre un mondo filtrato, controllato e purificato. I tre figli maschi del sayyed escono, vivono la loro vita di scuola, di lavoro, di società; ma in casa non portano nulla del mondo esterno, calandosi subito nella realtà artificiale del tempio appena ne varcano la soglia. Se comunicano qualche notizia, questa diventa oggetto di racconto fantastico, tema fiabesco più che elemento di vita concreta.

L'autore registra, gira intorno alle cose, nota e passa oltre, lentamente, quietamente. Nessun sobbalzo, qualche dissolvenza. Pochi spazi tipografici articolano il lungo racconto. È tutto un fluire, un procedere per fasci di luce continua e insistente, ripetitiva. Non penetra, non scava. Lascia che siano le cose a mostrarsi nel loro aspetto peculiare. Ma la luce che batte insistentemente sulla faccia esterna delle cose, finisce per scoprire il loro aspetto interiore, a piccole dosi, per interstizi visivi e spaziali. La *mashrabiyya*, con la sua fitta grata di legno, non è un elemento caratterizzante della casa come edificio, ma è simbolo della casa come complesso umano e storico, sintesi e «impresa» di una concezione di vita. Simbolo della legge, come dover essere, e nello stesso tempo protezione obbligata del quotidiano, limite imposto, divieto. In questa sua seconda funzione crea all'interno della casa un'atmosfera fittizia, avvertita dagli stessi abitanti via via che la coscienza del dover essere si avvalga o accoglie qualche ansia di dubbio. Al culmine del racconto avvertiamo insomma un tepore di dissolvimento. Lo avvertiamo ripetendo a noi stessi le parole dei personaggi, rivedendo allo specchio i loro gesti, i loro sogni, le loro divagazioni. La coscienza critica della situazione affiora nei personaggi per pullulazioni sotterranee e sottili. Per fermarne l'immagine il lettore deve ritornare sui suoi passi, rileggere, ripensare.

Kamal, il più piccolo dei figli del sayyed Ahmad, di dieci anni, a volte acutissimo e conseguente, a volte invece immaturo, va a scuola, corre, cade, litiga, trasgredisce. A casa dice e non dice, confessa e non confessa, per lo più deviando verso il fantastico e il fiabesco. La discrasia fra interno ed esterno per ora si proietta su una mente ancora fanciulla, su uno specchio terso: un mondo fantastico inseguito fra nimbi di sogni.

Per il primogenito invece, figlio della prima moglie di Ahmad, ripudiata, l'esterno è avvertito drammaticamente. Anzitutto è rappresentato dai ricordi mortificanti della vita dei primi anni vissuti con la madre, e dalla verifica, più

tardi, che quella vita nascondeva depravazione, vizio, miseria morale, ostinazione perversa. È una verifica che il giovane affronta quando la realtà si è già fatta strada nella sua coscienza ed ha fatto cadere a poco a poco i veli dell'infanzia.

In casa questo giovane è un modello di simpatia, di obbedienza, di rispetto. Ha carattere esuberante, sensualità straripante, che esercita fuori casa, come e quando può, fermando gli occhi su ogni curva femminile che gli passa di fianco, e facendo mulinare la fantasia intorno a quelle immagini. L'equilibrio fra esterno ed interno del tempio lo rompe per torbido e irrefrenabile impulso. Una sera, rientrato in casa, vede la serva in atteggiamento rilassato e le si butta addosso. Uno scandalo. Ma la famiglia fa quadrato e riesce ad avvilupparlo. Il terribile padre, però, che di sensualità si intendeva, giudica riprovevole quel comportamento e lo punisce, come è giusto. Ma pensa anche che la colpa, o piuttosto la sventatezza, l'assenza di discrezione, di dominio, sia in parte giustificata dallo stato. Decide perciò di dare una moglie a questo grosso figliolo incontenente e scomposto. Jasin, questo il nome del giovane, si getterà sulla moglie come su una preda attesa al varco. Preda, soltanto preda. Della eredità paterna è rifluita in questo giovanotto solo la sensualità barbarica e a suo modo innocente. Quando la veemenza venatoria dell'amore cede alla sicurezza del possesso, la sensualità non più sollecitata devia verso la noia. Ed egli cercherà fuori casa lo spazio per l'esplosione dei sensi. Addirittura capita che una sera, riuscito a farsi ricevere da una servotta dai fianchi opimi, scopre che il padre, in una sala attigua, dilettava con facezie ed esercizi musicali una cantante-cortigiana, mentre amici gaudenti facevano coro intorno compiaciuti e partecipi. Spia la scena, attento e timoroso, e ne resta avvinto, tra stupore e compiacimento. È la prima volta che la condotta della mano sinistra del monumentale Ahmad viene scoperta da un familiare. Il quale però terrà il segreto per sé, ammirato per la superiorità inaffondabile del padre. Questi infatti canta e balla e gode in coro, sicuro, sfrenandosi e dominando nello stesso tempo, mentre lui deve contentarsi di una serva, e guardare di soppiatto.

Il fatto è che tutta la famiglia si vede, si identifica in questa monumentale personalità. Che il disegno sia stato eseguito dall'autore sfruttando tratti autobiografici, può darsi. Ma non è il caso di perdersi in indagini di questo genere. Ahmad non è il contrapposto autoritario e reazionario di una società che muta muovendo verso il moderno, verso la libertà. È invece la sintesi di una civiltà, di un percorso storico grandioso. Non solo i familiari, ma tutti quelli che vengono a contatto con lui lo ammirano e si identificano in lui: segno inattingibile, modello nel bene e nel male. L'autore non si preoccupa di renderlo simpatico o antipatico; si preoccupa di rappresentarne valore e significato a tutto tondo, con timbri moderati, talvolta anche sotto-sono, sempre tuttavia attentissimo e preciso.

Quello che Jasin aveva visto spiando di tra le quinte, la madre lo sospettava da gran tempo e lo nascondeva a se stessa prima che agli altri, sviando il pensiero verso altre cose. Lo fa non per debolezza, non per spirito servile. Lo fa perché quell'uomo è la continuità, il passato, il mondo delle memorie, la rocca che resiste contro i marosi della sovversione del nuovo. Quell'uomo terribile

e cattivo, ma anche generoso e leale, ironico e collerico, è l'unico esemplare di «uomo» che in un mondo di incertezze squassa la bandiera della certezza del Corano, della civiltà codificata.

Perciò, nonostante le crepe, la travatura della casa tiene. Il flusso ordinario della vita corre ancora uguale. Lievi deviazioni vengono subito corrette. Fra avvisaglie di angustie trova spazio la gioia, la pienezza di cuore, l'intimo tremore dell'attesa matrimoniale. Le due fanciulle della casa, in trepidante attesa, aprono scenari di inconsueta tenerezza. L'autore ha per loro tocchi di stupefatta poesia, palpiti d'amore trascritti nella loro essenza timida, in struggente dolcezza di tono, con misura di estrema finezza, alitando con lieve sorriso sulle cose, sugli intrecci, sulle reticenze verbali, sui gesti.

La rottura, la prima rottura dell'equilibrio di casa, è provocata incolpevolmente dalla persona più devota alla legge della conservazione, più pia ed efficiente, silenziosa e fedele. Non proprio una rottura, ma un trauma, il primo grosso trauma che scuote le fondamenta dell'edificio. Amina, la moglie del sayyed, si lascia andare, non di proposito ma per caso, ad una uscita straordinaria. Ad insaputa del marito, niente meno, esce di casa per andare alla Moschea, come tutte le donne facevano tranquillamente. Succede però che, accompagnata dal piccolo Kamal, viene investita da un'automobile, è trasportata a casa ferita, deve mettersi a letto, chiamare il medico, farsi visitare e fasciare: cose necessarie, ma accolte da lei col raccapriccio dell'inaudito. I figli, che con la menzogna convivevano pacificamente, le consigliano di dire al sayyed di essere caduta dalle scale. Il problema infatti che assilla e angoscia, prendendo tutti alla gola, non è la salute di lei, ma l'ira del padrone. Che cosa avrebbe detto, che cosa avrebbe fatto? Ma Amina, lealmente confessa la verità. E quando sarà guarita, cioè quando sarà in grado di camminare, il marito la scaccia di casa. L'esilio sarà di breve durata, perché il marito manderà i figlioli a prelevarla dopo un ragionevole lasso di tempo. Ma l'incanto è rotto. I tentativi di ricondurre tutto al ritmo di prima varranno solo a sottolineare lo sfaldamento delle resistenze. Da questo punto in poi, lo stesso andamento della narrazione sarà più vibrante, più deciso, sotto l'incalzare degli avvenimenti. In realtà la forma narrativa non muta, ma cresce il numero degli accadimenti, si modifica la qualità delle cose, le persone si muovono, il giro si fa sempre più ampio, le frequentazioni più varie. I figli sono cresciuti, ciascuno di essi è un problema, il mondo di ciascuno si è dilatato, le cognizioni sono più lunghe e complesse, le informazioni arrivano a fiotti e invadono tutti gli angoli della casa. Dove si fa di tutto per suturare gli sbregghi. E un buon metodo, che una volta dava buoni frutti, è anche quello di far finta di niente, di affettare tranquillità e indifferenza, in nome del Corano e della consuetudine. Ma è un metodo che ora non funziona più. Il mondo esterno tracima su di loro e li travolge.

