

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

XXXIV,2

Luglio 1992

## INDICE

Articoli:	p.
Maria Teresa Bulciolu, <i>Un'arte nuova per una realtà inesplorata: «Portrait d'un inconnu» di Nathalie Sarraute</i>	609
María Teresa Cabello Casado, <i>Apostillas lexicológicas al «Libro de buen amor»</i>	619
Robert Ricatte, <i>Dino Buzzati entre humour et cruauté</i>	639
Marina Zito, <i>L'incidenza del canto politico in Raïssa Maritain</i>	651
Silvia Zoppi, <i>Tommaso Campanella in difesa della metrica «barbara»</i>	683
Contributi:	
Elena Candela, <i>Rifacimenti e manipolazioni di commedie dell'aretino</i>	707
Anna Cerbo, <i>Il modello dell'«idillio» leopardiano nella poesia napoletana (1830-1840)</i>	725
Teresa Cirillo Sirri, <i>Bartolomé de los Indios</i>	741
Augusto Guarino, <i>Un momento dell'elaborazione storiografica di José Antonio Maravall: «Teoría del saber histórico» (1958)</i>	755
Joseph L. Laurenti, <i>Notas sobre la colección de ediciones y traducciones de las obras de Juan Pérez de Montalbán (1602-1638) en la biblioteca de la Universidad de Illinois</i>	765
Maï Mouniama, <i>Littérature d'espionnage et chinoïseries au XVIII<sup>e</sup> siècle</i>	777
Jean-Luc Planchais, <i>Emile Zola: panthéisme et lapinisme</i>	789
Elisabetta Sarmati, <i>Il «Cirongilio de Tracia» di Bernardo de Vargas. Studio di un minore del genere cavalleresco</i>	795
Anna Maria Tango, <i>«Perséphone»: lo spazio infero del senso</i>	809
Recensioni:	
Gérard Chandès, <i>Le serpent, la femme et l'épée</i> , Amsterdam 1986 (Domenico D'Alessandro)	819
John H. Elliott, <i>Il Miraggio dell'Impero. Olivares e la Spagna: dall'apogeo alla decadenza</i> , Roma 1991 (Maria Teresa Cabello Casado)	821
Yvan Leclerc, <i>La Spirale et le Monument. Essai sur «Bouvard et Pécuchet» de Gustave Flaubert</i> , Paris 1988 (Maria Luisa Cappello)	823
Jozef Metzler, cur., <i>America Pontificia. Primi saeculi evangelizationis 1493-1592</i> , Città del Vaticano 1991; A. Borioni - M. Pieri, <i>Maledetta Isabella maledetto Colombo. Gli Ebrei, gli Indiani, l'evangelizzazione come sterminio</i> , Venezia 1991 (Maria Grazia Scelfo Micci)	825
Vittorio Placella, <i>Scambiar la rosa</i> . (Autotraduzioni portoghesi), Napoli 1991 (Claudio Bagnati)	828
Giovanni Ricciardi, <i>Auto-retratos</i> , São Paulo 1991 (Dulce M.V. Mindlin)	830
Maria Antonietta Vito, <i>Il Disincanto</i> , Napoli 1992 (Raffaele Sirri)	831
Giulia Lanciani, <i>Tempeste e Naufragi sulla via delle Indie</i> , Roma 1991 (Annamaria Pagliaro Micieli)	833
Antero de Quental, <i>Sonetti</i> , Palermo 1991 (Annamaria Pagliaro Micieli)	835
Libri ed estratti ricevuti	837
Pubblicazioni periodiche ricevute in cambio o in dono	839

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 (in triplice copia) nella redazione definitiva; se non pubblicati non si restituiscono. I collaboratori ricevono 50 estratti del proprio lavoro (15 se si tratta di recensioni).

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

XXXIV, 2

Luglio 1992

## SOMMARIO

## ARTICOLI

Maria Teresa Bulciolu (Prof. associato di Lingua e Letteratura Francese, Facoltà di Lettere e Filosofia, Istituto Universitario Orientale di Napoli; Largo S. Giovanni Maggiore 30, 80134 Napoli), *Un'arte nuova per una realtà inesplorata: «Portrait d'un inconnu» di Nathalie Sarraute* (il presente saggio, prosecuzione di altri saggi già pubblicati in questa rivista, è parte di un progetto a lungo termine per una monografia su N. Sarraute. In tale prospettiva intende segnalare spunti critici non ancora sviluppati dalla critica contemporanea specialmente dal punto di vista della ricezione del testo), pp. 609-617.

Maria Teresa Cabello (Lettrice di Lingua Spagnola, Facoltà di Lettere e Filosofia, Istituto Universitario Orientale di Napoli; Largo S. Giovanni Maggiore 30, 80134 Napoli), *Apostillas lexicológicas al «Libro de buen amor»* (postille lessicografiche al *Libro de buen amor* alla luce di alcuni testi giuridici e altri documenti dell'epoca), pp. 619-637.

Robert Ricatte (Prof. di Letteratura Francese all'Università di Paris-Sorbonne; 18, av. de Lattre de Tassigny, 92340 Bourg-La-Reine, France), *Dino Buzzati entre humour et cruauté* (in Buzzati il tono del racconto risulta mutevole e assume aspetti diversi e contrastanti, passando da un sorriso ironico alla ferocità nell'invenzione. Ma tra l'umorismo e la crudeltà si insinua talvolta la pietà, e perfino la tenerezza), pp. 639-650.

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), *L'incidenza del canto politico in Raïssa Maritain* (all'interno dell'esame formale e tematico di tutta la produzione poetica di R. Maritain, si sottolinea l'importanza che l'autrice sembra anettere al suo canto più lungo, 1943 — vibrata protesta di fronte allo scandalo della persecuzione razziale — per il fatto stesso di curarne la riedizione in forma autocensurata a conclusione della raccolta destinata poi a restare la sua ultima), pp. 651-682.

Silvia Zoppi (Collaboratrice didattica alla cattedra di Lingua e Letteratura Italiana presso il Magistero «Suor Orsola Benincasa» di Napoli; Via Muzio Clementi 9, 00193 Roma), *Tommaso Campanella in difesa della metrica «barbara»* (nel saggio vengono analizzati gli interventi teorici sull'arte



metrica presenti nelle opere di Campanella e le ragioni che hanno spinto l'autore a eleggere il sistema metrico quantitativo come modello per le lingue romanze. Infine viene fatto un confronto tra teoria e prassi analizzando la metrica dell'elogia *Al senno latino*, pp. 683-705.

#### CONTRIBUTI.

Elena Candela (Ricercatore confermato di Letteratura Italiana, Facoltà di Lettere e Filosofia, Istituto Universitario Orientale di Napoli; Largo S. Giovanni Maggiore 30, 80134 Napoli), *Rifacimenti e manipolazioni di commedie dell'Aretino* (il contributo vuole segnalare l'equivoca presenza e fortuna nel '600 di testi dell'Aretino, camuffati ed emendati dal proprio linguistico, falsamente attribuiti a Caporale e a Tansillo), pp. 707-724.

Anna Cerbo (Ricercatore confermato di Letteratura Italiana, Facoltà di Lettere e Filosofia, Istituto Universitario Orientale di Napoli; Largo S. Giovanni Maggiore 30, 80134 Napoli), *Il modello dell'«idillio» leopardiano nella poesia napoletana (1830-1840)*, (si studiano le suggestioni tematiche e retorico-linguistiche dell'«idillio» leopardiano sulla poesia napoletana degli anni trenta, anche sugli autori di posizioni ideologiche cristiane, i quali utilizzano il modello interiorizzandolo), pp. 725-740.

Teresa Cirillo Sirri (Prof. associato di Letterature Iberoamericane di Lingua Spagnola, Facoltà di Lettere e Filosofia, Istituto Universitario Orientale di Napoli; Largo S. Giovanni Maggiore 30, 80134 Napoli), *Bartolomé de los Indios* (il Padre Las Casas, discusso come soggetto storico, nella sua opera a favore degli *indios*, acquista sempre valenza positiva quando diviene personaggio di finzioni letterarie), pp. 741-754.

Augusto Guarino (Ricercatore di Lingua e Letteratura Spagnola, Facoltà di Lettere e Filosofia, Istituto Universitario Orientale di Napoli; Largo S. Giovanni Maggiore 30, 80134 Napoli), *Un momento dell'elaborazione storiografica di José Antonio Maravall: «Teoría del saber histórico» (1958)*, (il contributo ripercorre una tappa fondamentale della riflessione di Maravall sulla peculiare identità scientifica della storiografia. L'analisi si sofferma anche sulla valutazione dei tratti specifici delle proposte «strutturaliste» dell'autore), pp. 755-763.

Joseph L. Laurenti (Prof. of Spanish & Italian, Dept. of Foreign Language, Illinois State University, Normal, Illinois, U.S.A. 61761), *Notas sobre la colección de ediciones y traducciones de las obras de Juan Pérez de Montalbán (1602-1638) en la biblioteca de la Universidad de Illinois* (nuove ricerche bibliografiche sulle opere di Juan Pérez de Montalbán all'Università di Illinois. Si trascrive, per la prima volta, un'edizione apocrifia di Barcellona del secolo XVII), pp. 765-775.

Maï Mouniama (Prof. associato di Lingua e Letteratura Francese, Facoltà di Lettere e Filosofia, Istituto Universitario Orientale di Napoli; Largo S. Giovanni Maggiore 30, 80134 Napoli), *Littérature d'espionnage et chinoiserie au XVII<sup>e</sup> siècle* (prendendo spunto dalla ristampa (1990) di una scelta di Lettere de *L'espion chinois* di Ange Goudar, best-seller della metà del Settecento, il contributo, dopo alcune considerazioni sulla «pseudo foreign letter» e sulle «cineserie» in voga, analizza alcuni motivi dell'opera che, pur costituendo dei percorsi obbligati del genere, vengono rivisitati da Goudar, avventuriero, scrittore, economista precursore dei Fiisocratici. Attraverso l'occhio spietato dei suoi finti cinesi, l'A. traccia un quadro satirico ma anche buffo della Francia, trent'anni prima della Rivoluzione), pp. 777-787.

Jean-Luc Planchais (Prof. nel Liceo di Rennes; 3, square du Roi-Arthur, 35000 Rennes - France), *Émile Zola: panthéisme et lapinisme* (il contributo prende in considerazione, all'interno della maturazione naturalistica in Zola, il permanere latente di un'aspirazione all'idealismo. A partire da *Fécondité*, studia la consacrazione di un panteismo che, proclamandosi rigeneratore, si manifesta attraverso un'immagine falsamente rinnovatrice della donna. Ne risulta che la donna resta legata al mito della eccessiva fecondità, cioè alla legge della santa procreazione), pp. 789-794.

Elisabetta Sarmati (Dottore in ricerca presso l'Università di Pisa; Via Poggio Verde 40, 00148 Roma), *Il «Cirongilio de Tracia» di Bernardo de Vargas. Studio di un minore del genere cavalleresco* (nel *Cirongilio de Tracia* si assiste alla disfatta degli antichi ideali di cortesia e cavalleria: l'eroe da paladino diviene condottiero di eserciti, la trama amorosa si riduce a una fragile intelaiatura retorica e la parodia delle avventure interviene a smascherare l'anacronismo dei valori cavallereschi), pp. 795-807.

Anna Maria Tango (Ricercatore confermato di Lingua e Letteratura Francese, Facoltà di Lettere e Filosofia, Istituto Universitario Orientale di Napoli; Largo S. Giovanni Maggiore 30, 80134 Napoli), *«Perséphone»: lo spazio infero del senso* (il nome della dea invita ad un'analisi del sotterraneo che, attraverso la *parola*, conduce alla rivelazione dell'autore nascosto dietro le digressioni della scrittura), pp. 809-817.

#### RECENSIONI

Gérard Chandès, *Le serpent, la femme et l'épée*, Amsterdam 1986 (Domenico D'Alessandro), pp. 819-820.

John H. Elliott, *Il Miraggio dell'Impero. Olivares e la Spagna: dall'apogeo alla decadenza*, Roma 1991 (Maria Teresa Cabello Casado), pp. 821-823.

Yvan Leclerc, *La Spirale et le Monument. Essai sur «Bouvard et Pécuchet» de Gustave Flaubert*, Paris 1988 (Maria Luisa Cappello), pp. 823-825.

Jozef Metzler, cur., *America Pontificia. Primi saeculi evangelizationis 1493-1592*, Città del Vaticano 1991; A. Borioni - M. Pieri, *Maledetta Isabella maledetto Colombo. Gli Ebrei, gli Indiani, l'evangelizzazione come sterminio*, Venezia 1991 (Maria Grazia Scelfo Micci), pp. 825-828.

Vittorio Placella, *Scambiar la rosa*. (Autotraduzioni portoghesi), Napoli 1991 (Claudio Bagnati), pp. 828-830.

Giovanni Ricciardi, *Auto-retratos*, São Paulo 1991 (Dulce M.V. Mindlin), pp. 830-831.

Maria Antonietta Vito, *Il Disincanto*, Napoli 1992 (Raffaele Sirri), pp. 831-833.

Giulia Lanciani, *Tempeste e Naufragi sulla via delle Indie*, Roma 1991 (Annamaria Pagliaro Miceli), pp. 833-835.

Antero de Quental, *Sonetti*, Palermo 1991 (Annamaria Pagliaro Miceli), pp. 835-836.

LIBRI ED ESTRATTI RICEVUTI, pp. 837-840.

PUBBLICAZIONI PERIODICHE RICEVUTE IN CAMBIO O IN DONO, pp. 841-843.