Nell'ultima parte del romanzo si hanno scatti e svolte improvvise e in crescendo; il discorso, più celere, procede a scatti, anche se nell'insieme la fluidità della narrazione conserva la sua solenne andatura. Jasin, mosso dalla sua ben nota e irrefrenabile sensualità si getta una sera su una serva negra e si fa sorprendere dalla moglie, che lo pianta e gli impone la pratica del ripudio. Il padrone di casa dovrà incassare e sorridere, facendo buon viso a cattivo

gioco. In quell'azione malaccorta del figlio riconosce in parte se stesso, il proprio egoismo; ma con irritazione e malinconia riconosce anche che il figlio è uno sprovveduto. È triste per lui doverlo ammettere, ora che stava aprendosi verso i figli ad un rapporto più cordiale. Tuttavia, poiché la facciata è ancora integra, il sayyed si illude che le fondamenta del monumento tengano.

La spinta decisiva al crollo verrà dal figlio migliore, più intelligente e sensibile, Fhami, che fa il patriota e porta in casa i fremiti di una ideologia giovanile sul punto di esplodere. La rivolta studentesca, l'accampamento degli inglesi davanti alla casa del sayyed, una serie di disavventure piccole e grandi, culminano nella festa della libertà. Ma proprio nella manifestazione di giubilo nazionale, fra grida di gioia e sventolare di bandiere, Fhami è colpito da una fucilata e muore. Una tragica beffa.

Il romanzo si era aperto con una viva e varia animazione di presenze misteriose. Amina sentiva i demoni intorno a sé, nelle camere, nei corridoi, nei vani delle finestre, dietro le tende, di qua e di là dalle grate. Ne conosceva bene la potenza, ne intuiva la presenza costante. Entro limiti di familiarità, alla buona, diciamo così, senza eccessi di paura o di orrore: una certa apprensione, ma non più in là. Bastava essere in regola col Corano e tutto filava per il suo verso, nella regolarità. Ma erano l'imponderabile. Erano l'Altro. Che adesso si è corporizzato, da evanescente che era, ed ha fatto irruzione nella casa turbando ritmi e progetti.

Con Allah il rapporto è razionale, o razionalizzabile; è un sistema da osservare. Allah è interlocutore affabile, nel bene e nel male. È possibile mettersi d'accordo con Lui. Una sura del Corano che faccia al proprio caso la si può sempre reperire. Basta avere intelligenza e abilità; anche fortuna, si capisce. Insomma con Allah si contratta; si viene a compromesso. Ma l'Altro, questo fato che sbuca improvviso di tra le maglie del quotidiano, non è a portata di voce d'uomo. Il colloquio è impossibile.

La casa di Ahmad era tutta nel quotidiano dell'esistenza, della norma. Su di essa si è abbattuto l'Altro. L'opposizione al nuovo, l'opposizione di quella casa ai mutamenti del mondo, agli adattamenti e alle ventate innovatrici, era certo un caso singolare. Ma era soprattutto un dover essere, un modello di vita opposto alla storia del divenire, ostinatamente, disperatamente. E la disperazione era annidata proprio in quella sorta di olimpica serenità, di quiete surrettizia che ovattava cose e azioni. Un'isola. Simbolo della tragedia di una civiltà, di un mondo di affetti, di regole di vita, di cultura.

Il romanzo non ha l'andamento della tragedia, voglio dire del genere letterario così chiamato. Ma è una tragedia. Il tragico sbuca fuori dall'usuale, irrazionalmente anche se necessariamente, imprevisto, non considerato neppure come eventualità remota. Perciò non trova i protagonisti in atteggiamento prometeico. È una tragedia nel quotidiano. Moderna proprio per questa sua dimensione e direzione di quotidianità, nell'usuale, fra trovate ingenue o banali, ironie, trasgressioni veniali e sbalzi di umore.

Contro un fato che agisce in questo modo, l'atteggiamento più proprio e duraturo, più coerente, è dato dall'ironia. Lo stentoreo della protesta suonerebbe falso. Il sayyed conosce e pratica da gran signore l'arte dell'ironia.

Affiora sulle sue labbra con ghigno sottile, in un guizzo delle pupille, subito dissimulato per il culto mai smesso della discrezione.

L'arte di Mahfuz, che Clelia Sarnelli trascrive con aderenza e ricchezza inventiva, è in questa capacità di raccontare senza sbalzi, a voce bassa, scorrendo come fiume regale e trascinando nella corrente quieta una storia grandiosa, antica saggezza.

Abbiamo cominciato col dire che è un romanzo che ci viene di lontano. Di lontano, non da un altro mondo. Ci appartiene per due ragioni. Primo perché si innesta sul nostro passato di storia e di cultura. Il costume e i modi che si realizzano attraverso l'azione dei personaggi sono ancora cosa nostra, appartengono al nostro mondo, ancora fermo nel nostro ricordo. Chi ha avuto la fortuna di vivere in una famiglia feudale, chi si è formato in comunità contadine, sa che cosa voglio dire perché ha riferimenti concreti e vicini. Secondo, ed è la cosa più importante, perché trascrive in forma smagata, senza sussulti, la tragedia del nostro vivere come tale, nella sua essenzialità, senza l'enfasi dell'eroico, senza corone. Insomma, senza scampo.

Raffaele Sirri

Gennaro Mercogliano, *Leopardi - Saggio sulla Ginestra*, Manduria, Lacaita, 1989, pp. 134.

Questo libro di Gennaro Mercogliano può tranquillamente definirsi un buon libro sul Leopardi, un notevole contributo al riesame di pagine di alta letteratura. Nella bibliografia leopardiana, ormai sterminata, troverà certamente una collocazione decorosa e si segnalerà per efficienza e fertilità. Non nato per sollecitazione occasionale della recente celebrazione dei centocinquanta anni dalla morte del Poeta, ma prodotto da meditazione lunga e da studio continuamente aggiornato, ha una sua grinta, una sua interiore necessità.

Quando si muove a Leopardi con animo traboccante di ammirazione e quasi di stupore per la sua poesia e soprattutto per la sua ultima poesia, è inevitabile il rischio dell'aggettivazione ridondante e dell'esclamazione. Quest'ultima, non osando apparire allo stato puro, di solito si ammanta di rigore tecnico o si acquatta fra riporti e fra riproposte di definitorie interpretazioni di critici santificati; ma resta pur sempre esclamazione, enfasi, vocalizzo. Non si può dire che Mercogliano si sia veramente impegnato a non farsi attrarre da questa sirena; ma quando ha ceduto, lo ha fatto chiedendo scusa a dritta e a manca, facendosi di buon grado perdonare per qualche aggettivo in più e per qualche citazione di troppo.

È un buon libro perché cerca la via della *Ginestra* attraverso i testi del Leopardi e non nei testi degli interpreti, appoggiandosi a questi e non diventandone mai suddito. Ma è un buon libro, anche, perché costringe a motivare entro noi

stessi, entro i parametri della nostra cultura, della nostra formazione critica, il risorgere di un dilemma istituzionalmente connesso con la poesia del Leopardi: poesia e filosofia o poesia-filosofia? O che cosa d'altro e di più persuasivo? Opinava un tale, di cui non occorre rivelare il nome, che della o di una filosofia del Leopardi nessuno parlerebbe se non fosse espressa in quelle strofe di endecasillabi e settenari: in quelle strofe cioè che creano miti: i miti grandiosi e perenni dell'essere. Sarà un'opinione banale; sta di fatto però che leopardiani e leopardisti vi ruotano intorno, spesso vi cadono dentro e non sanno più venirne fuori.

Ecco, l'aver condotto il discorso in modo da costringere il lettore a staccarsi dalla sudditanza a certe trovate critiche troppo osannate e ad affrontare con libertà di intelligenza il problema della vitalità della poesia del Leopardi, è il merito primario del Mercogliano. Il compito della critica letteraria, infatti, è, sì, quello di interpretare, ma è soprattutto quello di scoprire e indicare l'essenza vitale delle opere, la loro presenza problematica e problematizzante nel quotidiano dell'esistenza.

Il Mercogliano è studioso aggiornato e appartato, che guarda ai processi culturali con umiltà ma anche con sottile consapevolezza critica, felice di starci dentro, forse anche compiaciuto ma vigile e a suo modo sornione. A giudicare, p.es. dalle note delle prime pagine, così fitte di citazioni, così riconoscenti e ossequiose, si direbbe che egli voglia mettersi al servizio dei maggiori. Ma poi si scopre, via via, che, rispettoso e incline all'ammirazione, non si lascia affatto dominare e non si accoda. Noi ricordiamo di lui un bel libro su Gozzano, dove pure si esprimeva a sufficienza questa qualità, segno di piena maturità intellettuale, di coscienza professionalità, avallata da meriti evidenti per l'intelligenza didattica della ricerca, della documentazione capillare e controllata, della precisione argomentativa, della scrittura piena e chiarissima.

Raffaele Sirri

Aimé Petit, *L'anachronisme dans les romans antiques du XII^e siècle*, Atelier National de Reproduction de Thèses, Université de Lille III, 1985, pp. 347, *Naissances du roman. Les techniques littéraires dans les romans antiques du XII^e siècle*, Champion-Slatkine, Paris-Genève 1985, 2 voll., pp. 1454.

Le ricerche su *L'anachronisme dans les romans antiques du XII^e siècle* furono presentate da Aimé Petit come tesi di dottorato all'Università di Lille III. Con ogni probabilità egli stava contemporaneamente approfondendo e ampliando la ricerca che lo avrebbe portato, nella sua tesi di Stato, a discutere più in generale dell'origine, o delle origini, del romanzo medievale.

Pubblicati entrambi nel 1985, il primo grazie all'Atelier National de Reproduction de Thèses de l'Université de Lille III e il secondo presso l'editore Champion-Slatkine, questi due lavori costituiscono la più recente messa a

punto di quanto detto finora sui romanzi medievali della «*matière antique*» e il contributo più completo ad una loro nuova definizione e comprensione.

L'analisi dell'anacronismo, condotta nel primo lavoro, è il pretesto per ricostruire la storia dei romanzi di materia classica e per riconoscerne la genesi multiforme, rintracciabile in una tematica e in una serie di tecniche che appartengono ad una produzione letteraria che merita già il nome di romanzo nel senso moderno del termine.

Nel ripercorrere lo stato presente della critica, Petit distingue le posizioni di quanti — quasi irritati da una presenza senz'altro singolare — si sono espressi con un'eccessiva severità di giudizio, da quella parte della critica che, a dispetto del carattere almeno apparentemente inconciliabile delle singole posizioni, è ormai unanime nel ritenere l'anacronismo *pratique* deliberatamente e non più *commis* ingenuamente.

Petit ritiene che si possano ormai superare le posizioni di coloro ai quali la pittura dell'Antichità è apparsa grottesca (Gaston Paris) e quella di quanti hanno visto nell'anacronismo se non l'amabile frutto dell'ignoranza almeno l'ingenua illustrazione di un senso della storia ancora in gestazione (Veyne) o la prova di una confusione temporale che mescola indifferentemente passato, presente e futuro (Le Goff).

Se si privilegia il comune punto di vista della pratica cosciente e non dell'errore involontario, l'anacronismo di volta in volta viene situato in una prospettiva umanistica (Frappier, Pauphilet), inquadrato in un ben preciso disegno politico e socio-culturale (Köhler), privilegiato per il suo carattere eminentemente poetico (Badel, Raynaud de Lage), considerato come inevitabile conseguenza di uno sforzo di adattamento (Bezzola) o di traduzione (Cormier).

L'analisi di Petit parte dalla più ampia e generale definizione dell'anacronismo in quanto errore di tipo cronologico e, definendo il concetto con delle precisazioni sull'apparizione ed evoluzione del termine, ne individua la presenza nei romanzi antichi sotto forma di due tipi fondamentali. A partire da *Thèbes*, ma arricchendo l'analisi di elementi presi a seconda dei casi dall'*Enéas*, da *Troie* e dall'*Alexandre*, Petit mette in rilievo le molteplici manifestazioni dell'anacronismo rispettivamente nel quadro degli avvenimenti storici; nei fatti di guerra; in ciò che concerne il contesto sociale e politico; nelle pratiche della religione; in ciò che riguarda il campo del concreto, dei *realia* e delle conoscenze scientifiche.

Infine tenta quella che chiama «une véritable herméneutique de l'anachronisme dans les romans antiques».

Egli riconosce così nei limiti dell'anacronismo — messi in evidenza da una qualità della rappresentazione dell'antichità che fa dei romanzi antichi dei documenti eruditi rispondenti ad una precisa funzione didattica — la prova di un esercizio praticato coscientemente e non per ignoranza o ingenuità e dimostra come in realtà molti anacronismi siano più apparenti che reali o comunque necessari ad un autore che così paga il prezzo di un'impresa di traduzione, di adattamento e di trasposizione di un'opera latina in lingua volgare. A gran parte di essi inoltre si può attribuire un'origine di carattere letterario: la presenza di alcuni anacronismi si giustifica con il ricorso a forme e a temi letterari contemporanei.

Il resto dell'analisi è volto a dimostrare come l'anacronismo sia da considerarsi ormai una tecnica che il romanziere sa usare come arte sottile e raffinata per creare, all'occorrenza, un curioso effetto di fantasia e originalità giocando tanto su singoli elementi quanto su unità narrative più vaste. Tutto questo con una finalità socio-politica che fa rivivere il passato come la preistoria del presente, ma anche con un intento più squisitamente poetico che permette alla finzione romanzesca di realizzarsi in un universo utopistico e ideale.

Sicuramente la conclusione, se ci conferma nella convinzione che gli anacronismi dei romanzi antichi non sono frutto di ingenuità o di ignoranza, ma di un esercizio praticato con virtuosismo, e ci persuade circa una varietà di significati e di finalità, ci richiama alla mente la figura di un intellettuale cosciente dei suoi limiti. Un intellettuale che, incapace di esprimere fino in fondo certe differenze e desideroso di trascendere questa sua debolezza, fa dell'oggetto stesso dei suoi limiti un'arma con la quale superarli e vincerli.

Essersi posti il problema dell'anacronismo ha portato Aimé Petit, nelle *Naissances du roman*, a sollevare questioni ben più ampie ed importanti quanto quelle della nascita del romanzo in generale connessa alla definizione del romanzo antico.

Se buona parte della critica si è trovata d'accordo fino ad oggi nel celebrare la superiorità di Chrétien de Troyes in materia romanzesca, è, dice l'autore, in virtù di un pregiudizio comune che attribuisce il valore di balbettamento, di preludio incompiuto alla più grande perfezione, ad ogni esperienza precedente un certo classicismo. Inoltre, il carattere 'plurale' dei romanzi antichi, nei quali la finzione procede accanto alla storia, la tecnica del giullare all'arte dell'erudito e la favola antica alla scienza medievale, ha certamente contribuito a sconcertare e sviare molti studiosi.

Se tuttavia si considera che l'esperienza dei romanzi di materia classica può costituire di per se stessa un'altra estetica, riflesso magari di una tendenza profonda dell'animo umano, che si può opporre al classicismo di Chrétien e se si colloca la pluralità in un quadro di ricchezza di genesi e di sviluppo, si può allora parlare di nascita o più esattamente di nascite del romanzo.