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 nordestino di Graciliano Ramos*, Napoli 1973, pp. 160. L. 30.000
- V. *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. *Studi di Iberistica in memoria di Giuseppe Carlo Rossi*, a cura di Giovanni Battista De Cesare e di Erilde Melillo Reali, Napoli 1986, pp. 294. L. 25.000
- IX. *Cronache iberiche di viaggio e di scoperta. Tra storia e letteratura. In memoria di Erilde Melillo Reali*, a cura di Giovanni Battista De Cesare, Napoli 1987, pp. 276. L. 35.000
- X. *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)
- XIII. *Il Terzo Zola. Emile Zola dopo i «Rougon-Macquart»*. Atti del Convegno Internazionale (Napoli-Salerno 27-30 maggio 1987) a cura di Gian Carlo Menichelli e con la collaborazione di Valeria De Gregorio Cirillo. «Studi e Ricerche di Letteratura e Linguistica Francese», III. Napoli 1990, pp. 670.

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)  
Luglio 1992

ISTITUTO UNIVERSITARIO ORIENTALE

Maria Teresa Baccini

UN'ARTE NUOVA PER UNA REALTÀ INESPLORATA  
PORTRAIT D'UN INCONNU DI NATHALIE SARRAUTE

# ANNALI

L'opera è un équivalent littéraire  
d'un ordre de sensations "spécies"

SEZIONE ROMANZA

XXXIV, 2

In un'importante conferenza tenuta al Colloque de Genève, La Salle sul Nouveau Roman nel 1971 Nathalie Sarraute afferma: «La lecture d'un livre se fait par étapes successives et c'est chacune de ces étapes (...) qui d'abord attire, stimule l'attention, provoque la satisfaction du lecteur». Il primo romanzo della scrittrice, *Portrait d'un Inconnu*, è composto lungo una parabola accidentata, dal succedersi di varie situazioni, portate brevemente alla luce e subito rimosse, animate dal discorso in prima persona di un osservatore che è all'interno della storia.

Accadimenti veri e propri non ce ne sono piuttosto «l'abito di vita vissuta (la sedota dallo psicanalista, il viaggio e la rivisitazione di luoghi cari al protagonista, le scene alla stazione, oppure scene d'interno, che culminano nell'episodio dell'augurio notturna del vecchio padre e nella scena del litigio tra padre e figlia).

La scena del litigio, acme della rappresentazione è vista ora dal punto di vista di lui, ora da quello di lei, ora dal punto di vista del testimone, secondo una tecnica di variazioni scritte, una circe intenzionale ripresa di virtualità diverse che lottica



SOCIETÀ EDITRICE INTERCONTINENTALE GALLO  
NAPOLI 1992

ANNALI

SEZIONE ROMANZA

XXXIV, 2

SOCIETÀ EDITRICE INTERNAZIONALE GALLO  
NAPOLI 1982

MARIA TERESA BULCIOLU

UN'ARTE NUOVA PER UNA REALTÀ INESPLORATA:  
*Portrait d'un Inconnu* DI NATHALIE SARRAUTE

«L'oeuvre est un équivalent littéraire  
d'un ordre de sensations encore  
inconnu».

N. Sarraute

In un'importante conferenza tenuta al Colloque de Cérisy-La-Salle sul Nouveau Roman nel 1971 Nathalie Sarraute afferma: «La lecture d'un livre se fait par étapes successives et c'est chacune de ces étapes (...) qui d'abord retient, stimule l'attention, provoque la satisfaction du lecteur»<sup>1</sup>. Il primo romanzo della scrittrice, *Portrait d'un inconnu*, è composto, lungo una parabola ascendente, dal succedersi di varie situazioni, portate brevemente alla luce e subito risolte, animate dal discorso in prima persona di un osservatore che è all'interno della storia.

Accadimenti veri e propri non ce ne sono, piuttosto «flashes» di vita vissuta (la seduta dallo psicanalista, il viaggio e la rivisitazione di luoghi cari al protagonista, la spiata alla stazione) oppure scene d'interno, che culminano nell'episodio dell'angoscia notturna del vecchio padre e nella scena del litigio tra padre e figlia.

La scena del litigio, acme della rappresentazione, è vista ora dal punto di vista di lui, ora da quello di lei, ora dal punto di vista del testimone, secondo una tecnica di variazione teorizzata come intenzionale ripresa di virtualità diverse che l'ottica

<sup>1</sup> *Ce que je cherche à faire*, in *Nouveau Roman: hier, aujourd'hui, Pratiques*, t. 2, U.G.E., Paris 1972, p. 29.

di ciascun protagonista comporta<sup>2</sup>: il lettore si trova immerso in un clima di introspezione, di drammatizzazione dell'inespresso, inteso a comunicare la sensazione scomoda di assistere in prima persona, dalla parte dell'osservatore, allo scontro tra la personalità debole e vulnerabile, almeno in apparenza, della figlia e la violenza furente, quasi sadica, del padre.

Ogni particolare descrittivo, ambientale e sociale, viene taciuto; il narratore testimone, centro della focalizzazione, si fa pura voce, non ha nome né volto: Nathalie Sarraute propone e attua, in forma sperimentale, una dinamica in cui predomina la vita subconscia e preverbale, entro la quale il soggetto, senza saperlo, presagisce la realtà con tutti i suoi contenuti. Un'appercezione che, se non affiora alla coscienza, non può essere oggettivata e narrata: «Il faut, comme pour une expérience chimique, créer les conditions, grâce à une certaine température, une certaine lumière, etc... pour que ça joue exactement entre deux consciences presque à l'état nu, à l'état d'égalité»<sup>3</sup>.

La rappresentazione drammatizzata della coscienza, soggettiva e altrui, oscilla di continuo tra «psycho-récit», pensiero narrato e «sous-conversation»<sup>4</sup>: il punto di vista predominante rimane anonimo. È voce da cui traspare un'esperienza di sconfitta, da cui si desume il venir meno della fiducia umanistica nella persona; diviene espressione di un'angoscia esistenziale che invade l'animo del protagonista e ne abolisce i connotati positivi, impedendogli di vivere, nella realtà della finzione, in termini storicamente oggettivabili: «C'est du réel... qui reste anonyme, propre à tous, qui se maintient le plus possible au niveau du "ressenti" de tous»<sup>5</sup>.

Il discorso in prima persona si stempera impercettibilmente in pensiero narrato nel discorso indiretto libero o tace per lasciare libero corso al discorso diretto esplicito: l'immagine del parlante impallidisce, si viene a creare uno spazio sempre più ampio per le «pensées agitées, en perpétuelle vibration,

<sup>2</sup> *Ce que je cherche à faire*, cit., p. 36.

<sup>3</sup> Nathalie Sarraute, *qui êtes-Vous? Conversations avec Simone Benmussa*, La Manufacture, Paris 1987, p. 121.

<sup>4</sup> D. Cohn, *La transparence intérieure*, Seuil, Paris 1981, p. 161.

<sup>5</sup> Nathalie Sarraute, *qui êtes-Vous?* cit., p. 119.

à peine pensées, frissons de pensées et presque sans personne pour les penser»<sup>6</sup>.

Superata l'acme, al termine della scena del litigio, la parabola ricade, si torna alla narrazione convenzionale in terza persona, a tratti animata dal discorso indiretto libero, che rivela, interpretandolo, lo stato d'animo dei protagonisti. Compare, verso la fine, un personaggio, dotato di nome e cognome, presentato secondo i canoni oggettivi della descrizione esterna e introdotto per consentire alla situazione di trovare una conclusione, sia pure di tipo tradizionale: «Le déjà-vu revient en force. Le roman traditionnel envahit tout. Un personnage «normal», le fiancé, fait son apparition (...). L'observateur renonce à sa quête, tout est rentré dans l'ordre. La chasse aux tropismes est finie»<sup>7</sup>.

Il metodo sperimentato nei lontani anni Trenta in *Tropismes* cerca ancora se stesso in *Portrait d'un inconnu*, composto dal 1941 al 1946<sup>8</sup>: N. Sarraute imbastisce un tessuto di episodi di maggior respiro rispetto alle «scènes de conscience» di *Tropismes*. Senza modificare i procedimenti di scrittura, li perfeziona, li adatta alla nuova invenzione, li svolge lungo la tenue trama narrativa, li riduce in luoghi astratti, appena connotati, e in tempi soggettivi. Il lettore viene a sapere, gradatamente, dalla parola dell'osservatore, ossessivamente presente a se stesso e al prossimo, di un padre egocentrico e avaro e di una figlia non più giovane, affettivamente dipendente: «En réalité, spiega l'autrice, je suis partie de Balzac. Je me suis demandé comment on pouvait écrire Eugénie Grandet aujourd'hui. (...) Il y a dans ce roman des personnages en trompe-l'oeil, qui ne m'intéressent pas, et des mouvements à l'intérieur d'eux-mêmes et que je cherche à recréer»<sup>9</sup>.

Anche qui, come in *Tropismes* e poi in *Martereau*, N. Sarraute pone al centro della drammatizzazione una «coscienza centrale»<sup>10</sup>, lo sguardo ora oggettivo, ora interiore di un osser-

<sup>6</sup> M. Blanchot, *D'un art sans avenir*, in «N.N.R.F.», 51, IX, 1957, p. 492.

<sup>7</sup> Cf. *Portrait d'une inconnue*, *Entretien de M. Saporta avec N. Sarraute*, «L'Arc», 95, 1984, p. 7.

<sup>8</sup> *Portrait d'une inconnue*, cit., p. 6.

<sup>9</sup> *Ibidem*.

<sup>10</sup> L'espressione è di H. James.

vatore «chercheur de tropismes»: un personaggio che discorre lungo il dipanarsi del testo e offre al lettore, in trasparenza totale, ora il proprio sguardo nel presente, tutto preso dalla percezione di sé nell'atto di comunicare con gli altri, i vincenti, «ceux qui sont armés»<sup>11</sup>; ora lo sguardo dell'io remoto, filtrato dalla memoria, che rigenera i luoghi rivisitati, li trasfigura in una proiezione di cordialità e di luce, al contatto con una realtà nitida e luminosa<sup>12</sup>; ora lo sguardo distaccato dell'osservatore che fissa, anonimo, i moti inquieti dell'angoscioso «rêve éveillé» del vecchio padre, assiste alla violenza verbale e fisica che oppone i due protagonisti<sup>13</sup>.

Ogni «vision avec»<sup>14</sup>, ogni visione simpatetica è impedita dalla sostanziale mancanza di simpatia umana con cui la coscienza testimone osserva i due personaggi in azione. Come se Nathalie Sarraute avesse eletto, tramite il parlante, un soggetto autonomo, capace di influenzare il lettore, delegato sì fin dall'inizio a rappresentarla, ma pronto a proteggerne la vera identità: un soggetto interno al testo, con il quale la scrittrice ha deciso, fin dalle prime parole, di non condividere l'ottica apertamente malata e distorta: «Le "je" du narrateur reste celui d'un personnage que le besoin de vraisemblance représente comme maladivement sensible, s'approchant, par la recherche d'une investigation soupçonneuse, anxieuse, curieuse et infinie, des quelques êtres dans la dépendance de qui il demeure et dont il fait sa pâture»<sup>15</sup>.

L'«effet de réel» è tutto affidato non solo alla presenza dell'io che parla, ma allo speciale registro linguistico che adopera: dal linguaggio traspaiono le diverse sfumature dei moti della psiche come i vari atteggiamenti comportamentali del testimone, sentiti come «non attendibili» dal lettore, il quale entra subito nella prospettiva dell'autore, profondamente interessato, ma prudente e distante.

<sup>11</sup> Nathalie Sarraute, *qui êtes-Vous?* cit., p. 77.

<sup>12</sup> «Il s'en va. Voyage. Il va à Venise, en Hollande, se replonge dans les délices du déjà-connu», *Portrait d'une inconnue*, cit., p. 7.

<sup>13</sup> «Le chasseur de tropismes est différent de moi. Son obsession, il finit par la traiter comme une folie». *Ibidem*.

<sup>14</sup> L'espressione è di J. Pouillon.

<sup>15</sup> M. Blanchot, *D'un art sans avenir*, cit., p. 492.

Subito coinvolto dal discorso in prima persona, ma disorientato per l'ignoranza della situazione, il lettore discerne a poco a poco i vezzi dell'osservatore «attitré»: nell'avvicinarsi di scene che lo pongono in situazione, nel succedersi delle raffigurazioni di «éléments inconnus, épars, confus, amorphes, de virtualités, de sensations fugaces, indéfinissables, écrasées sous la gangue du visible, du déjà connu, du déjà exprimé, du conventionnel»<sup>16</sup>, il lettore intensifica l'attenzione, ma prende le distanze dal mondo egocentrico del parlante, dalla sua «parlerie»<sup>17</sup> raziocinante e impietosa, che svela rapporti interpersonali fatti solo di insofferenza, animosità costante, violenza aggressiva.

Il linguaggio oggettiva, grazie all'invenzione di metafore, tratte dal mondo degli invertebrati e degli insetti, assunte come *clichés* della scrittura sarrautiana («les tentacules, les petites ventouses, la petite bête tapie»), rende visibili le tensioni psicologiche interpersonali, gli «états de conscience»<sup>18</sup>.

La frequente ripetizione anaforica di identici aggregati verbali, all'inizio di paragrafi successivi, lo scorrere del discorso grazie a brevi frasi sempre disposte in paratassi, segnate e scandite da una punteggiatura di tipo fatico, imprimono un'andatura spezzata e ansante all'eloquio e ne rivelano l'origine psichica. La scrittrice afferma di aver «revécu ça comme si ça m'était arrivé»<sup>19</sup> e di aver voluto ricreare, grazie alla scrittura, i «mouvements intérieurs qui propulsent la phrase»<sup>20</sup>: «Tout le travail consiste à faire passer dans l'écriture ces mouvements assez complexes qui se produisent en nous (...) et à les montrer extrêmement agrandis et au ralenti, parce que ces mouvements sont très rapides»<sup>21</sup>. Ottiene così effetti di vita istantanea, resa dall'incrociarsi di evocazioni analitiche di stampo proustiano,

<sup>16</sup> *La littérature, aujourd'hui*, in «Tel Quel», 9, 1962, p. 49.

<sup>17</sup> Il termine è proposto da J.P. Sartre, nella prefazione scritta per *Portrait d'un inconnu*, e allude agli scritti di Heidegger sul linguaggio.