L'analisi si snoda attraverso il confronto sistematico del *Roman de Thèbes* con la *Tebaide* che rivela da una parte la tentazione di tradurre più o meno fedelmente la fonte latina e dall'altra lo sforzo di adattarla ad un nuovo gusto, ad una nuova epoca e ad altre esigenze con soppressioni, riduzioni, sintesi, sostituzioni, spostamenti di elementi narrativi, addizioni chiarificatrici.

D'altra parte se il ricorso alla materia antica permette di abbandonare la vena eroico-religiosa, portando ad una vera laicizzazione della letteratura, non c'è tuttavia totale soluzione di continuità tra *chanson de geste* e romanzo.

Materia e maniera dell'epica, motivo del combattimento e scene di consiglio, stile formulare e sopravvivenza del sistema della lassa, appaiono accanto a contro-motivi epici: umanizzazione dell'eroe e coloritura cortese dei combattimenti, maggiore importanza accordata ai personaggi femminili e unione di prodezza e amore. E ancora, il risveglio e l'esercizio di una tecnica romanzesca quale il ritratto, la nascita e lo sviluppo di un procedimento di investigazione

psicologica come il monologo e la modificazione in senso romanzesco di un motivo epico come il dialogo.

A tutto questo si accompagnano alcuni procedimenti formali specifici che costituiscono le prime forme di scrittura romanzesca: a partire da *Thèbes*, con l'elaborazione di un'estetica fondata sulla ripetizione, fino all'*Enéas* che crea, con l'utilizzazione dell'*ornatus difficilis*, il vero stile cortese in lingua volgare.

Infine si assiste alla comparsa dell'istanza narrativa che manifesta la propria presenza attraverso i numerosi riferimenti alla sua fonte, il tentativo di stabilire un contatto con il suo virtuale destinatario e l'esplicitazione di una presa di coscienza della specificità della sua opera e della dignità del suo ruolo.

In due poderosi volumi, completati oltre che da abbondanti note da numerose appendici e corredati di una ricchissima bibliografia, Aimé Petit ha finalmente reso giustizia a dei romanzi ai quali si può già attribuire questo nome per un duplice motivo: scrivere *romanice*, in *romanz* è etimologicamente trasporre dal latino in lingua volgare; ma è contemporaneamente elaborare una di queste originali creazioni letterarie.

Antonella Straface

⌈ Martín de Riquer, *Cervantes, Passamonte y Avellaneda*, Sirmio, Barcelona 1988

Il segreto di Avellaneda — l'oscuro *licenciado* che nel 1614 dava alle stampe il *Segundo Quijote*, arrogandosi il diritto di proseguire la storia del Don Chisciotte di Cervantes e dunque di contendergli la proprietà letteraria dell'invenzione narrativa — continua ad appassionare gli studiosi. Ne è segno la recente pubblicazione del volume di Martín de Riquer, *Cervantes, Passamonte y Avellaneda*, che qui recensiamo. Paradossalmente, si potrebbe affermare che Cervantes è stato il primo e più autorevole sostenitore, quasi complice, del mistero di Avellaneda. Infatti, all'origine dell'enigma vi è una duplice manovra di occultamento: quella da parte del vero autore che si è celato dietro il nome fittizio, e quella da parte di Cervantes stesso che pur conoscendo, verosimilmente, la identità anagrafica di Avellaneda (non foss'altro perché affermava ripetutamente che si trattava di un «autor fingido» che «no osa parecer a campo abierto...») preferì tacerla e scegliere la via, tutta letteraria, di trasformare la vicenda in un abile gioco di incastri metanarrativi, convertendo alla fine la persona storica di Avellaneda in personaggio romanzesco del suo universo narrativo. Un modo sottile, a guardar bene, per annullare o negarne la esistenza storica! Un modo caro certo al gusto barocco, se pensiamo al caso analogo del *Guzmán de Alfarache* e alla trovata di Mateo Alemán per sbarazzarsi dell'importuno rivale o se pensiamo al sistema di intrecci metanarrativi di cui fa sfoggio Antonio de Solís nella sua commedia che ricalca quella omonima di Góngora

(Cfr. L. Dolfi, *Góngora e il Doctor Carlino di Antonio de Solís y Rivadeneyra* in «Quaderni del Dipartimento di Lingue e letterature neolatine» Istituto universitario, Bergamo, 1987/88, 3, pp. 125-145).

Nonostante o, grazie a questa intrigante complicità tra imitatore e imitato, il caso Avellaneda non ha smesso di appassionare gli studiosi. Anzi il problema dello pseudonimo è stato per lunga stagione — specie in età positivista — il maggior tema di interesse per quanti si sono occupati del *Segundo Quijote*. Rinunceremo in questa sede ad elencare la folta schiera di cervantisti che si son cimentati nell'impresa, ma ricorderemo che questo elemento ha ovviamente condizionato la natura e il tono degli studi. Più volte, infatti, il testo è stato solo un'occasione per saggiare un'ipotesi attributiva o una riserva cui attingere indizi per scoprire l'identità di Avellaneda.

Non dissimile, a guardar bene, è stato talvolta l'atteggiamento e l'interesse di certa critica nei confronti del *Lazarillo de Tormes*. E dunque non è una coincidenza casuale se, quasi negli stessi anni, per opera di Gilman e di Castro sarà impressa una svolta agli studi sull'attribuzione del *Lazarillo* e del *Segundo Quijote*. A Castro è stato un acuto indagatore e interprete della modernità letteraria del *Lazarillo* e ha proiettato il problema dell'anonimato e quindi la risoluzione dell'attribuzione nel contesto di una indagine culturale e letteraria complessiva sulla particolare temperie razziale e culturale determinata dalla compresenza di *cristianos, moros, judíos*. Analogamente, direi, Gilman (il suo lavoro *Cervantes y Avellaneda: estudio de una imitación*, México, 1951 è una tesi dottorale svolta sotto la direzione di A. Castro) inaugura un'attenzione critica complessiva al romanzo di Avellaneda, tralasciando di usarlo come un'esclusiva occasione per sfoggiare la propria abilità attribuzionistica e provando invece a considerarlo come un documento storico e letterario, un testo, insomma, da indagare e interpretare nella sua totalità e autonomia.

Senza dimenticare le fondamentali acquisizioni critiche operate da Gilman, Martín de Riquer ripropone oggi all'attenzione del pubblico il problema attribuzionistico del caso Avellaneda. Nel volume che qui recensiamo, l'illustre studioso, storico della letteratura, accademico e cervantista, si impegna, infatti, attraverso una serrata indagine investigativa, a proporre una nuova identità anagrafica per il misterioso *licenciado*. L'ipotesi che egli illustra e argomenta risale ad un lontano articolo del '69 (*El Quijote y los libros*, in «Papeles de Son Armandans», CLX, 1969) in cui sviluppando alcune osservazioni (A. Achleitner, *Pasamonte*, in «Romanische Forschungen», LXII, 1950, pp. 77-79) sulla corrispondenza tra il personaggio del galeotto cervantino Ginés e quello di Gerónimo de Passamonte, avanzava la «arriesgada hipótesis» che l'autore del *Segundo Quijote* potesse essere il soldato aragonese Gerónimo de Pasamonte, dichiarandosi pronto, tuttavia, a «retirarla a la primera objección seria» (cit. p. 21). Aveva successivamente ribadito tale ipotesi, suffragandola con una serie di campionature linguistiche e stilistiche condotte sui testi della *Vida* e del *Segundo Quijote* (Alonso Fernández de Avellaneda, *Don Quijote, de la Mancha* ed. de Martín de Riquer, Madrid, Espasa Calpe 1972, pp. VII-CIV) affermando, appunto, pur «con toda clase de cautelas y sin dar a la hipótesis un carácter definitivo» la possibilità che Avellaneda «fuera el aragonés Gerónimo de Passamonte, de vida militar

tan paralela a la de Cervantes y evidentemente satirizado por éste con la figura de Ginés de Passamonte» (cit. p. LXXXV).