<sup>18</sup> Cf. J.A. Fleming, *The imagery of tropism in the novels of N. Sarraute*, in *Image and Theme. Studies in Modern French Fiction*, Harvard Univ. Press, 1969.

<sup>19</sup> Nathalie Sarraute, *qui êtes-Vous?*, cit., p. 58.

<sup>20</sup> *Idem*, p. 63.

<sup>21</sup> *Ce que je cherche à faire*, cit., p. 45.

«ventate di monologo interiore» e «filamenti più o meno cospicui d'indiretti liberi addebitabili direttamente all'autore-commentatore»<sup>22</sup>, che è dietro l'osservatore<sup>23</sup>: in questo tessuto si insinua, subitanea, la «sous-conversation», pensiero pensato, impressione provata, sensazione percepita nel momento stesso in cui viene esperita: «Un jeu serré, subtil, féroce, se joue entre la conversation et la sous-conversation»<sup>24</sup>, e rimbalza dai protagonisti al testimone.

La dinamica dei diversi livelli di coscienza è segnalata e messa in rilievo, nei primi lavori di N. Sarraute, da una punteggiatura che pone il lettore nell'ottica predominante, esterna o interna: i puntini segnano lo spazio dell'inespresso, i trattini isolano gli attimi di discorso indiretto libero, le virgolette evidenziano il discorso diretto esplicito, le parentesi raccolgono in sé le intrusioni d'autore o un giudizio, una considerazione del parlante. Espedienti che aiutano N. Sarraute a riprodurre, nell'interazione tra il «prélangage» e la sua «mise en mots», in uno spazio e in un tempo soggettivi, «ces actions intérieures, de véritables drames... qui ne sont pas perçues par la conscience tandis qu'elles se produisent, car elles sont extrêmement ténues et rapides»<sup>25</sup>. Le sensazioni e le percezioni provocano una loro espressione verbale, ma poi le parole stesse in un ciclo continuo ricreano e amplificano la sensazione iniziale<sup>26</sup>.

A volte, brevi cenni di monologo interiore collegano i diversi momenti dell'eloquio, creano una connessione tra le parole esplicite di una conversazione banale e le reazioni inconsce suscitate, tra un personaggio e l'altro, dai gesti e dalle parole, sempre riferiti dal testimone «hypersensible (qui est seul à les percevoir»<sup>27</sup>. Così, intorno a una banalità, a un cli-

<sup>22</sup> A. Arbasino, *Sessanta posizioni*, Feltrinelli, Milano 1971, p. 403.

<sup>23</sup> «Je suis plutôt cet observateur, qui se passionne pour ce qui se passe d'encore inconnu chez le père et la fille et qui est «chasseur de tropismes», *Portrait d'une inconnue*, cit., p. 6.

<sup>24</sup> *L'Ere du soupçon*, Gallimard, Idées, Paris 1956, p. 144.

<sup>25</sup> F.S. Weissman, *Du monologue intérieur à la sous-conversation*, Nizet, Paris 1978, p. 10.

<sup>26</sup> *Ce que je cherche à faire*, cit., p. 47.

<sup>27</sup> *Nathalie Sarraute, qui êtes-Vous?*, cit., p. 60.

ché, a un «mot catalyseur», la scrittrice costruisce una specie di architettura verbale, fabbrica un tessuto di «tropismes» capace di manifestare «la texture habituelle de notre existence»<sup>28</sup>. Isola in superficie una comunicazione fallace, consumata nelle conversazioni da salotto, nel dialogo tra persone del medesimo stampo, mentre crea, nella coscienza del lettore, la suggestione di un magma affettivo indicibile: si scopre allora, accanto alla realtà piatta e abusata del «paraître», una realtà sotterranea, dalla quale N. Sarraute vuole trarre un istante di verità, «investir dans du langage une part, si infime fût-elle, d'innommé»<sup>29</sup>.

La «mise en mots d'un prélangage»<sup>30</sup>, il tentativo di cogliere nel suo affiorare la coscienza, «de la surprendre tandis qu'elle se forme»<sup>31</sup>, il desiderio di «faire exister dans du langage»<sup>32</sup> e grazie al linguaggio l'essenza più nascosta della vita psichica fanno pensare ad una presenza, nella cultura di N. Sarraute, del pensiero di M. Heidegger sull'essenza del linguaggio: ma la scrittrice, ogni volta che un critico le chiede di rivelare i suoi presupposti filosofici, si schermisce; e se ammette un possibile influsso di Heidegger<sup>33</sup>, lo rimanda ad un tempo successivo, in ogni caso posteriore alla scrittura di *Portrait d'un inconnu*.

Il testo sarrautiano si costituisce da sé, grazie a una dinamica costruttiva interna; viene scelta una situazione conflittuale: intorno ad ogni attimo di «résistance affective», manifestato da un sostantivo o da un verbo fortemente connotati nella sfera sensoriale o affettiva, si dispongono (come i processi di interazione teleonomica molecolare descritti da J. Monod<sup>34</sup>) aggregati di parole che veicolano immagini, in forma di paragone o di «métaphore filée», gradazioni aggettivali, accumulazioni, anafore, in un contesto lessicale prevalentemente denota-

<sup>28</sup> *Idem*, p. 70.

<sup>29</sup> *Ce que je cherche à faire*, cit., p. 34.

<sup>30</sup> *Idem*, p. 50.

<sup>31</sup> *Techniciens du roman. Nathalie Sarraute*. Propos recueillis par A. Bourin, «Les Nouvelles Littéraires», 25 juin 1959, p. 1.

<sup>32</sup> *Ce que je cherche à faire*, cit., p. 51.

<sup>33</sup> *Techniciens du roman*, cit., p. 1.

<sup>34</sup> *Il caso e la necessità*, E.S.T., Mondadori, Milano 1970, p. 48.



tivo, articolato in una sintassi coordinativa, quasi sempre per asindeto.

Lo svilupparsi delle figure di stile nel discorso tende a simulare l'alternanza di percezioni e riflessioni preverbalì, a tradurla in suggestioni materiche, a «rendre d'aussi près que possible le mouvement de la vie intérieure, cette espèce de vacillement continu qui est son rythme propre»<sup>35</sup>. Se si vuole avanzare un'ipotesi sulla genesi dell'idea dei «tropismes», che accompagni le reiterate affermazioni di N. Sarraute circa l'originalità assoluta della sua invenzione («Elle date de ma petite enfance»)<sup>36</sup>, si può forse risalire alla fonte che l'autrice stessa indica come affine ad una sua sensibilità innata, a un'esperienza spontanea: J. Monod afferma infatti che la riflessione, «a livello più profondo, non è verbale: è un'esperienza immaginaria, simulata con l'aiuto di forme, di forze, di interazioni che costituiscono a stento una 'immagine' nel senso visivo del termine. (...) Nell'uso corrente, il processo di simulazione è completamente mascherato dalla parola che lo segue quasi immediatamente e sembra confondersi con il pensiero stesso. Ma è noto come numerose osservazioni oggettive provino che, nell'uomo, le funzioni conoscitive, anche complesse, non sono immediatamente legate alla parola (o a qualunque altro mezzo di espressione simbolica)»<sup>37</sup>.

Il linguaggio gestuale e mimetico che N. Sarraute sceglie per rendere il fenomeno dei «tropismes» distrugge «cette belle langue écrite des devoirs de français»<sup>38</sup>. Per tradurre in immagini significative la realtà soggettiva e astratta che è materia dei suoi romanzi, la scrittrice ricerca con attenzione costante «cette qualité de la parole essentielle que Mallarmé opposait à la parole brute»<sup>39</sup>: la creazione di equivalenze sensoriali per

<sup>35</sup> *Instantané. Nathalie Sarraute*. Propos recueillis par G. d'Aubarède, «Les Nouvelles Littéraires», 30 juillet 1953, p. 4.

<sup>36</sup> *Ibidem*. E cf. *L'ère du soupçon*, ed. cit., p. 8.

<sup>37</sup> *Ce que je cherche à faire*, cit., p. 31. J. Monod, *Il caso e la necessità*, cit., p. 125-126.

<sup>38</sup> *Intérieur Sarraute*. Propos recueillis par M. Alphant, «Libération», 28 sept. 1989, p. 23.

<sup>39</sup> *Nathalie Sarraute, qui êtes-Vous?*, cit., p. 190.

trasporre i «tropismes» in metafore immaginifiche<sup>40</sup>, lo studio del ritmo, la sperimentazione di un'interazione tra sensazioni e effetti timbrici, rendono le parole prese dal parlato «l'égal de ce que sont, dans la peinture ou dans la musique, la couleur, la ligne ou le son»<sup>41</sup>. Non è più, come scrive M. Blanchot, «parole d'entendement» né «parole de raison», ma parola vivificata, dotata di vita propria, «parole littéraire qui dépasse en redoublant, crée en répétant et, par d'infinies redites, dit une première fois et une unique fois»<sup>42</sup>.

«Sin duda alguna, el Libro de tuerto amor es uno de los libros más importantes de la literatura española. Aparte del hecho de que el libro es una singularidad y muestra, en pocas cosas más se han puesto de acuerdo el sentido de críticos, ensayadores y lingüistas que por uno u otro flanco han intentado acceder a la obra. Es difícil encontrar un texto tan abiertamente sobre como el de nuestra obra, tanto es así que cualquier interpretación puede resultar válida, basta referirse a uno u otro pasaje del Libro dentro o fuera ofrece argumentos para todos.

Y, de hecho, hasta hace bien poco la lectura de la obra solía ser unidimensional: se veía un escrito indudablemente preciso en la obra, se señalaban los detalles a su propia de puntillas sobre ellos se demostraba con algunos ejemplos y se fabricaba un Arripente a la medida: Juan Ruiz moralista, Juan Ruiz amoroso, Juan Ruiz comulgador, Juan Ruiz saguado, Juan Ruiz profundamente cristiano, Juan Ruiz budista... Existían todas ellas verdades y todas ellas dadas.

Actualmente la crítica parece haber decidido de las lecturas realizadas a un lado y a otro por reconocer la lectura polidimensional de tan complejo texto se ha ensanchado la perspectiva y retrocedido ambigüedades, brevedades, cambios de sentido y tono.

<sup>40</sup> L'uso della metafora in ambito fenomenologico richiederebbe uno studio a parte, per la dinamica «interattiva» suscitata nel tessuto verbale come per la creatività generata nella mente del lettore: si veda, tra gli altri, lo studio di Max Black, *Modelli, Archetipi, Metafore*, Pratiche ed., Parma, 1983, p. 63.

<sup>41</sup> *Idem*, p. 191.

<sup>42</sup> *A Rose is a Rose*, «N.R.F.», XXII, 127, juill. 1963, p. 93.



siempre un renovado placer porque será penetrar en un mundo que nos puede reservar en todo momento sorpresas: un aspecto olvidado o que ha pasado desapercibido, un nuevo guiño del autor, un sentido nuevo para un término.

Y es que, de hecho, el aspecto lingüístico es uno de los que más sorprenden. Pocos libros nos dan fe de una lengua tan extraordinariamente rica, variada y viva como la de Juan Ruiz y pocos nos proveen de tan excelente material para las investigaciones lingüísticas. El *Libro de buen amor* fue escrito en pleno siglo XIV, en un periodo no influido por cambios lingüísticos, reaccionarios o restauradores; representa aproximadamente el máximo desarrollo popular de la lengua española antes de que ésta sintiera las grandes influencias cultas y reguladoras de los diccionarios o vocabularios más antiguos. Nuestra obra es, también, una obra extensísima e, insistimos, enormemente variada en sus temas específicos y, por lo tanto, en sus registros lingüísticos y campos semánticos. Añádase a esto la mayor libertad de la lengua medieval, aún muy viva para derivar palabras claras, pero no tan sujeta a la derivación limitadora y diferenciadora de los vocablos.

Hay que tener en cuenta lo poco dado a deslindes nocionales que es el castellano medieval o a la vacilación que entre la sinonimia y la *variatio* se da en el plano de la lengua. De ahí que la inmensa mayoría de los términos abarque más de un sentido o de que en muchas ocasiones éste sea muy difícil de delimitar.

Por otra parte, la holgura del verso alejandrino del Arcipreste se presta a la inclusión de glosas (generalmente enfáticas o ripiosas), y a la introducción de pasajes o series sinónimas o de palabras afines y de enumeraciones de voces emparentadas entre sí o unidas por un denominador común. De este modo, las palabras desempeñan una función estructuradora y retórica junta con el metro, el ritmo y la rima, y, al mismo tiempo, al relacionarse entre sí por su posición, revelan múltiples aspectos de su contenido y potencialidad semántica.

De ahí que si difícil es hacerse con el sentido último del texto no lo es menos la comprensión siquiera de la letra. Por numerosos que sean los estudios que han intentado aclarar la materia lingüística del *Libro de buen amor* más numerosas son

aquellas palabras y frases que se nos escapan sea cual sea el sitio por donde las cojamos y cuya interpretación parece haber llegado a punto muerto. Nos permitimos citar, a título de ejemplo, algunas de las formas que necesitan aún una definitiva aclaración: *achacarse* 616a, *adama* 1355b, *afrue* 1092c, *ajevío* 13871, *alhaonar* 876a, *apodo* 231a, 1534c, *averar* 1211c, *de belmez* 320c, 1521a, *cagiül hallaço* 1516c, *camuça* 395c, *contraiz* 881c, *cruzada* 116a, 121d, *de cota* 1037b, *dalgueva* 983c, *darvas* 1015c, *enguiñar* 257d, *fademaja* 959e, *fadragas* 400d, *fresuelo* 1085c, *con la chica manga* 384b, *Moya* 972d, *moxmordos* 1014b, *orabín* 1229b, *rando* 972d, *somete* 1257a y *troya* 699c, 937c, 972b.

El panorama es aun más desconsolador si pensamos, asimismo, en la multitud de términos para los que aún se siguen dando interpretaciones diferentes según las diferentes orientaciones críticas. Cada nueva lectura de la obra nos aportan matices nuevos, significados hasta entonces no advertidos, posibles sentidos traslaticios...

Me parece, por ejemplo, muy significativo que en la abigarrada bibliografía sobre el LBA se haya ido tomando siempre más en consideración los aspectos jurídicos de la obra del Arcipreste. Estudios como los de Lorenzo Polaino<sup>1</sup>, J.L. Bermejo<sup>2</sup>, Francisco Eugenio y Díaz<sup>3</sup>, Steven D. Kirby<sup>4</sup> y Henry A. Kelly<sup>5</sup> han puesto de relieve la familiaridad del Arcipreste con aspectos procedurales del derecho canónico y del derecho romano, hasta tal punto que el profesor Kelly, demasiado a la ligera quizá, llega a afirmar que el autor del *Libro* no era un arcipreste sino un perito de derecho canónico.

Sea como sea, no deja de ser curioso que un Arcipreste cometa en más de una ocasión errores de teología<sup>6</sup> y nunca se

<sup>1</sup> *El derecho procesual en "El libro de buen amor"*, Madrid 1948.

<sup>2</sup> "El saber jurídico del Arcipreste", *Actas del I Congreso Internacional sobre el Arcipreste de Hita*, Barcelona 1973, pp. 409-415.

<sup>3</sup> "El lenguaje jurídico del *Libro de buen amor*", *Actas...*, pp. 422-33.

<sup>4</sup> "Juan Ruiz and Don Ximio: the Archpriest's of Declamation", *BHS*, LV (1978).

<sup>5</sup> *Canon and the Archpriest of Hita*, New York 1984.

<sup>6</sup> Por ejemplo, en el verso 9b donde confunde la interpretación de *Hemmanuel* ('Dios con nosotros') con la de *Jesús* ('salvación') y en los vv. 247ab en el

equivoque al emplear los términos más crípticos del lenguaje jurídico. Con todo, estos estudios han puesto el acento sobre todo en el episodio del pleito entre el lobo y la zorra demostrando cómo aquí se nos da una lección sobre derecho romano o señalando otros episodios donde el Arcipreste refleja cuestiones de derecho romano o canónico y, sin embargo, han insistido poco en una fuente importante por lo que al lenguaje de la obra se refiere: los fueros castellanos, a la luz de los cuales seguramente se explicarían muchos términos que hasta ahora han pasado desapercibidos.

De hecho, algunas de las notas lexicográficas que vienen a continuación intentan dar nuevas interpretaciones de algunos vocablos (que no se encuentran necesariamente en pasajes jurídicos) que hasta ahora han sido pasados por alto y que presentan un significado muy determinado en algunos de los fueros de la época. Otras notas son el fruto de sucesivas lecturas del texto del Arcipreste, lecturas que me han llevado a establecer algunas (pocas y modestas) conjeturas sobre la explicación de algunos términos, conjeturas que he intentado confirmar apoyándome con la documentación de algún texto contemporáneo o cercano cronológicamente. Mi contribución al estudio de la extraordinaria riqueza de la lengua no es más que una gota dentro de un mar de artículos muchos más empeñados. Nuestro deseo sería a que se pudiera aclarar al menos uno de los términos que se tratan.

49b para la disputa pusieron pleito *firmado*

Generalmente este verso se ha venido interpretando como 'dispusieron un pleito en firme' o 'confirmado'. A este respecto sería interesante remitirnos a la figura del *firma*, el testigo o jurador que testifica o depone en un pleito con su juramento. El vocablo está ampliamente documentado por M. Alvar en los *Fueros medievales*<sup>7</sup>. ¿No se estará refiriendo aquí el Arcipres-

que confunde al Lázaro pobre del *Evangelio* de Lucas, XVI, con el Lázaro santo del *Evangelio* de Juan, XI.

<sup>7</sup> *Fuero de Sepúlveda*, Estudio lingüístico y vocabulario por Manuel Alvar. Publicaciones Históricas de la Diputación Provincial de Segovia, Segovia 1953, s.v. *firma*.

te, con una pizca de anacronía socarrona, a que para la disputa los griegos y los romanos pusieron un pleito en el que se contaba también con el *firma*?

116 cd tomé senda por carrera  
como hace el *andaluz*

No creemos que Juan Ruiz se esté aquí refiriendo al andaluz como prototipo de astucia o del que sueña despierto como indican Corominas<sup>8</sup> y A. Castro<sup>9</sup> dado que son tópicos que en España nacieron mucho después<sup>10</sup>. Si tenemos en cuenta a quien habitaba en "Andalucía" en la época de nuestro autor se puede concluir que aquí el Arcipreste se está refiriendo al árabe. Cfr. Alfonso X, *Crónica General*, ed. Menéndez Pidal, p. 557, col. 2: "Los moros *andaluzes*... mesuraron las cosas que fazien".

167cd por aver solaz bueno del amor con amada,  
tomé amiga nueva, una dueña *ençerrada*.

El adj. *ençerrado* aparece en el *LBA* con los sentidos de 'encerrado', simplemente, (725a, 1413c) o de 'guardado, escondido' (394c, 588b, 1127b, 1574a). Aquí, sin embargo, y dadas las características del pasaje (en ningún otro momento de la fallida aventura se vuelve a hacer alusión a un encerramiento o reclusión de la dama sino sólo a su esquivo carácter y a su miedo a caer en el pecado) el sentido podría ser el de 'reservado' 'recatado' 'discreto' que es el que emerge de este ejemplo de Alfonso X, *Setenario*, Ley ii: "Et la E (de Fernando) muestra que el ffue mucho *ençerrado* en sus ffechos e ovo muy grant entendimiento..."

200d mas vieron que non era rey para las *castigar*.

El verbo *castigar* tiene, generalmente, el sentido de 'aprender, castigar en cabeza ajena' (*vid.* 81c, 88d, 485a) o 'enseñar' (429d, 446c, 573a, 474d, 576c, etc.). En este caso parece tener más bien

<sup>8</sup> Ed., *Libro de Buen Amor*, Gredos, Madrid 1967, p. 102.

<sup>9</sup> *España en su historia*, Buenos Aires 1948, p. 372: "También por primera vez se habla de la manera de ser de ciertos españoles".

<sup>10</sup> Baste ojear el capítulo "Los andaluces" de M. Herrero García, *Idea de los españoles del siglo XVII*, Gredos, Madrid 1966, pp. 179 y ss.

el sentido de 'gobernar' que es el que encontramos en don Juan Manuel, *El conde Lucanor*, ed. de José Manuel Blecua, p. 201: "presçiaron mucho el mançebo porque assí sopiera lo que complía et castigar tan bien su casa".

302a El caballo, con el miedo, fuyó (a) *aguas bivas*

Según Chiarini<sup>11</sup>, que cita a Juan de Mena y a Rodrigo Cota (citas, que de todas maneras, no especifican exactamente de qué fenómeno se trata), *aguas bivas* son las 'aguas corrientes' (lit. *un corso d'acqua*). A. Blecua<sup>12</sup>, según esto, interpreta que el caballo huiría hacia los torrentes, dejando las aguas remanadas de la dehesa. G.C. Leira<sup>13</sup> piensa en fluores o fluidos corporales; también M. Morreales<sup>14</sup> se inclina por un fenómeno fisiológico. De todas maneras, en los ss. XV y XVI con *aguas vivas* se designaban las mareas, los movimientos periódicos de las aguas del mar. Nebrija en su *Diccionario latino-español*, s.v., escribe: "Aguas bivas en la mar: *aestus mares*". Hernán Núñez, *Glosa a la Coronación compuesta por Juan de Mena*, 20c, señala: "Aguas vivas se llaman las del mar occéano, donde el agua crece e mengua cada día dos vezes. E aguas muertas se llaman las del mar Mediterráneo, donde el agua ni crece ni mengua, sino di continuo está en su ser". En Oudin, *Tesoro de las dos Lenguas Española y Francesa*, París, 1968, s.v., encontramos "Aguas bivas en la mar: le regorgement de la mer, le flux e reflux". Esto en cuanto a su sentido literal. Metafóricamente se puede referir a lo que apuntan Leira o Morreale o quizá a que el caballo, con el miedo, huye rápidamente, agitado, lleno de sobresalto (de ahí el "muy cansado" del v. 302c). Esto, unido a lo mucho que había comido "de yervas muy esquivas" provoca que enferme de "adivas" ('inflamación en la garganta') (302bc) y muera.

<sup>11</sup> Giorgio Chiarini, ed., *Libro de buen amor*, Ricciardi, Milán 1964.

<sup>12</sup> A. Blecua, ed., *Libro de buen amor*, Planeta, Barcelona 1983.

<sup>13</sup> G.C. Leira, "Más notas al *Libro de buen amor*", PSA, año XXII, LXXXVI (1977), p. 236.

<sup>14</sup> "Más apuntes para un comentario literal al LBA sugeridos por la edición de Joan Corominas", HR, XXXVII (1969), p. 106n.

307a Rencor e *homeçida* criados de ti son; (S)

Generalmente se señala que aquí *homeçida* es un error de S por *homeçidio* o, simplemente, se prefiere la lectura de *G omeçidio*. De todas maneras, la misma personificación, si bien extraña, se encuentra en la *Fazienda de Ultramar*, ed. Moshé Lazar, Salamanca, 1965, p. 105: "... ca vuestras manos son plenas de homeçidas". Notemos además que S vuelve a leer *omeçida* en 540c, donde G lee de nuevo *umiçidio*.

330cd ...pero, te do de plazo que fasta días veinte ayas tu abogado; luego *al plazo vente*

Lo que le está diciendo aquí el alcalde de Bugía, don Ximio, a la raposa es que se presente ante el tribunal, que acuda a la cita establecida para el juicio. La locución *venir a plazo* es un término jurídico que se documenta en varios fueros medievales y es sinónimo de *venir a coto*, como demuestra Manuel Alvar aduciendo amplia bibliografía<sup>15</sup>. E. Alvar<sup>16</sup> la encuentra, asimismo, en el *Fuero de Salamanca* y amplía los datos para determinar su valor jurídico.

367d nin fue el pleito contestado, por que fueron *escusados*.

Cabría pensar en un uso irónico del término e. referido a los *excusati* o *excusados*, más tarde llamados *paniaguados*, es decir, a aquellas personas que, protegidas por los nobles, exentos de impuestos, no tenían que pagar los contributos al Estado como bien ha demostrado Luis García de Valdeavellano<sup>17</sup>. Recordemos que aquí el lobo y la raposa han sido eximidos de pagar las *costas* (367b) del juicio por lo que aceptan sin protestar la decisión del juez, don Ximio. La voz *escusados* está documentada con este sentido en el *Fuero de Sepúlveda*, cuyo editor, M. Alvar, a su vez, la documenta en otros Fueros como en el Navarra y el de Zamora.

<sup>15</sup> *Op. cit.*, s.v. *plazo* y s. v. *coto*.

<sup>16</sup> Elena Alvar, *Vocabulario del Fuero de Salamanca*, Universidad de Granada, Granada 1982, s.v. *plazo*.

<sup>17</sup> *Historia de las Instituciones Españolas. De los orígenes al final de la Edad Media*, Revista de Occidente, Madrid 1968, pp. 355 y ss.

374ab Rezas muy bien las oras con garçones folguines,  
cum his qui oderunt pacem, fasta que el salterio afines;

Para el *salterio afines* caben dos interpretaciones: la más corriente que sería considerar *salterio* como instrumento musical (como en 1229c) y entonces habría que entender *afinar* en su sentido moderno y leer 'hasta que temples el salterio' (y en este caso se podrían aceptar el doble sentido obsceno que propone M. Morreale<sup>18</sup> y L. Beltrán<sup>19</sup> (quien recuerda, además, que el salterio se toca colocándolo entre las piernas lo que es altamente sugestivo) o interpretar *salterio* como 'libro de salmos' (así en 1170b, 1397c y 1554c) y entonces *afinar* tendría el sentido de 'terminar, finalizar', con lo que la lectura sería 'hasta que termines de leer el libro de salmos', más acorde con el verso anterior. Sea como sea el verbo *afinar* se puede documentar con el sentido que hemos indicando: cfr. *Libro de Alexandre*, Ms. P, v. 1825a: "Buena es la conquista, mas no es bien *afinada*" y *Fuero Juzgo*, lib. 10, tit. 2, ley 4, nota 10: "Quando los XXX son pasados, así deven seer todos los pleytos *afinados* e acabados bien".

374c dices: «*Ecce quam bonum*», con sonajas y *baçines*.

El *baçin* era un vaso hemisférico o una palangana que podía ser de oro o plata u otro metal y que tenía un uso doméstico muy diverso (vid. v. 1174c: "non dexe tajador, *baçin* ni cantarrillo"). Aquí el Arcipreste nos lo presenta como instrumento musical, junto a las sonajas, es decir, el *baçin* podría ser utilizado como platillos o chapas para tocar (como indican Cejador<sup>20</sup> y M. Morreale<sup>21</sup> Pero, de todas maneras, recordemos que Alfonso X en la *General Estoria*, traduce la palabra *cymbalis* del episodio bíblico de Judith y Olofernes como 'baçinete': "Entonces cantó Judith este cántigo nuevo a nuestro señor Dios

<sup>18</sup> "Más apuntes para un comentario literal del *LBA*, con otras observaciones al margen de la reciente edición de G. Chiarini", *BRAE*, XLVII (1967), pp. 231-232.

<sup>19</sup> L. Beltrán, *Razones de buen amor*, Castalia, Madrid 1975, pp. 157-8.

<sup>20</sup> Ed., *Libro de Buen Amor*, La lectura, Madrid 1914.

<sup>21</sup> "Apuntes para un comentario literal del *LBA*", *BRAE*, LXIII (1963), p. 277.

et dixo: Comenzad al Aseñor et cantad al Señor en atamores; cantad le psalmo nuevo en *baçinetes*", (ed. A.G. Solalinde, p. 145).