In questi anni dunque lo studioso ha proseguito le ricerche e ha affinato il ragionamento, mettendo a punto una serie di prove indiziarie convergenti che dovrebbero rendere convincente oltre che plausibile l'attribuzione proposta. Il volume di Martín de Riquer si articola in tre sezioni che sono altrettante tappe logico-argomentative della sua dimostrazione, intitolate rispettivamente: «La vida de Gerónimo de Passamonte»; «Gerónimo de Passamonte y Ginés de Passamonte»; «Gerónimo de Passamonte y Avellaneda». Una proposta di attribuzione somiglia anche a una sorta di processo indiziaro, e dunque cominceremo dal dato che ci sembra aver fornito lo spunto essenziale per l'indagine sull'identità di Avellaneda.

Nel *Prólogo* che precede il suo libro Avellaneda scrive: «...pues (Cervantes) no podrá, por lo menos, dexar de confessar tenemos ambos un fin, que es desterrar la perniciosa lición de los vanos libros de cavallerías, tan ordinaria en gente rústica y ociosa; si bien en los medios diferenciamos, pues el tomó por tales el ofender a mí, y particularmente a quien tan justamente celebran las naciones más extranjeras, y la nuestra deve tanto, por aver entretenido honestísima y fecundamente tantos años los teatros de España con estupendas e innumerables comedias, con el rigor del arte que pide el mundo, y con la seguridad y limpieza que de un ministro del Santo Oficio se deve esperar.

No sólo he tomado por medio entremessar la presente comedia con las simplicidades de Sancho Pança, huyendo de ofender a nadie ni de hazer ostentación de sinónomos voluntarios, si bien supiera hazer lo segundo y mal lo primero; sólo digo que nadie se espante de que salga de diferente autor esta segunda parte, pues no es nuevo el proseguir una historia diferentes sujetos». (cit., pp. 8-10). In questo passo, Avellaneda afferma, dunque: 1) che Cervantes lo ha trattato, nel suo libro, in maniera offensiva e neppure è stato troppo riguardoso con un personaggio che onora il teatro spagnolo (presumibilmente Lope de Vega); 2) che, da parte sua, invece, egli non ricorrerà alle offese personali né all'uso dei sinonimi.

Seguendo, dunque, la traccia offerta da queste affermazioni, Martín de Riquer è andato a perlustrare il territorio del *Quijote*, indicato appunto come il luogo dell'offesa, ed ha scoperto una pista promettente. Nell'episodio dei galeotti uno di loro, infatti, il più spavaldo e il «più carico di catene degli altri», perché «ha commesso più delitti lui che tutti gli altri insieme», dice di chiamarsi Ginés de Passamonte e di aver scritto una *Vida de Ginés de Passamonte* 'di suo proprio pugno'. Or dunque, come aveva segnalato già Achleitner, esiste davvero nella realtà un tal Gerónimo de Passamonte, aragonese, che ha scritto una autobiografia. Nella Biblioteca Nazionale di Napoli si conserva il manoscritto — che nel 1922 R. Foulché Delbosc editò dandogli il titolo di *Vida y trabajos de Gerónimo de Passamonte* («Revue Hispanique», LV, 1922, pp. 311-444) — in cui appunto egli narra la sua vita dalle origini fino al 1603, momento in cui consegna il manoscritto alle autorità competenti per ottenere la licenza di stampa.

Leggendo l'autobiografia di Passamonte, si scopre che costui ha preso parte

alle stesse campagne militari cui partecipò Cervantes e anzi combatté nel reggimento di Miguel de Moncada cui apparteneva anche la compagnia di Cervantes. C'è di più: l'intera vita di Passamonte davvero presenta una serie di singolari parallelismi con quella di Cervantes: stessa decisione di lasciare precocemente la Spagna, interrompendo gli studi iniziati; stessa partenza per l'Italia; stesse campagne militari — Lepanto, Navarrino, Tunisi; stessa sfortuna, perché al momento di rientrare in patria cadono in mano nemica e soffrono una lunga prigionia; stesso ritorno in Spagna e inizio dell'*iter* tipico di ogni reduce di guerra, per ottenere il riconoscimento dei servizi svolti: richieste, raccomandazioni, assicurazioni, delusioni. Cervantes, che ha sognato alti onori e cariche in Oltremare, finisce appaltatore delle tasse in Andalusia. Passamonte, che da buon devoto aspirava a un beneficio ecclesiastico per la cura dell'anima e del corpo, è costretto a riandarsene in Italia, a Napoli, dove conclude in domestica tranquillità la sua vita avventurosa — una tranquillità, tuttavia, che viene funestata dalle insinuazioni e dal comportamento truffaldino dei suoceri.

Martín de Riquer ha arricchito questo quadro in parte già noto segnalando numerosi elementi, testuali ed extratestuali, storico-biografico, psicologici, letterari che sembrano convergere coerentemente verso questa identificazione. La sequenza storica sarebbe stata press'a poco la seguente: Cervantes e Passamonte verosimilmente si sono conosciuti in guerra, perché hanno militato insieme tra il 1571 e il 1573; si sono rivisti, dopo le rispettive prigionie, forse, alla fine del 1594 o agli inizi del 1595, a Madrid negli ambienti di corte, quando Passamonte aveva già iniziato a scrivere la sua *Vida*. Cervantes, poi, che ha attinto largamente al passato avventuroso e ai ricordi di guerra, per il suo *Quijote*, in particolare, nell'episodio dei galeotti, ha tenuto presente nel tratteggiare la figura del protervo Ginés, la persona dell'ex commilitone Gerónimo de Passamonte. Costui, quindi, leggendo il romanzo cervantino, nonostante il nome non sia esattamente identico, ma suoni come una specie di sinonimo — Ginés vs Gerónimo — si riconosce in quel ritratto e se ne risente, perché invece che come patriota che ha sofferto lunga prigionia si vede rappresentato come un delinquente comune che ha fatto molti soggiorni nelle patrie galere. Decide di rispondere per le rime a Cervantes, ma non gli basta ricambiare il ritratto poco lusinghiero e dire di lui, come scriverà nel prologo, che è vecchio, cornuto e monco; medita una vendetta che sia tutta letteraria come letteraria era stata l'offesa; sfiderà il creatore in quel che ha di più caro e prezioso: l'originalità e la proprietà dell'invenzione. E dunque metterà mano, anche lui, alla storia di Don Chisciotte!

La proposta di Martín Riquer è suggestiva: fornisce motivazioni plausibili alla esistenza di questa continuazione e consente di spiegare quelle allusioni, altrimenti sibilline, del prologo all'offesa e ai sinonimi. Ovviamente in mancanza di una prova assolutamente certa che documenti l'ipotesi avanzata, molti degli indizi potrebbero, in caso che si trattasse di altra persona, tornare ad essere pure coincidenze o occorrenze del caso. Infatti, ciascuno, preso per se stesso, non è determinante e non tutti sono convincenti alla stessa maniera: le prove linguistiche e stilistiche effettuate sul testo del *Segundo Quijote*, come lo stesso Martín de Riquer ammette, non servono tanto, da sole, a dimostrare

quanto a «no oponerse» alla possibilità che Passamonte sia Avellaneda. Il fatto che entrambi gli autori, poi, nominino la fontana del Caño Dorado o la Cofradía del Rosario non costituisce prova stringente dell'identità Avellaneda-Passamonte, bensì potrebbe significare semplicemente che nella realtà davvero esistevano sia la fontana, sia la Cofradía. E ancora: le considerazioni svolte sulle occorrenze del sintagma 'Vida y trabajos' (cfr. il titolo di «Cavallero de los Trabajos» che viene dato a Don Quijote alla fine dell'apocrifo; il titolo della *Vida y trabajos de Gerónimo de Passamonte*, e il titolo dell'ultima opera di Cervantes *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*) fanno appello ad un elemento di intenzionalità debole, giacché non è stato Passamonte ad intitolare così la sua autobiografia, bensì l'editore Foulché Delbosc.