504c con el dinero cunplen sus menguas e sus *raças*

M. Morreale<sup>22</sup> interpreta *menguas e raças* como términos sinónimos (es decir, los monjes con su dinero 'remedian sus miserias) oponiéndose así a Corominas<sup>23</sup> que lee *raças* como 'actos pecaminosos' e interpreta el verso diciendo que los monjes con el dinero cubren sus faltas y sus pecados. Me inclino por la interpretación de Corominas sobre todo a luz del testimonio que nos ofrece Pedro de Veragüe en su *Doctrina de la discreción*, 104bc, cuando le dice al pecador: "Sy por encobrir tus *rraças*/ yerro de otro profaças"

505b bien les dan de la çeja do son sus *parçioneros*

*Parçioneros* 'partícipes'; a las citas mencionadas por M. Morreale<sup>24</sup> y J. Joset<sup>25</sup>, se puede añadir la que encontramos en Alonso de Palencia, *Universal vocabulario en latín y en romance*, ed. fac., Madrid, 1967, Ivb: "... que siendo ella (la reina Isabel) en la tierra muy bienandadante, aya de ser *parçionera* de la verdadera buenaventurança".

517c a la peña pesada non la mueve una *palanca*

*Palanca* seguramente va referido aquí a 'palo' o 'madero'; M. Morreale<sup>26</sup> cita *palancada* 'paliza' en los *Milagros de Berceo*; a ello se puede añadir *El conde Lucanor*, ed. cit., p. 271: "mandó dar muchas palancadas, diziéndol quel echassen de casa aquel loco", donde *p.* parece significar 'golpes de palo'.

519d en éste coida sienpre, por éste *faz la musa*

*Fazer la musa* es interpretado por lo común como 'quedarse

<sup>22</sup> "Apuntes para un comentario literal...", *BRAE*, LXIII (1963), pp. 286-7.

<sup>23</sup> J. Corominas, ed. cit., p. 208 n.

<sup>24</sup> "Apuntes para un comentario...", *BRAE*, LXIII (1963), p. 287 y "Más apuntes para un comentario literal...", *HR*, XXXVII (1969), p. 136.

<sup>25</sup> J. Joset, ed., *Libro de buen amor*, Espasa-Calpe, Madrid 1974.

<sup>26</sup> "Más apuntes para un comentario...", *BRAE*, XLVII (1967), p. 443.

ensimismado, quedarse absorto' (como lo interpretan Richardson<sup>27</sup>, Chiarini<sup>28</sup> y M. Morreale<sup>29</sup>. Según Corominas sería 'entretenerse morosamente en un pensamiento falaz' y para R. Lapesa<sup>30</sup> 'entrar en celo', como el francés *muser*. Pero J. Joset indica que otro de los sentidos del fr. *muser*, como del antiguo occitano *muzar*, es 'esperar en vano'. Encontramos *musar* en Berceo justamente con el sentido que indica Joset, *Santa Oria*, 195cd: "o si vos dieron luego en el çielo logar,/O vos fiçieron ante a la puerta *musar*".

646cd sin su plazer no sea *tañida* ni *trexnada*  
una vez échale çevo, que venga asegurada

El verso se ha venido interpretando como "si ella no lo desea que no sea tocada (*tañida*) ni manoseada (*trexnada*)". Pero, dada la metáfora sobre la doma del caballo, el sentido parece ser diverso. *Trexnar* es también 'tirar, arrastrar' (vid. *DRAE*. s.v. *tresnar* y v. 852c) y, por lo que respecta a *tañer*, Correas<sup>31</sup> escribe como glosa al refrán "«La Bestia que mucho anda, nunca falta quien la tanga» Tañer, y en presente de sunjuntivo *tanga*, o *taña*, dicen en Castilla por arrear la bestia dándola con la vara o agujijón". Es decir, el significado de este verso sería "si la dama no lo desea no la agujijonees ni la arrastres, atráela con algún engaño para que venga confiada".

650a Amigos, vo a grand pena e so puesto en la fonda

Los editores generalmente anotan la locución como 'estoy en el fondo del mar, sin salvación'; en opinión de A. Blecua 'estoy en el disparadero (*fonda* = 'honda'), sin posibilidad de volver atrás. Pero, ¿no se podría considerar *fonda* como una sonorización anómala de *fonta*, debida a la rima? *Fonta*, algo así como

<sup>27</sup> H.B. Richardson, *An etymological vocabulary to the "Libro de buen amor" of Juan Ruiz, Arcipreste de Hita*, Yale University Press, New Have 1930, p. 157.

<sup>28</sup> *Ed. cit.*, pp. 105-106.

<sup>29</sup> "Más apuntes para un comentario...", *BRAE*, XLVII (1967), p. 427.

<sup>30</sup> R. Lapesa, "Fazer la musa", *RFE*, XXIII (1936), pp. 404-405.

<sup>31</sup> G. Correas, *Vocabulario de refranes y frases proverbiales*, ed. de L. Combet, Bordeaux 1967, p. 82b.

'vergüenza, deshonra' se puede documentar en Alfonso X, *Crónica general de España*, ed. Menéndez Pidal, I, 351a: "Doloroso es el llanto... los nobles et fijos dalgo cayeron en cativo, los príncipes et los altos homnes idos son en la *fonta* e en denosto" y en Berceo, *San Millán*, 444cd: "Tornavan contra ellos, en ellos se fincavan; la *fonta* que dicieron, carament la compravan". El Arcipreste podría venir a decir que lo espinoso de la situación (su primera entrevista con doña Endrina) lo coloca en una situación arriesgada, a la merced de las malas lenguas, lo que puede provocar su deshonra.

699c non ay tales maestras como estas viejas *troyas*

937c non ay tales maestras como estas viejas *troyas*

972b non a comprar las joyas para la Chata *troya*.

El término *troya* aún no ha sido del todo esclarecido. La palabra ha causado alguna que otra perplejidad entre los estudiosos. Aguado<sup>32</sup> y Cejador buscaban la asociación con la ciudad de Troya (*t.* sería 'símbolo de guerra y destrucción' para Cejador y 'cosa vieja' para Aguado). M. Brey<sup>33</sup> le daba el sentido de 'sapo' y Corominas -después de una erudita nota-corrige en *croya* 'ruín, mala'. C. Clavería<sup>34</sup> recuerda la existencia de fr. *truie*, cat. *truja*, 'cochina, puerca', y propone el mismo sentido en el Arcipreste. Corominas rechaza la hipótesis de Clavería afirmando que "este vocablo no ha existido nunca fuera de los límites galorrománicos *latu senso*". Sin embargo, la palabra *troia* es de uso común en toda Italia, con el sentido de 'puta'. Su sentido originario es el de *scrofa*, es decir, la cerda destinada a la reproducción. Los diccionarios italianos señalan su origen en una forma de lat. tardío *troia* de étimo incierto, quiezá del lat. clás. *porcus troianus*, 'cerdo relleno'. No se ha podido determinar cuándo el sentido ha derivado de una acepción a la otra. Lo cierto es que el Arcipreste lo emplea en tres casos muy

<sup>32</sup> J.M. Aguado, *Glosario sobre Juan Ruiz, poeta castellano del siglo XIV*, Espasa-Calpe, Madrid 1929, s.v.

<sup>33</sup> M. Brey, ed., *Libro de buen amor*, Castalia, Madrid 1954. Edición modernizada.

<sup>34</sup> C. Clavería, "Libro de buen amor, 699c: '... estas viejas troyas'", *NRFH*, II (1948), pp. 266-272.

determinados: en dos ocasiones para referirse a la vieja Trota-conventos (acordémonos que el adjetivo *puta* pasó a ser inseparable del oficio de alcahueta -piénsese, sin ir más lejos en la "puta vieja Celestina" o en todas las "viejas putas" alcahuetas que pululan por la *Carajicomedia*) y a la serrana Chata, la "traviesa" vaquera que desnuda a nuestro pobre Arcipreste, y tomándolo por la muñeca lo obliga a "fazer quanto quiso" (971).

760b perdería la *manda* que a mí es mandada.

Cfr. "Manda es una manera de donación que dexa el testador en su testamento o cobdicillo a alguno por amor de Dios et de su alma o por facer algo a aquel a quien dexa la manda" Alfonso X, *Partida VI*, pág. 440). El *Fuero de Coria*<sup>35</sup> recoge *manda de concejo*, *manda "pro anima"* y *mandas entre cónyuges*.

767ab A cabo de gran pieça levantóse estordido, dixo: «Diome el diablo *el ageno roído*»

No se sabe muy bien a qué alude *ageno ruído* aquí. Corominas interpreta "el entrometerse en asuntos ajenos" mientras que M. Morreale<sup>36</sup> lo lee como "palabra, consejo (ajeno)". A Blecua, por su parte, apunta el sentido de 'pelea ajena' ya que, de hecho, el lobo se ha encontrado (estrofa 766) en medio de una pelea entre dos carneros. Nos parece la interpretación más plausible: *ruído* se encuentra documentado con el sentido que apunta Blecua ('pelea, litigio') en Berceo, *Martirio de San Lorenzo*, vv. 42ab: "Sixto — díssoli Decio —, semejas enloquecido, / andas fuerra carrera en un vano *roído*...").

898a "Más valía vuestra *albuélbola* e vuestro buen solaz..."

Para la documentación de *albuélbola* como 'algazara, bullicio regocijado' cfr. *La Gran conquista de Ultramar*, ed. Rivadeneira, t. 44, p. 525: "E desí fizo venir estrumentos de muchas maneras e tannerlos ant'el Rey, e fazer danzas e *albuérbolas*".

<sup>35</sup> *El Fuero de Coria, estudio histórico-jurídico*, por José Maldonado. *Transcripción y fijación del texto*, por Emilio Sáez, Madrid 1949, vocabulario, s.v.

<sup>36</sup> "Apuntes para un comentario literal...", *BRAE*, LXIII (1963), p. 305.

969efg dize luego: «Hadeduro,  
comamos d'este pan duro,  
después faremos *la lucha*»

La desfachatez con que la serrana le está proponiendo relaciones carnales al mísero Arcipreste (para *lucha* como 'acto sexual' basta ver los ejemplos aducidos por Menéndez Pidal<sup>37</sup> Chiarini<sup>38</sup>, ed., p. 182 n. y A.D. Deyermond<sup>39</sup> cfr., además el uso de *luchar* en 971b y 982c) es la misma que volvemos a encontrar en otra conocida serrana, Menga de Manzanares, esta vez de mano del Marqués de Santillana: "ca dentro en esta espesura / vos quiero luchar dos pares", Marqués de Santillana, *Serranilla n. 5*, vv. 27-8. Ante tal decisión el protagonista del poema, que ve "que non podía partirme d'allí sin saña", se aviene a "luchar" y acaba por derrumbarla "cerca de unos tomellares". Nuestro Juan Ruiz, menos decidido, después de ser despojado de su ropa, tuvo "a fazer quanto quiso" (971f).

1007c "antes dize la piedra que sale el *alhorre*"

Tradicionalmente se ha venido interpretando *alhorre* como *alforre* 'halcón' por lo que el sentido de este verso sería 'cuando se tira una piedra a la torre antes cae ésta que no el halcón que en ella estaba'. G.C. Leira<sup>40</sup> interpreta *alhorre* como término técnico de albañilería con la acepción de 'piedra angular' o sea, la lectura del verso sería 'antes se desmorona la pared que cae la piedra angular de la torre'. Sin embargo, el *Diccionario Histórico*, I, 437, documenta también *alhorre* como 'cardenal, mancha amorotada' de modo que el significado podría ser también 'cuando se lanza una piedra contra una torre antes cae la piedra que sale el cardenal (debido al golpe de la piedra que rebota contra la pared)'. Cualquiera que sea la significación literal, el sentido último del verso es que 'conviene apartarse'.

<sup>37</sup> R. Menéndez Pidal, *De primitiva lírica española y antigua épica*, 1951, pp. 125-128.

<sup>38</sup> *Ed. cit.*, p. 182 n.

<sup>39</sup> A. Deyermond, *MLN*, LXXXVIII (1973), pp. 317-319.

<sup>40</sup> G.C. Leira, "Nótulas sobre el *Libro de buen amor*", *PSA*, LXXI (1976), p. 308.



1008d yeguariza, *trefuda*, talla de mal ceñiglo  
 1485b el cuerpo ha bien largo, miembros grandes, *trefudo*  
 1488b los pechos delanteros, bien *trefudo* el braço

Nos encontramos con uno de los numerosos *hapax* del *Libro de buen amor*. El significado, sin embargo, es fácilmente colegible por el contexto: algo así como 'robusto, musculoso'. Cejador lo propone como derivado de *trefe*<sup>41</sup>. Con todo, encuentro un *trefudo* con el valor de 'canon de arrendamiento' o algo similar en un documento de Jaca, de 1404, ed. M. Alvar, *AFA*, 1958-1959, p. 10: "... eguardando el proveyto común... damos luego de present livramos a *trefudo* a vos; Domingo Samitier".

1039d mas faré *fiadura* / para la tornada.

Humorísticamente creemos que aquí bien podría estar utilizando el Arcipreste el término, ampliamente documentado en los Fueros, de *fiadura* o *fiaduría*, que era la obligación del fiador. E. Alvar<sup>42</sup> documenta el término como 'obligación del fiador, afianzamiento' en los *Fueros* de Salamanca, Sepúlveda, Baeza, Aragón, etc. Cfr., además, *Cortes de los antiguos reinos de León y Castilla*, Real Academia de la Historia, Madrid, 1861-1903, I, p. 158: "a lo que me pedieron en razón de la pesquisa que mandé ffazer sobre algunos omes delos conceios que enffié sobre ellos e despues les quité las *ffiadorias* e los perdonarían".

1074v *una concha* muy grande de la carta colgada

Mientras el Arcipreste se refocila comiendo con Don Jueves Lardero, ve llegar a un mensajero con dos cartas de doña Cuaresma, nuestro protagonista, que se comportará aquí como secretario-receptor (notemos la fórmula notarial de 1073d: "Dada en Castro de Ordiales, en Burgos resçebida"), es el encargado de leer las dos cartas; sobre la primera no se nos especifica nada por lo que respecta a su presentación, de la segunda se nos advierte que estaba "sellada" con una concha muy grande que colgaba de ella. La concha, como símbolo marino,

<sup>41</sup> Vid., además, *DCEC*, IV, 560 y G.C. Leira, *PSA*, LXXXIII, 1976, p. 204.