Lascia perplessi anche il fatto che nella *Vida* non ci sia alcun cenno di interesse o di conoscenza né di Lope de Vega né del teatro in genere; mentre le affermazioni contenute nel prologo avellanedianò presuppongono una relazione significativa col teatro e con Lope de Vega: è una lacuna di cui la puntigliosa e analitica perlustrazione di Martín de Riquer non ha ancora reso ragione. Né, infine, è pienamente soddisfacente addurre, per spiegare l'uso dello pseudonimo, che Passamonte «no podía en modo alguno firmar el Quijote apócrifo con su nombre porque los numerosos conoedores de la primera parte cervantina lo hubieran relacionado inmediatamente con el malhechor Ginés de Passamonte» (op. cit., p. 99). Si potrebbe, infatti, obiettare che se davvero era un malfattore cadrebbe la ragione del risentimento e dunque la principale motivazione alla decisione di vendicarsi scrivendo una continuazione del *Quijote*. Se invece non lo era, bene avrebbe fatto a tutelare la rispettabilità del suo nome rendendo palese la sua identità anagrafica vera.

D'altronde, lo stesso studioso sa bene che le sue conclusioni «entran en el terreno de la hipótesis», giacché tutto il ragionamento si basa su una presupposizione tuttora non verificata: che cioè Gerónimo de Passamonte sia vivo e attivo in Spagna all'altezza dell'anno 1614 (quando si stampa l'apocrifo a Tarragona). Infatti una eventuale prova della morte farebbe crollare la sua attribuzione. Ciononostante Martín de Riquer confida nella sua intuizione e ricorda un caso analogo accadutoogli alcuni anni fa quando una sua proposta di identificazione, condotta solo sull'escussione di prove letterarie, ricevette, a distanza di tempo, inattesa e inoppugnabile conferma da un documento d'archivio. E d'altra parte — egli conclude — se invece venisse fuori la prova contraria a questa proposta, almeno le sue ricerche avrebbero definitivamente illuminato la realtà di una relazione tra Cervantes e il suo antico compagno d'armi rievocato attraverso la figura del galeotto Ginés de Passamonte.

Non possiamo non essere d'accordo con le confidenti conclusioni di Martín de Riquer; ma vorremmo aggiungere che ci piace essere «partidarios» della sua proposta non tanto per l'evidenza degli argomenti addotti, quanto per la sottile paradossalità che esprime. La sua ricerca ha fatto emergere dal grande mare della storia il profilo di due vite parallele, accomunate nell'esistere materiale da tanti elementi di somiglianza: la possibilità di identificare Avellaneda con Passamonte, costituirebbe il «remate» finale in questo quadro di simmetrie. Con la sua prodezza letteraria di metter mano anche lui alla storia di Don

Chisciotte, l'ambizioso e frustrato Passamonte sta insomma forzando il destino a riempire la casella vuota delle corrispondenze tra lui e Cervantes. Ma non sapeva — quanta ironia in tutto ciò! — che il passo ultimo di questa omologazione — la scrittura letteraria — sarebbe stato quello in cui la desiderata affinità si sarebbe tramutata in differenza clamorosa e invalicabile.

Giovanna Calabrò

Deonísio da Silva, *A Cidade dos Padres*. Editora Guanabara, São Paulo 1986.

Nel Cinquecento delle scoperte, il Brasile ha offerto all'Europa «la visione del Paradiso» ed il mito «dell'alterità del selvaggio». Oggi c'è il Brasile delle megalopoli, della foresta attraversata dagli uomini in jeans (1), la foresta devastata e bruciata per milioni di ettari che invita a ripensare, in termini drammatici, le complesse problematiche della terra «brasílica».

La letteratura degli anni Settanta ci ha ancora riproposto l'umanità baiana dell'ultimo Jorge Amado, proprio mentre Ignácio de Loyola Brandão, negli stessi anni, presentava la condizione alienata dell'uomo delle megalopoli, delle foreste di cemento che hanno violentato il paesaggio e l'anima del Brasile primitivo.

C'è un terzo modo di porsi il problema della terra e dell'uomo brasiliano, di cui tante immagini contrastanti sono state fornite in tempi forse troppo ravvicinati.

Questo modo consiste nel ripensare, in termini che stanno a mezza strada fra la saggistica e la prosa di invenzione, ai momenti cruciali del proprio passato nazionale.

Deonísio da Silva, l'autore di cui ci stiamo occupando, non è nuovo all'esperienza di una narrativa che sottintende l'analisi e l'impegno sociologico. La sua professione di docente universitario è stata preceduta da una lunga esperienza di assistente sociale che costituì il sostrato del suo primo testo narrativo, *Ensaio sobre a carne humana* (Curitiba 1975). Dopo quella prima opera (di cui si vendettero due sole copie...) la carriera di letterato — pilotata agli inizi da Ruben Fonseca — procede spedita; è del 1976 *Exposição de Motivos*. Seguono poi romanzi come *Cenas Indecoras*, Rio 1976; *A mesa dos Inocentes* del 1978 edita sempre a Rio; segue *A Mulher silenciosa* del 1981 e *Livrai-me das tentações*, Rio 1984. Da non dimenticare due raccolte di saggi editate nel 1978: *A Ferramenta do Escritor* e un *Novo modo de Narrar*.

Ottiene il consenso del pubblico e della critica con ampi riconoscimenti: il premio Brasilia (sezione Letteratura) per il 1977, il premio «Virgílio Várzea de Literatura» nel 1980 per inediti; sempre nel 1980 gli è conferito il premio

(1) *A Cidade dos Padres*, p. 22.

«Status» per l'inedito *Bandidos*. Ancora questo anno lo vede detentore del premio letterario Funarte per le sue approfondite ricerche storico-letterarie in merito alla colonizzazione gesuitica nel XVII secolo nelle regioni interne del locus geografico Uruguay-Mato.

Deonísio da Silva ha continuato a vedere la scrittura come impegno sociale e strumento per la costruzione di una società più giusta. Le sue armi — ironia e sarcasmo — non escludono un'ottica triste e al tempo stesso meravigliata della imprevedibilità della vita. Le nitide figure che evoca dal quotidiano portano con sé la fatica del vivere e la precarietà della condizione umana soggetta ai modelli collettivi che le vengono imposti. A questi modelli non sfugge l'indio, troppe volte oggetto di una ricerca sociologica fine a se stessa e sorda ai problemi esistenziali dell'indio stesso.

Con *A Cidade dos Padres*, Deonísio prende spunto dal notissimo esperimento gesuitico di amministrazione degli indigeni e del suo tragico epilogo, per una analisi del destino brasiliano.

Il Brasile è stato, sin dal suo primo incontro con gli europei, assoggettato ed arbitrariamente dominato. Lo spirito con cui il libro di Deonísio è stato pensato si evince dall'*exergo* da lui scelto, tratto da la *Città del Sole* di Tommaso Campanella netta affermazione dell'arbitrio del potere: «Il supremo reggente della città è un sacerdote che, nella lingua degli abitanti ha nome HoH. Noi lo chiameremo Metafisico. La sua autorità è assoluta, essendogli sottomessi il temporale e lo spirituale. Dopo ogni suo giudizio, deve cessare qualunque controversia».

A questo richiamo al più arbitrario assolutismo fa da contrappunto nel primo capitolo la disquisizione sull'utilità della cultura e sulla libertà d'espressione dell'intellettuale. Un'altra citazione, anch'essa di un autore italiano (Giordano Bruno) sottolinea la validità della cultura rispetto a tutte le altre attività umane, mentre nella realtà quotidiana le cose sembrano svolgersi ben diversamente: la conversazione, sempre nel primo capitolo tra il Presidente della unione degli stati brasiliani ed un suo Ministro si chiude con l'affermazione che scrivere un libro può essere molto pericoloso: in un momento in cui «... — O Brasil mudou, Arno, põe atenção nisso, seu bosta! Eu vou resolver isso de meu jeito.» (*A Cidade dos Padres*, pag. 22). A questo punto il colloquio tra il Presidente ed il ministro si interrompe; Deonísio da Silva (in effetti è lui lo stesso scrittore di cui hanno parlato nella precedente conversazione i due uomini) introduce il lettore alla lettura del libro in questione. Lo stesso titolo ne dice già il motivo: *Pombal se recorda*.

Il libro è un intreccio di memorie e di dialoghi fra personaggi illustri della storia, a volte accostati con la più diacronica disinvoltura. Troviamo infatti Cristoforo Colombo che dialoga con Giovanni II del Portogallo e troviamo Pombal e S. Ignazio di Loyola impegnati in una lunga discussione.