<sup>42</sup> *Op. cit.*, t. II, p. 85.

es seguramente el sello más adecuado para los documentos de doña Cuaresma, que escribe la carta en Castro Urdiales, puerto pesquero ya famoso en la época. El adjetivo *colgada* hace seguramente referencia al *sello pendiente*, el sello de cera colgado que empezó a usarse en el s. XII para legitimar los documentos reales y que fue sustituyendo gradualmente al tradicional *signum* manuscrito en la función de prueba de validación<sup>43</sup>.

1092ab vino su paso a paso el buey viejo lindero:

«Señor», diz, «a herrén me echa oy el *yugero*

Desde Cejador<sup>44</sup> a Gybbon-Monypenny<sup>45</sup> se viene interpretando el término *yugero* como 'gañán que lleva la yunta a labrar'. Tiene razón, sin embargo, A. Blecua, cuando escribe que 'el y., que tenía legislación propia, era un quintero que se quedaba con parte de la mies recogida'<sup>46</sup>. El término se puede documentar en el *Fuero de Sepúlveda*, s.v., en el *Fuero de Salamanca*<sup>47</sup>, en el *Fuero de Teruel*, etc. donde emerge el significado y difusión de la voz referida al vasallo labrador independiente que pagaba impuestos y se consideraba pechero.

1126d el *sayón* iba deziendo: «Quien tal fizo tal aya»

1454c enbió allá su alcalde, merinos e *sayones*

1469a Entonçes los *sayones* al ladrón enforçaron

En estos tres usos que Juan Ruiz hace del término *sayón* encontramos a la persona encargada de tal oficio cumpliendo tres misiones diferentes: las de pregonero, alguacil y verdugo. En efecto, los sayones o alguaciles en la época estaban a cargo de funciones muy diversas. Baste esta cita de E. Alvar, quien documenta la voz ampliamente en textos jurídicos de los siglos XII y XIII: "Los sayones eran auxiliares de las autoridades, y su misión consistía en hacer cumplir las órdenes de sus superiores (reyes, condes, señores, jueces o merinos (*vid. verso*

<sup>43</sup> Vid., P.E. Russel, "Problemas de diplomática en el *Cid*", en *Temas de "La Celestina"*, Barcelona, Ariel, 1978, pp. 16 y ss.

<sup>44</sup> *Ed. cit.*, t. II, p. 85.

<sup>45</sup> Ed., *Libro de buen amor*, Castalia, Madrid 1988, glosario, s.v.

<sup>46</sup> *Ed. cit.*, p. 165 n.

<sup>47</sup> E. Alvar, *op. cit.*, s.v.

1454c)): pregonaban el llamamiento a las armas, convocaban a las Juntas, prendían a los malhechores, ejecutaban los castigos y recaudaban las penas pecunarias y los tributos. Los *sayones* — gentes de condición social y moral mísera — eran odiados por su oficio, y su vida estaba protegida, por indemnización análoga a la de los nobles con 500 sueldos, en caso de homicidio”<sup>48</sup>.

1200b Quien a su enemigo *popa* a las sus manos muere

Como indica Joset el refrán se encuentra ya en Covarrubias y en Juan de Valdés: “Popar, por despreciar me parese usa un refrán que dize: «Quien su enemigo *popa*, a sus manos muere»”. A pesar de ello, muchos críticos interpretan aquí *popar* como ‘mimar, halagar’. En el DCEC, III, 269 *popar* se define como ‘salvar la vida’<sup>49</sup>. Y este es el sentido que el término parece tener en el *Libro de Alexandre*, 1241cd: “Non *popó* caballero nin escusó peón, / Yva dando a todos la mala maldición”. Este es el significado que concordaría con el que le da aquí el Arcipreste y que se ajustaría más adecuadamente a los versos que siguen: “el que a su, enemigo non mata, si podiere, / su enemigo a él matará, si cuerdo fuere”.

1218d Fazle fazer «!be!» *quadrado* en boz doble e quinta

Como apunta Chiarini la nota *si* se representaba en los manuscritos medievales con una *b* cuadrada por lo que aquí Juan Ruiz está jugando con el sonido del balido del cabrón y el término musical. De todas maneras, el vocablo aparece documentado en Diego Hurtado de Mendoza, *Composiciones varias*, BAE, XXXII, p. 77: “No es ave ni es animal/Ni es luna, sombra ni sol / *Becuadrado* ni bemol”.

1284b todos, ellos e ellas, andan en *modorría*

Aquí según Corominas<sup>50</sup> *modorría* tendría el sentido de ‘necedad, alocamiento’ y no ‘somnolencia’, que es el significado nor-

<sup>48</sup> *Ibidem*, p. 94.

<sup>49</sup> *Vid.*, al respecto, M. Morreale, *Th*, XXXIV (1979), p. 110.

<sup>50</sup> DCEC, III, 398 y ed.

mal (y que es la interpretación que para este verso da Chiarini). En Hernando del Pulgar, *Glosas a las coplas de Mingo Revulgo*, Clásicos Castellanos. 99, p. 162 se encuentra “Esta dolencia de la *modorría* assienta en la cabeça y haze tan gran turbaçion y al apasionado della, que en tanto que le durara, no puede discernir ni dar juicio cierto de los que le cumple”; el sentido que se infiere de este pasaje concuerda con el que tiene *modorría* en la *Egloga* de Francisco de Madrid, v. 15: “Ni *modorría* temáis ni ponçoña”.

1477d desde le ven en coita, non dan por él dos *motes*.

El sentido del verso parece claro: el hombre, en las dificultades, no puede contar con la ayuda de los amigos. Lo que no es tan evidente es el significado de *mote*. Corominas lo interpreta aquí como ‘brizna, paja’ (cfr. *mota*) y G.C. Leira<sup>51</sup> como ‘moneda de cobre’. Sin embargo, el vocablo no se documenta si no es con la acepción de ‘palabra’ (cfr. Juan de Lucena, *Diálogo de vita beata*, ed. de G.M. Bertini, p. 102: “Esto es lo que siento en pocos *motes*, illustre señor marqués”) o, quizá, de ‘dicho, sentencia’ (cfr. *Libro de Alexandre*, 2229abc: “Se que quería alguno darme un estribote/Querría me dar exemplo de la muerte de lote, / Assaz es pora esso contrario *mote*”). Por lo que quizá podríamos intentar acercarnos al sentido literal interpretándolo como que ‘en los momentos de dificultad los amigos no saldrán nunca en tu defensa (no hablarán nunca a tu favor)’.

1487a la ençias bermejas e la fabla *tunbal*

*Tunbal* como indica M.R. Lida de Malkiel<sup>52</sup> es un derivado del latín *tubalis* < *tuba* y tendría el significado de ‘grave, como el sonido de una tuba’<sup>53</sup>. En Berceo, *Duelo de la virgen*, 192d, encontramos: “...que no cantavan alto nin cantavan *tuval*”; esta sonoridad grave es precisamente la que se elogia en el habla de los castellanos en el *Cantar de Almería*: “Illorum lingua resonat quasi tympano tuba”.

<sup>51</sup> PSA, LXXXI (1976), p. 307.

<sup>52</sup> RFH, I (1939), pp. 65-67.

<sup>53</sup> *Vid.*, además, DCEC, III, 1107 y IV, 1074.

1621d sienmpre aquestos dos días ayunava mi *andador*.

Juan Ruiz nos está hablando aquí de don Furón, el torpe y perezoso mensajero al que acude para encontrar una "nueva funda". El término *andador* se encuentra documentado en los fueros españoles referido al 'ministro inferior de justicia'. El *Fuero de Teruel* escribe: "los *andadores* deven yr en todas las mesagerías de conceio et en las carreras do el iúdez e los alcal-des lo mandarán yr. Que ellos tenidos son en todas las cosas de obedecer al iúdez e a los alcaldes, segunt del fuero"<sup>54</sup> y el *Fuero de Salamanca*<sup>55</sup> dice qué paga se les debe dar: "Todo andador que fuer prindar a la aldea o por cual cosa quier, no le den a comer más de I pan e I cuarto de vino; e si lavar bestia, deb media ochava de cebada". A este oficio se podría estar refiriendo irónicamente Juan Ruiz aplicándolo a su necio alcahuete.

1715abcd Su fijos e su *compaña*,  
Dios, padre espiritüal,  
de çeguedat atamaña  
guarde e de coita atal...

La acepción que parece tener c. aquí es la de 'familia', que es el valor que encontramos en Alfonso X, *Las siete Partidas del Rey Don Alfonso el Sabio*, Real Academia de la Historia, Madrid, 1807, (3 vols.): "el marido debe seer señor et poderoso de todo... para gobernar a si mismo et a su muger et a su *compaña* (Part. III, pág. 355). "Marido et muger son una *compaña* que ayuntó señor Dios" (Part. III, pág. 355). Es la misma acepción que da E. Alvar para *compaña* en el *Fuero de Salamanca*<sup>56</sup>.

<sup>54</sup> *Fuero de Teruel*, publicado por Max Gorosch, *Leges Hispanicae Medii Aevi*, I, Estocolmo 1950, parágrafo 123.

<sup>55</sup> Citado por J. Houdil, ed., *Fuero de Baeza*, La Haya 1962, vocabulario, s.v. *andador* (es).

<sup>56</sup> *Op. cit.*, s.v.

### Términos comentados

aguas vivas 302a	lucha 969g
albuéloba 898a	manda 760b
alhorre 1007c	modorría 1284b
andador 1621d	mote 1477d
andaluz 116d	palanca 517c
baçines 374c	parçioneros 505b
be quadrado 1218d	plazo (venir a) 330d
castigar 200d	popa 1200b
concha... colgada 1074d	raças 504c
compaña 1715a	roído 767b
ençerrada 167d	salterio 374b
escusados 367d	sayón 1126d, 1454c, 1469a
faz la musa 519d	trefudo 1008d, 1485b, 1488b
fiadura 1039d	trexnada 646c
firmado 49b	troya 699c, 937c, 972b
fonda 650a	tunbal 1487a
homeçida 307a	

La acepción que parece tener e aquí es la de 'familia', que es el valor que encontramos en Alfonso X, *Las siete Partidas del Rey Don Alfonso el Sabio*, Real Academia de la Historia, Madrid, 1807. (3 vols.) "el marido debe ser señor et poderoso de todo para gobernar a si mismo et a su muger et a su compañía (Part. III, pág. 355). "Marido et muger son una compañía que ayuntó señor Dios" (Part. III, pág. 355). Es la misma acepción que da E. Alvar para *compaña* en el *Fuero de Salamanca*<sup>26</sup>.

La acepción que parece tener e aquí es la de 'familia', que es el valor que encontramos en Alfonso X, *Las siete Partidas del Rey Don Alfonso el Sabio*, Real Academia de la Historia, Madrid, 1807. (3 vols.) "el marido debe ser señor et poderoso de todo para gobernar a si mismo et a su muger et a su compañía (Part. III, pág. 355). "Marido et muger son una compañía que ayuntó señor Dios" (Part. III, pág. 355). Es la misma acepción que da E. Alvar para *compaña* en el *Fuero de Salamanca*<sup>26</sup>.

<sup>26</sup> *Fuero de Tervel*, publicado por Max-Gerlach, *Leges Hispaniae Mediaevali*, I, Estocolmo 1950, párrafo 123.  
<sup>27</sup> Citado por J. Houbil, ed., *Fuero de Baza*, La Haya 1967, vocabulario, s.v. *compaña*.  
<sup>28</sup> Op. cit., p. 10.

Il est impertinent d'écrire sur Dino Buzzati sans savoir l'italien (ou si mal...), mais que faire d'autre contre l'envoûtement déjà ancien qu'il exerce sur moi? Je me le représente écrivain jour après jour ses récits pour les lecteurs du *Corriere della Sera* et il me vient irrespectueusement, devant une production si drue, l'image du tireur aveugle de Darwin. Mais non, pour que tant de flèches aient touché le but, il fallait une imagination à la fois inventive et rusée! D'où des trouvailles en nombre presque infini, plaisantes ou perverses: ce sont ces deux ressorts de l'humour et de la cruauté que je cherche présentement à démêler dans son inspiration<sup>1</sup>.

ROBERT RICATTE

DINO BUZZATI ENTRE HUMOUR ET CRUAUTÉ

Il est impertinent d'écrire sur Dino Buzzati sans savoir l'italien (ou si mal...), mais que faire d'autre contre l'envoûtement déjà ancien qu'il exerce sur moi? Je me le représente écrivain jour après jour ses récits pour les lecteurs du *Corriere della Sera* et il me vient irrespectueusement, devant une production si drue, l'image du tireur aveugle de Darwin. Mais non, pour que tant de flèches aient touché le but, il fallait une imagination à la fois inventive et rusée! D'où des trouvailles en nombre presque infini, plaisantes ou perverses: ce sont ces deux ressorts de l'humour et de la cruauté que je cherche présentement à démêler dans son inspiration<sup>1</sup>.

<sup>1</sup> Je n'ai pu utiliser, pour mes références, la traduction française de Buzzati rassemblant chez Robert Laffont *Toutes ses nouvelles*, puisque seul a paru en 1990 le tome I rassemblant celles que Buzzati avait publiées de 1942 à 1966; ce volume laisse en outre naturellement de côté les romans. Je me suis donc rabattu sur les éditions antérieurement publiées par le même éditeur; d'autre part, j'ai dû choisir. Voici donc la liste alphabétique des titres utilisés, précédés d'abréviations de mon cru et suivis des dates de l'édition française et, entre crochets droits, de l'édition italienne originale:

- Bal: «L'Écroulement de la Baliverna», 1957 [1954].
- DT: «Le Désert des Tartares», 1949 [1940].
- Esc: «Le Rêve de l'escalier», 1973 [1971].
- K: «Le K», 1967 [1966].
- Mom: «En ce moment précis», 1965 [1950 et 1963].
- ND: «Les Nuits difficiles», 1972 [1971].
- NSR: «Nous sommes au regret de...», 1982 [1974].
- PS: «Panique à la Scala», 1989 [1949].
- RA: «Le Régiment part à l'aube», 1988 [1985].
- SM: «Les Sept messagers», 1969 [1942].