Il nocciolo del *pamphlet* di Deonísio è questo: un'idea molto diffusa vede nell'azione dei gesuiti un elemento determinante nella formazione del Brasile. per il nostro autore ciò è totalmente falso. Il destino del Brasile è stato quello di una soggezione continua, i suoi destini sono sempre stati decisi fuori del Brasile stesso.

Il colloquio già ricordato fra Colombo e Giovanni II mette in luce gli interessi europei del periodo delle scoperte e delle conquiste. Le pagine dedicate al Pombal e alla Lisbona del Settecento ci fanno vedere ancora la volontà europea di sperimentare in Brasile forme di dominio e di potere che rispondono ai suoi interessi e nient'altro. In questo senso anche la commistione delle razze di cui si parla con Pombal e che costituisce una delle condizioni d'essere della popolazione brasiliana, è un atto di forza imposto dall'esterno.

In quest'ottica va vista anche la sperimentazione dei gesuiti culminata poi, quando le potenze europee hanno deciso diversamente, nella distruzione del loro impero del Paraguay. La parte del libro dedicato a quest'episodio è forse la più bella; sono splendide le pagine che Deonísio, con un umorismo che vela una grande tristezza, dedica ai momenti terribili del massacro dei guarani.

Il Brasile, sembra concludere l'autore, è nato e cresciuto male, con continue forzature dall'esterno. Che cosa si deve fare di un libro che denuncia questa realtà? *A Cidade dos Padres* si conclude con una specie di ironica accettazione, da parte del potere, della critica e della denuncia. La censura, dice il Presidente riprendendo il discorso con il suo collaboratore, agirebbe come propaganda:

«O Brasil mudou, Arno, poe atenção nisso, seu bosta!
Eu vou resolver isso de meu jeito.»¹

Meglio lasciar dire le cose, forse perché così saranno dimenticate più presto.

Claudio Bagnati

Frédéric Soumois, *Dossier Tintin*, éd. Jacques Antoine, Bruxelles 1987, pp. 315, (Hergé-Casterman pour les illustrations).

Negli anni '30 e dall'interno della scuola franco-belga della "Bande Dessinée", Hergé è conosciuto come il creatore di una *strip*, dal titolo *Aventures de Tintin*, di enorme successo in più traduzioni, che ha avuto un'affermazione non tanto o non solo a livello di letteratura per l'infanzia, ma come prototipo di un modello narrativo con connotazioni derivanti da una scelta tematica indovinata, nonché da una «sperimentazione» visiva accurata che ha sostenuto molto bene la concorrenza del modello americano.

Del *Dossier Tintin*, realizzato accuratamente da Frédéric Soumois, si può parlare di un lavoro critico intorno a una "B.D." storicamente «situazionata» poiché la caratteristica di fondo di tutte le *Aventures de Tintin* analizzate con puntiglio e precisione, è costituita da un intreccio di realtà e avventura sullo sfondo di definiti contesti etnografici noti al lettore dell'epoca. Infatti, leggendo anche oggi piacevolmente le avventure di questo attivo detective-giornalista (è possibile riscoprire nell'era incontrastata dei *mass media* un moderno e originale «plaisir du texte?»), si scorge contestualmente il succedersi di fatti e avvenimenti

che hanno interessato la prima metà del secolo. Così i primi episodi di *Tintin*, datati 1929-30-31, riprendono, narrandoli inizialmente per mezzo di una *planche* che tiene distinti immagine e testo (è, peraltro, lo stesso periodo di successo «immaginifico» di *Bécassine* presso un pubblico femminile), tensioni e ideologie anti-sovietiche (*Tintin chez les Soviets*), espansione e colonialismo eurocentrico (*Tintin au Congo*), impatto e conoscenza «giornalistica» di non poco conto con l'America di Al Capone e dei *Peaux-Rouges* (*Tintin en Amérique*). Secondo Soumois, che cita le fonti dell'epoca a cui Hergé si rifà (nei tre episodi, rispettivamente pp. 16-20; pp. 31-33; pp. 39-50) è interessante notare come, anche dal punto di vista di costruzione dell'immagine, il disegnatore dimostra un'attenzione singolare per le fonti fotografiche dell'epoca (pp. 32-33-45-46-47-50-108-130-141-191, ecc.; ognuna meriterebbe un discorso a parte poiché i criteri di trasposizione che Hergé adopera dalla foto al disegno sono sempre originali e differenziati). Pertanto il successo di *Tintin* non è solo legato all'abilità del nostro protagonista, piacevolmente «visualizzata» da un raffinato disegnatore, quanto alla trasposizione a livello di fumetto di squarci di vita e problemi sociali di notevole ampiezza a cui il lettore, di un livello recettivo 'pilotato' in questo settore, può fare riferimento. Siamo ancora, non dimentichiamolo, nel vivo di una letteratura per immagini (il cui destinatario «sommesso» è l'adulto) che ha una forte componente pedagogica e che raggiungerà la sua punta più alta negli anni '60 con lo stesso *Astérix* per la sua caratteristica informativa ed «emotivamente» conquistatrice, in quanto le imprese del piccolo gallico sostenute dal gigante *Obélix*, dal sapiente *Panoramix* e da tutti gli altri personaggi costruiti anche dal punto di vista onomastico in funzione delle storie, non sono altro che una riproposta in chiave ironica e divertente di una lettura al rovescio dei rapporti di forza tra Galli e Romani. L'obiettivo è quello di dimostrare capacità e ingegno del protagonista alle prese con una competizione fatta da continui colpi di scena di immutato livello ironico. Anche per le connotazioni sociologiche e storiche di questo personaggio, André Stoll si è chiesto (in *L'épopée burlesque de la France*) cosa ha potuto spingere gli autori di questa "B.D." a rischiare così tanto, visto che si trattava di una «mise-en-scène 'irrespectueuse'» (p. 11) per il ribaltamento dei rapporti di forza «classici» tra le due componenti e avendo «les vaincus de l'Histoire menant astucieusement leurs puissants vainqueurs par le bout du nez» (p. 9).

Con *Tintin*, anche nella realizzazione degli episodi successivi a quelli nominati, Hergé adopera dei riferimenti reali evidentissimi come, ad esempio, in *L'Oreille cassée*, dove la fonte di ispirazione è la guerra del «Gran Chaco» (traspunta in «Gran Chapo») che vide Bolivia e Paraguay in un conflitto conclusosi nel 1936 con la conferenza di Buenos Aires e con il conferimento, alla seconda nazione, della maggior parte del territorio contestato. Ma questo è anche un episodio (pp. 95-118), rileva Soumois, in cui Hergé per la prima volta introduce sommessamente l'elemento "utopia", inventa un paese immaginario con un suo sistema politico, una capitale, una lingua (p. 96), evidenziando «une évolution positive vers de nouvelles formes du récit en bandes dessinée» (p. 97).

La componente linguistica è, nel disegnatore Hergé, un elemento innovativo di estrema accuratezza (p. 109): un primo saggio di lettura di alcuni dialoghi

in lingua "bibaro" e "arumbaya" (pp. 110-114), sono un esempio tangibile di come egli si basi su delle reali ricerche antropologiche. I *Bibaros* e gli *Arumbayas* di Hergé hanno un'equivalente in popolazioni tra di loro confinanti, e quindi in conflitto, del Perù occidentale; ma l'elaborazione linguistica che egli ne ha fatto trova le sue fonti principali, ampiamente documentate da Soumois anche se i testi sono oggettivamente limitati, nel dialetto «scritto» di Bruxelles propostoci qui in chiave comparativa con altre lingue, poiché questo ci assicura sulla maggiore validità dell'operazione di *mélange* compiuta da Hergé. Diamo alcuni esempi evidenziati da Soumois all'interno di *L'Oreille cassée*:

Toth = (identique au mot bibaro) (fr = français) tôt: de bonne heure.

Koropos = composé de (bx. = bruxellois) Kop: tête. Dans la même famille nous trouvons: (nd. = néerlandais) kroppen: pommer une laitue, (nd.) Krop: pomme de laitue et (fr.) racrapotter: réduire en desséchant. Plus une vocalisation en -o et une terminaison de substantif masculin pluriel en -os espagnole.