Par exception, mes références à «En ce moment précis», aux «Nuits difficiles» et au «Désert du Tartares» sont prises aux éditions françaises en «10/18»

Au registre de l'humour appartient par exemple la frayeur des auditeurs dans «Panique à la Scala» (*P S*, p. 49), lorsqu'ils croient découvrir dans la nuit du dehors les signes d'une attaque terroriste sur Milan, jusqu'à ce que l'aube dissipe leurs fantasmes. Autre panique, celle de la foule lorsqu'on lui annonce «la Fin du monde». (*P S*, p. 103): on se précipite dans la rue aux pieds d'un jeune prêtre, tout frais sorti d'un lupanar et qui, après avoir donné tant de fois l'absolution, se désespère de n'avoir personne à qui se confesser lui-même. Dieu en personne se profile dans l'ombre d'une église où «le Casse-pied», ce *tapeur* bredouillant, s'avise d'entrer à toutes fins utiles: le Seigneur se défile derrière une colonne, mais saint Jérôme se fait piéger et doit acquiescer aux invocations de l'impitoyable sollicitateur (*K*, p. 86). D'une bien autre portée, dans le même recueil, la fable de «La Création»: Dieu réapparaît, en proie cette fois à ses ingénieurs-projeteurs qui lui soumettent les schémas de tous les végétaux, de toutes les bêtes, du dinausure à l'éléphant; excédé, il finit par contre-signer un dernier plan, celui de l'Homme, ce «fatal projet» (p. 22). En dépit de cette vue pessimiste sur la nature humaine, le conte, qui modernise agréablement la Genèse, reste enjoué.

Dans d'autres cas, l'humour se nuance d'arrière-pensées plus amères. Par exemple dans le texte intitulé, d'après sa date, «Juin 1946», l'hypothèse d'un artiste gardant secrète sa formule qui, sans lui, viendra seulement plus tard renouveler l'art, cette idée-là a quelque chose de néronien, et Buzzati l'aggrave encore en définissant le plaisir qu'on y pourrait trouver: «Ce serait de se sentir seul de l'unique façon où la solitude puisse être agréable» (*Mom*, p. 78). Bien plus excusable qu'un tel génie avare, cette petite vieille logée près d'un dangereux carrefour et dont le fils est en route pour revenir de la campagne de Russie: à chaque accident de la circulation, elle se précipite et, ayant

---

et dans «Le livre de poche» publiées respectivement en 1983, en 1986 et en 1990. Lorsqu'il s'agit de nouvelles, l'indication de page renvoie à l'incipit, sauf dans le cas de citation textuelle.

Entre le présent article et celui que j'ai consacré à Buzzati: *les symboles et les vides* (in «Poétique», n° 86, avril 1991), la différence des sujets n'a pu m'éviter quelques redites, que mes lecteurs voudront bien excuser.

constaté que son enfant ne figure pas parmi les victimes, elle s'écrie: «Dieu soit loué!». Elle s'apparente à cette autre vieille femme qui venait apporter son fagot au bûcher de Jean Huss l'hérétique, et s'attirait seulement de la part du martyr la célèbre exclamation: «Sancta simplicitas!». Chez Buzzati, on peut supposer moins d'indulgente ironie devant le mélange qu'il invente ici d'amour maternel et d'insensibilité monstrueuse: c'est vraiment une trouvaille de génie que d'avoir imaginé ce trait de dure naïveté populaire qui suscite chez le lecteur, indiscernablement, le sourire et le frisson. Voilà, me semble-t-il, où éclate la capacité de nous prendre, à la même seconde, en marge d'un simple fait-divers, au tourniquet exaspérant de sentiments si contraires (*N D*, «Accidents de la route», p. 97). Au sommet de cette montée vers l'humour noir, on trouve «Cendrillon» (*N D*, p. 152), mais une Cendrillon boiteuse que ses soeurs, jalouses, persuadent de se présenter avec elles à un concours de beauté enfantine; la pauvre s'y fait huer, court et tombe de la passerelle où défilent les concurrentes: «Fragile fracas. Osselets tendres et souffrants...». La seule compensation, si l'on ose dire, que lui accorde l'ironique disciple de Perrault est que concurrentes et public grillent tous dans un incendie qui embrase le pavillon de la fête. Là où la version originale accordait l'amour d'un prince charmant, la variante de Buzzati punit atrocement tout le monde, y compris la petite boiteuse. A plusieurs reprises on trouvera chez lui cette sorte particulièrement retorse de justice immanente. Et l'on s'aperçoit qu'on a glissé chemin faisant à la cruauté par le biais de l'humour noir.

\* \* \*

Cette cruauté coule par diverses pentes à partir du massif métaphysique d'un monde sans Dieu, qui aurait pour symbole la forteresse vide, la ville inhabitée, enserrée par «les Murs d'Anagoor» (*S M*, p. 152): des remparts déserts, des portes verrouillées, devant lesquelles des files d'hommes attendent en vain qu'elles s'ouvrent. A défaut de Dieu, on voudrait pouvoir se fier à la paix de la nature, mais la femme au sommeil fiévreux qui rêvait que «dans le jardin on était en train d'assassiner quelqu'un» avait raison: son mari n'y voyait que la plus

belle des nuits alors que les bêtes ne cessaient de s'y entredévo-  
rer («Douce nuit» in *K*, p. 160).

De ce sommet d'incroyance descendent des eaux dont on voudrait voir comment elles se distribuent dans l'espace moral de Buzzati: au lieu des «trois fleuves de feu» qui chez Pascal embrasent notre «terre de malédiction»<sup>2</sup>, on en compterait quatre, à peine moins ravageurs, à grouper deux par deux, la solitude et la méchanceté, le temps et la mort.

On ne se rencontre pas chez Buzzati. Quelqu'un est «venu pour nous voir» (*Mom*, p. 27), et on ne saura jamais qui. Inversement, «quelqu'un t'attend» (*ibid.*, p. 72), — dans un palais d'Orient ou derrière la porte d'à côté —, et tu le manqueras irréparablement... Le couple se dissout. Une femme abandonnée se retrouve la veille de Noël dans la rue avec un chien malade, le dernier cadeau de l'infidèle et qui n'est maintenant plus rien pour elle: comme le dit le titre, «le chien était vide» (*K*, p. 159). Ou bien l'épouse s'est laissée devenir la luxueuse auto que le mari désirait et, un jour, elle va se jeter contre un arbre, car il allait la revendre (*ibid.*, p. 209): dans le genre atroce, mais sans grande phrase, on ne peut guère faire pis, selon le mode du quotidien ou celui du fantastique, que ces deux *inventions*, au sens musical du terme, celle du «chien vide» ou celle de l'auto suicidaire.

Quant à la férocité humaine, elle éclate, par exemple, dans «Ils n'attendaient rien d'autre» (*BAL* p. 309): un homme et une femme errent dans une ville où toutes les auberges sont pleines; la femme veut rafraîchir ses pieds meurtris par la marche dans la vasque d'une fontaine, où joue un gamin qui la frappe; elle tente de se protéger, et voilà que les mères de famille veulent écharper le couple; les gardiens de police les enferment tous deux dans la cage de l'ancien pilori où la mère du garçonnet brutal déverse sur eux le contenu de son pot de chambre. Je passe sur le raffinement sadique et sur l'énigmatique désabusement qu'exprime le titre (qui n'attendait que cela? le malheureux couple ou la foule?). Je préfère soupçonner dans ce couple expulsé de toutes les auberges une réplique aggravée de celui qui, à Béthléem, fut réduit à l'abri d'une étable: au lieu de

<sup>2</sup> *Pensées*, éd. Brunsvicg, VII, 458, p. 543.

l'Enfant Jésus, un garçonnet méchant; au lieu de l'adoration des bergers et des mages, la rage des mégères et les barreaux de l'ancienne prison. Ce n'est pas la seule fois que l'Évangile se laisse lire en transparence derrière une nouvelle de Buzzati: les bougies rayonnantes que brandissent les commensaux d'une autre auberge et qui éclairent ironiquement la chute dans l'escalier du dernier venu, laissé sans lumière, ne rappellent-elles pas les flambeaux de Judas et des chefs des prêtres qui surgissent sur le haut du Mont des Oliviers? Là une montée, ici une chute ridicule — c'est l'ordinaire régime d'une inspiration à bascule — et le soupçon s'accroît si l'on a pris garde au nom du voyageur surnuméraire négligemment, donné au début du récit: Aldo Getsemani (*Bal*, «L'Obscurité», p. 155).

Observons que dans ce cas la méchanceté humaine s'exerce du haut vers le bas. Ce semble être la règle dans d'autres drames qui en relèvent aussi, par exemple les «Sept étages» (*S M*, p. 37): ceux de l'hôpital que l'on fait graduellement descendre à Giuseppe Corte à mesure qu'empire son état, jusqu'au plus bas niveau, celui de la chambre mortuaire. De même pour les chutes diversement tragiques de «L'Obscurité», déjà citée, ou de «La Paroi» (*N D*, p. 14) qui montre un alpiniste, comme Buzzati lui-même, et dont les doigts vont lâcher tandis qu'à la terrasse d'un bistrot fantastiquement installé à l'autre bord de la faille, des jeunes se récrient: «Agile, dis donc, le vieux!». Pis encore, cette «jeune fille qui tombe..., qui tombe» (in *K*, p. 239) et qui passe devant les fenêtres successives d'un gigantesque building jusqu'à ce que, dans l'office d'un appartement situé beaucoup plus bas, elle suscite le dédain d'un des domestiques qui s'y trouvent: «Alberto, cria la femme, t'as vu? Une femme qui vient de passer!» et Alberto répond: «A ces étages-ci, on ne voit passer que des vieilles...».

C'est donc que la verticalité descendante implique aussi la durée pour que, tombant du sommet au bas de l'édifice, la jeune fille ait eu le temps de vieillir si fort? De cette verticalité tragique du temps, l'image parfaite est celle de la clepsydre avec son sable ou son eau qui descend à chaque seconde<sup>3</sup>.

<sup>3</sup> Par exemple dans «Celso Bibbiena», in *RA*, p. 80.

Le temps nous dévore. Buzzati sans doute se réserve de jouer avec lui. Par exemple en en inversant le cours dans «L'Homme qui...» (*N S R*, p. 106): Frigola s'étonne de voir tous les passants se retourner sur lui; c'est qu'un moment après, il va se faire écraser par une voiture. Ou bien encore le *novelliere* feint des durées décalées entre deux personnages: le héros du «Rendez-vous raté» (*N S R*, p. 136) s'empresse de se rendre à celui que sa belle lui a fixé, mais c'était il y a douze ans. De même entre la jeune bourgeoise et son mari dans «Toilette pour le bal»: elle a mis tant de temps à s'y préparer qu'en se retournant sur son époux, elle le découvre mort derrière une grande barbe blanche (*Mom*, p. 152). On croit être revenu au stade de l'humour, si noir soit-il, dans ce dernier récit. En fait, ces allégories visent un décalage plus tragique, et qui nous concerne tous, entre le train dont vont les jours et l'allure à laquelle nous les vivons: ils «nous rejoignent un à un et avec leur abominable lenteur ils nous dépassent». Et c'est ce décalage-là qui donne son titre tout ensemble à cette chronique du *Corriere* et au recueil qui la contient: «A ce moment précis, pour parler simplement finit la jeunesse» («A ce moment précis» in *Mom*, p. 84).

Une des pages les plus âpres du *Désert des Tartares* ne dit pas autre chose: «Arrête! Arrête!» voudrait-on crier, mais on se rend compte que c'est inutile. «Tout s'enfuit, les hommes, les saisons, les nuages, et il est inutile [...] de se cramponner au sommet d'un quelconque rocher, les doigts fatigués se desserrent, les bras retombent inertes, on est toujours entraîné dans ce fleuve qui semble lent, mais qui ne s'arrête jamais» (p. 200). Et Drogo aura passé en vain sa vie à attendre l'assaut des Tartars: quand ils arriveront, ce sera trop tard; malade, il sera évacué sans combattre. L'envahisseur, c'est le Temps, et ça n'est pas un hasard si, entre *La Paroi* et *Le Désert des Tartares*, la même image de l'alpiniste qui se sent lâcher prise passe du registre de la dérision à celui du tragique, preuve qu'entre l'humour et la cruauté d'incessants échanges peuvent s'opérer. Ici, le cri de Drogo semble une variante du sanglot de Baudelaire:

O douleur! ô douleur! Le temps mange la vie  
Et l'obscur Ennemi qui nous ronge le cœur  
Du sang que nous perdons croît et se fortifie.<sup>4</sup>

Cet Ennemi est à l'œuvre au dedans de nous dès nos plus jeunes années: chez Drogo, prenant sa première veille au fort Bastiani et s'endormant heureux («Et cependant cette nuit-là justement [...] commençait pour lui l'irréparable fuite du Temps», p. 50) ou chez l'enfant qui se souvient d'avoir été un PDG d'âge mûr, l'enfant qui se penchait comme lui sur la même courette qu'éclaire la lune: c'était déjà «la même lumière, le même enchantement et dedans, la même indéfinissable destruction» («Pleine lune», *Mom* p. 322).