Nokho = (nd.) nadenken: réfléchir.
ou (bx. - nd.) nog: encore.

Kwout = (bx. - nd.) Kwaad: fâché.

Lûpho = (bx.) lupen: courir
(nd.) lopen: courir
(angl.) to look to: chercher.

Sulla tecnica grafica di Hergé, occorre non dimenticare la precedente ricerca di Fresnault-Deruelle (*La bande dessinée*, 1972; ed. it. *Il linguaggio dei fumetti*, 1977) a cui rimandiamo, dove, partendo da un'impostazione di lavoro prevalentemente semiologica, si assicura una «lettura» più specifica delle istanze del racconto (congiunzione/disgiunzione; classificazione delle funzioni, ecc.) e catalogazioni comparative degli elementi «visivi» dell'immagine all'interno di *Tintin* e della "Bande Dessinée" più in generale.

Lorelisa Costa

LIBRI ED ESTRATTI RICEVUTI

- AA.VV., *Studi in memoria di Erida Melillo Reali*, Istituto Universitario Orientale, Napoli 1989, pp. 258.
- José Ares Montes, *Don Quijote en tres poetas portuguesas*. Separata de «Anales Cervantinos», Tomo XXV-XXVI, Madrid 1987-88.
- José Ares Montes, *Escarceos Folklóricos de Emilia Pardo Bazán*. Separata de «Revista de Dialectología y Tradiciones Populares», Tomo XLIII, Madrid 1988.
- Manuel Josef de Ayala, *Diccionario de Gobierno y Legislación de Indias*. Edición de Milagros del Vas Mingo. Tomo I - De Abadía a Astilleros. Ediciones de Cultura Hispánica, Quinto Centenario, Madrid 1988, pp. 327.
- Idem, Tomo II - De Audiencias a Canones, pp. 345.
- Idem, Tomo III - De Capellán a Comercio Libre, pp. 419.
- Giovanni Battista De Cesare, *Libro di Benedetto Bordone*. Edizione facsimile e introduzione. Consiglio Nazionale delle Ricerche. Progetto strategico «Italia - America Latina» diretto da Giuseppe Bellini. Bulzoni editore, Roma 1988.
- Aníbal Iturrieta y Eva García Román (Edición a cargo de), *Juan Bautista Alberdi*, Ediciones de Cultura Hispánica, Quinto Centenario, Madrid 1988, pp. 159.
- Alberto Moncada, *Norteamérica con acento hispano*, Instituto de Cooperación Iberoamericana, Quinto Centenario, Madrid 1988, pp. 188.
- Milda Rivarola y Pedro Planas (Edición a cargo de), *Victor R. Haya de la Torre*, Prólogo de Antonio Lago Carballo, Ediciones de Cultura Hispánica, Quinto Centenario, Madrid 1988, pp. 167.

PUBBLICAZIONI PERIODICHE RICEVUTE IN CAMBIO O IN DONO

- «Aevum». Milano, Università Cattolica del Sacro Cuore, vol. LXII (1988), n. 3; vol. LXIII (1989), n. 1.
- «Anales de Filología Hispánica» - Universidad de Murcia, 1 (1985); 2 (1986); 3 (1987).
- «Analele Universitatii București». Limbași Literatura Romana, vol. XXXVII (1988).
- «Analele Universitatii București» - Istorie. Vol. XXXII (1988).
- «Annali della Fondazione Luigi Einaudi». Torino, vol. XXII (1988).
- «Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa». Serie III, vol. XVII (1987), n. 4; vol. XVIII (1988), nn. 1-2-3.
- «Anuario de Estudios Filológicos» - Universidad de Extremadura, vol. X (1987); vol. XI (1988).
- «Archivum». Universidad de Oviedo. Tomo XXXIV-XXXV (1984-1985).
- «Boletín de la Academia Nacional de la Historia». Caracas, vol. LXXI (1988), nn. 283, 284; vol. LXXII (1989), n. 285.
- «Boletín de la Biblioteca de Menéndez Pelayo». Santander, año LXXXV (1989).
- «Bulletin Hispanique». Bordeaux, Faculté des Lettres, LXXXIX (1987), nn. 1, 2, 3, 4; XC (1988), nn. 1-2-3-4.
- «Bulletin of Hispanic Studies». Liverpool University Press, LXVI (1989), nn. 1, 2, 3.
- «Bollettino del C.I.R.VI». Torino, Anno II (1981), n. 4; III (1982), n. 5; IV (1983), nn. 7-8; V (1984), nn. 9-10; VI (1985), nn. 11-12; VII (1986), n. 13.
- «Cadernos de Literatura». Coimbra, Centro de Literatura Portuguesa, n. 25 (1986).
- «Cahiers du monde hispanique et luso-brésilien (Caravelle)». Université de Toulouse - Le Mirail, 52 (1989).
- «Casa de las Américas». La Habana, Ministerio de Cultura, vol. XXVIII (1988), nn. 167-168-169-170-171; vol. XXIX (1989), nn. 172-173-174.
- «Colóquio - Letras». Lisboa, Fundação Gulbenkian, nn. 107-108 (1989).
- «Comparative Literature». Eugene, University of Oregon, XL (1988), n. 4; XLI (1989), nn. 1-2.
- «Cuadernos de traducción e interpretación». Barcelona, 10 (1988).
- «Estudos italianos em Portugal». Lisboa, 48 (1985); 49 (1986); 50 (1987).
- «Filología». Universidad de Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras, año XXII (1987), n. 2.
- «Forum for Modern Language Studies». University of St. Andrews, XXV (1989), nn. 1, 2, 3.

- «Grial». Vigo, XXVI (1988), n. 100; XXVII (1989), nn. 101-102-103.
 «História». São Paulo, 3 (1984); 4 (1985).
 «Ibero-Romania». Tübingen, nn. 27-28-29 (1989).
 «Incipit». Buenos Aires. Vol. VIII (1988).
 «Índice Histórico Español». Universidad de Barcelona, XXVIII (1982), nn. 93-95.
 «Latin-American Theatre Review». Lawrence, University of Kansas, XXII (1988), nn. 1-2.
 «Letras de Deusto». Universidad de Deusto, Facultad de Filosofía y Letras, 43, 44 (1989).
 «Limba Româna». Ed. Academiei Republicii Socialiste Româna, Bucaresti, XXXVIII (1989), nn. 1, 2.
 «Lingua e Literaturas». Fac. de Letras. Porto, Vol. I (1984); Vol. II (1985); Vol. III (1986); Vol. IV (1987).
 «Manuscripta». Saint Louis University Library, vol. XXXII (1988), nn. 1, 2, 3.
 «Neuphilologische Mitteilungen». Helsinki, LXXXIX (1988), n. 40; XC (1989), nn. 1-2.
 «Quaderni d'italianistica». Toronto, vol. IX (1988), n. 2.
 «Quaderni di Filologia romanza». Fac. di Lettere, Bologna, 6 (1987).
 «Rassegna Iberistica». Università di Venezia, Facoltà di Lingue e Letterature Straniere, 33 (1988).
 «Reseña de literatura, arte y espectáculos». Madrid, XXVII (1989).
 «Revista de Letras». Universidade Estadual Paulista, 29 (1989).
 «Revista Iberoamericana». University of Pittsburgh, Centro Internacional de Literatura Ibero-americana, LV (1989), nn. 146-147.
 «Revue Roumaine de Linguistique». Bucaresti, Ed. Academiei Republicii Socialiste Româna, CCCIV (1989), nn. 1, 2, 3.
 «Revista Camoniana». Universidade de São Paulo, VII (1986), n. 87.
 «Revista da Faculdade de Letras». Lisboa, 8 (1987).
 «Revista do Instituto de Estudos Brasileiros». Universidade de São Paulo, 28, (1988); 29 (1989).
 «Rinascimento». Istituto Nazionale di Studi sul Rinascimento, Firenze, XXVIII (1988).
 «Thesaurus». Bogotá, Instituto Caro y Cuervo, XLIII (1988), nn. 2-3.

Soc. ed. Intercontinentale Gallo s.r.l.
Via Mezzocannone, 39-51

Cecom s.n.c. Bracigliano (SA)