Une conséquence plus meurtrière encore de ce refus du temps, la haine du souvenir: c'est «dimanche», un jour creux; tu as beau fermer ta porte, «peux-tu arrêter les souvenirs qui reviennent, ceux des années perdues, [...] des personnes qui ne sont plus ou qui t'ont oublié?» (*Mom* p. 69). Les vivants qui nous ont rayés de leur mémoire hantent la nôtre au même titre que les morts. Quand bien même Buzzati l'incroyant feint d'admettre un instant quelque vie future, il l'imagine aussitôt gâchée par le passé. Témoin, «La Première nuit au Paradis» (*ibid.* p. 68): «Tu as la suprême grâce, mais tu te souviens. Et en te souvenant tu souffres». Il faut tout le talent du Diable pour inventer un tel argument contre le souvenir, îlot de grâce dans le pessimisme de Musset.

Impossible de vaincre le temps et ses méfaits. La vie sans cesse nous rejoint, comme dans l'admirable parabole des trois coureurs, partis derrière nous et qui s'arrêtent à notre hauteur, l'un sans effort, l'autre moins rapide, et le troisième à grand-peine, et si nous nous en irritons comme d'une facétie, ils nous disent que nous n'avons rien compris («Plaisanterie», *NSR*, p. 91). Ainsi s'échelonnent en nous nos époques successives jusqu'à la vieillesse, qui est la grande hantise de Buzzati. La vieillesse impitoyable, avec la femme penchée sur une photo de classe où elle dénombre les mortes: elle surgit en fin de récit dans la nudité méchante de son âge («Groupe photographique»,

<sup>4</sup> *Les Fleurs du mal*, «L'Ennemi», ed. Crepet-Blin, p. 14.

*Mom*, p. 105). La vieillesse méprisée: celle de l'ami des corneilles devenu l'une d'entre elles, mais qui se voit attribuer le plus mauvais nid («La Corneille», *K*, p. 115) ou celle d'Onofrio qui se résout, devenu vieux, à proposer son âme au Diable, qui alors la refuse («La Garage Erebus», in *Bal* p. 65).

Ou, pis, on jette par la fenêtre les gens âgés au jour de «l'Entrepelung», auquel on a coutume de précipiter dans la rue le mobilier inutile (*K* p. 35), à moins que les jeunes ne les prennent en chasse ou que les fils de la maison ne viennent en catimini trucider leurs parents («Chasseurs de vieux» in *K*, p. 120 et «Une soirée difficile» in *Esc*, p. 147).

Quel que soit votre âge, l'invasion secrète de la vieillesse passerait inaperçue aux yeux des autres et de vous-même si de diaboliques lunettes ne vous la faisait voir devant votre miroir, auquel cas il ne vous restera qu'à vous faire sauter la cervelle comme le peintre de quarante ou cinquante ans, dans «Les Vieux clandestins» (*Esc*, p. 195). Quant à la mort, elle nous est signifiée comme par la feuille de route qui convoque les soldats d'un régiment: cet avis-là «parvient à tous, plus ou moins précocément, parfois quelques heures d'avance ou quelques jours [...], mais il ne souffre aucune exception», — même si «presque personne ne s'en rend compte» («A tous», *RA*, p. 20). Et cette fatalité est inscrite en nous dès notre plus jeune âge, tel cet enfant rieur qui s'ébat dans la neige de Cortina d'Ampezzo: son «billet de logement est d'ores et déjà établi» («Nicoletto Serrantini [...]», in *RA*, p. 24). Ce «régiment» qui «part à l'aube» se compose, on le voit, de tous ceux qui meurent dans le même temps.

Ailleurs Buzzati décrit le mouvement ascensionnel de la mort qui «depuis notre naissance monte en toi millimètre par millimètre». Baudelaire la voyait selon une verticalité inverse, mais tout aussi dévastatrice:

Et quand nous respirons la mort dans nos poumons  
Descend le fleuve invisible avec de sourdes plaintes<sup>5</sup>

Montée ou descente, peu importe, l'Italien et le Français ressentent identiquement le progrès de la mort, au plus intime de l'être.

<sup>5</sup> C'est la pièce liminaire des *Fleurs du mal*, «Au lecteur», p. 2.

\* \* \*

Tout est dit, et pourtant rien n'est perdu. Un chien suffit à racheter parfois la méchanceté des hommes: une femme appauvrie va se laisser persuader de se séparer de son chien chéri, mais Dugal a tout entendu, et pour lui épargner les frais d'une bouche inutile, il se jette le lendemain sous les roues d'une auto. C'est, dit ironiquement le titre, «un cas sans précédent» que ce suicide d'un animal domestique (*RSR*, p. 193). Dans «L'autoroute» (*ND*, p. 18), par un phénomène de télépathie entre l'homme et la bête, le narrateur, qui a arrêté sa voiture, trouve, au revers d'un fossé, son chien qui a juste la force de remuer un peu la queue, puis l'illusion se dissipe, mais le vrai Moro est mort à 200 km. de là.

Ces intercesseurs à quatre pattes sont les messagers de la pitié. Le terme jaillit sous la plume de Buzzati à l'occasion d'un retour tardif à sa vieille demeure: «Je raconte cela, Messieurs, au cas où vous auriez conservé, encore que très affaibli, un souvenir du doux mot *pitié* dans vos cœurs». («Différence», *Mom*, p. 362). Le sentiment lui-même se reconnaît à une caresse pudique du style: une inconnue part faire, dit-elle «quelques pas», et laisse à sa logeuse un petit on ne sait quoi à l'intention de sa fille, pour plus tard: à nous de deviner dans ce texte de quelques lignes (*NSR*, p. 29) l'adieu d'une mourante derrière son au revoir. Même tendresse discrète dans le geste de saint Ermogène qui obtient de revenir sur terre, simplement afin de proposer son amitié à des jeunes gens qu'il a entendu deviser ici-bas («La Chute du Saint», *K*, p. 217). Sans être béatifiées les mortes peuvent se montrer tout aussi délicates: Bertan a pleuré sa fiancée disparue et, longtemps après, il s'est laissé persuader de retourner au bal; il retrouvera, accroché à la grille d'un cimetière, le chandail qu'il avait au retour jeté sur les épaules de sa danseuse. «Sosie»: le titre là encore nous éclaire et nous montre dans la valseuse inconnue un double de la morte, thème digne d'Edgar Poe, mais qui passe par un détail vestimentaire prosaïque et touchant: l'arabesque narrative marie souplement familiarité et fantastique (*ND*, p. 84).

Délicatesse des morts, et des vivants parfois aussi, comme dans «Les Deux frères» (*Esc*, p. 180): deux notaires qui coupent



leurs promenades de haltes bavardes, offertes par l'un des deux à l'autre, qui est cardiaque.

Comme le souvenir est voisin du remords,

disait Hugo<sup>6</sup>: le mélomane s'exaspérait des bruits parasites malignement multipliés par la bien-aimée tandis qu'il enregistrerait du Purcell, et maintenant qu'elle l'a quitté, qu'elle est morte sans doute, il guette désespéré, en écoutant sa bande magnétique, ces claquements de portes et de talons («L'Enregistreur», *ND*, p. 23).

Le remords... Il est bien plus poignant encore lorsque derrière «les deux chauffeurs» qui bavardent à l'avant du corbillard, Buzzati roule vers le lointain cimetière où sa mère a voulu être enterrée et qu'il songe à tous les repas du soir, solitaires, qu'il aurait dû venir partager (*K*, p. 308). Cette nouvelle appartient à tout un cycle de la mère, dispersé à travers les recueils. A l'issue d'une fête de fin d'année, Buzzati accompagne quelqu'un qui ressemble un peu au «convive de pierre» de Don Juan et qu'il hait parce qu'il emporte sa mère; et l'anonyme se retourne à la porte de l'ascenseur pour dire à Buzzati qu'un jour celui-ci le regrettera: entendons (mais à nous de le deviner!) que le mystérieux convive incarne l'année qui vient de s'achever (en italien, *anno* est du masculin) et au cours de laquelle Buzzati a eu encore la chance de voir sa mère vivante avant qu'elle ne disparaisse<sup>7</sup>. Cette mort hante Buzzati: dans «Clair de lune» (*Esc*, p. 215), au sein de la propriété familiale, la vieille façade du grenier à blé devient sous ses yeux, dans cette lumière nocturne, le visage de sa mère mourante, fermé sur un secret qu'elle n'a pu lui dire. Ailleurs le romancier donne

<sup>6</sup> *Les Contemplations*, «Paroles sur la Dune», v. 45.

<sup>7</sup> Dans le recueil posthume *Nous sommes au regret de...*; la nouvelle comporte pour seul titre (p. 179) «En l'accompagnant jusqu'à l'ascenseur», alors que, dans *En ce moment précis*, dans l'édition Mondadori de 1963 (en «10/18» p. 371) l'intitulé «1er janvier 1962» est plus explicite, la mère de Buzzati étant morte en 1961 (Voir les «Repères biographiques» de *Dino Buzzati/Qui êtes-vous?* par Soufran et Panafieu).

plus large cours à l'affabulation, dans «L'Express», (*SM*, p. 155) avec cette vieille femme qui presse son fils, descendu sur le quai pour la voir, de reprendre son voyage, ou avec celle du «Manteau» (*ibid.*, p. 81), tâchant au contraire, mais en vain, de retenir le soldat qui dissimule dans les plis de son uniforme sa mortelle blessure, ou avec celle encore d'«Ottavio Sebastiani» (*RA*, p. 108): elle, qui était morte, réapparaît, rapetissée comme une poupée, pour se glisser sous le vêtement de l'ancien maître de forges, afin de lui donner le courage d'aller rejoindre le régiment des trépassés.

Ces ultimes rencontres de mères et de fils sont tout éclairées non plus par la pitié, mais par la tendresse. La mort elle-même peut vous sourire. Elle semble le faire à «Duilio Ronconi, propriétaire terrien». Il est infirme, on l'a porté sur la terrasse, il voit la prairie se plisser sous ses yeux: «Le vieillard comprit que l'annonce fatale lui était donnée [...]. Il se sentit pourtant envahi par une félicité qu'au cours de sa très longue existence, il n'avait jamais éprouvée» (*RA*, p. 101). Buzzati a daté ce texte «Belluno, 1er septembre 1971»: il mourra l'année suivante. On aurait tort de croire à une douceur d'arrière-saison: il a soixante-cinq ans alors, mais il en avait trente-quatre quand il a publié *Le Désert des Tartares*. Or ce roman de la fuite du temps, qui semble d'un bout à l'autre scandé par l'ironie des mots de passe opposés, «Miracle» «Misère», qu'échangent les sentinelles du fort, ce chef-d'œuvre du désenchantement, *finis bien*. Giovanni, qui n'a pu s'illustrer dans une bataille, va mourir solitaire dans une auberge inconnue, s'efforçant à un courage sans espoir,

et subitement les antiques terreurs cessèrent, les cauchemars s'affaïssèrent, la mort perdit son visage glaçant, se changeant en une chose simple et conforme à la nature (p. 240).

La nuit est venue, la porte s'ouvre sous la main de la mort. Drogo ajuste «le col de son uniforme, jette un regard par la fenêtre, un très bref coup d'œil, pour voir une dernière fois les étoiles. Puis dans l'obscurité, bien que personne ne le voie, il sourit» (p. 242).

Peut-être, de ces derniers mots du livre voudrait-on se sou-

venir soi-même à sa dernière heure, si l'on était encore en état et en humeur de faire una citation.

\* \* \*

Entre l'humour et la cruauté s'est donc glissée toute la tendresse de l'écrivain: son œuvre ondula selon ces trois penchants d'une sensibilità subtilement mobile. On est émerveillé par sa capacità d'invention qui suscita sans cessa, comme ferait un chimista qualche peu faustien, de nouvelles combinazioni d'êtres et de cas. Prenons garde pourtant qu'il s'agit non de calculs, mais d'une imagination des êtres vivants, étonnamment prompte: Buzzati est un grand maître de la nouvelle en vertu de ce don d'intimité rapide; on dirait qu'il n'a qu'a pousser la porte pour nous faire entrer au plus près de ses personnages; et déjà il a fini de parler, à nous de supposer le reste et c'est parce que cette imagination est si prête à donner qu'elle provoque aussi aisément la nôtre.

Chi desidera andare oltre nella ricerca del senso della poesia di Raïssa Maritain tenta tutte le strade: l'analisi dei temi, la traduzione, l'esegesi di singoli *poèmes*. Il ripristino dell'ordine cronologico che ora proponiamo può permettere di seguire lo svolgersi dell'esperienza, le modificazioni del flusso che ha animato la scrittura. In un secondo tempo il confronto tra scritture più precoci e scritture più tarde potrà favorire un'interpretazione forse definitiva<sup>1</sup>.

MARINA ZITO

#### L'INCIDENZA DEL CANTO POLITICO IN RAÏSSA MARITAIN

Chi desidera andare oltre nella ricerca del senso della poesia di Raïssa Maritain tenta tutte le strade: l'analisi dei temi, la traduzione, l'esegesi di singoli *poèmes*. Il ripristino dell'ordine cronologico che ora proponiamo può permettere di seguire lo svolgersi dell'esperienza, le modificazioni del flusso che ha animato la scrittura. In un secondo tempo il confronto tra scritture più precoci e scritture più tarde potrà favorire un'interpretazione forse definitiva<sup>1</sup>.

<sup>1</sup> Conviene fissare preliminarmente le date delle opere di Raïssa Maritain (1883-1960). (Tra parentesi i testi inediti, poi raccolti nel postumo *Poèmes et essais*, cf. infra).

1) Tommaso d'Aquino (?) *Des Moeurs divines*, trad. Raïssa Maritain, Ps., 1921.

2) *De la vie d'oraison* (in collaborazione con il marito Jacques Maritain) (da ora indicheremo solo col nome Jacques), Ps., 1922.

3) *Est-il pour nous «de la plus grande utilité de connaître les grâces dont nous sommes favorisés?»* (silloge da Teresa d'Avila), in «La vie spirituelle», (fév. 1925), pp. 493-502.

4) *Le prince de ce monde*, saggio, in «Chroniques du Roseau d'or», 7, (1929).

5) Giovanni di S. Tommaso, *Les Dons du Saint Esprit*, trad. Raïssa Maritain, Ps., 1930.

6) *L'Ange de l'Ecole*, biografia di S. Tommaso per l'infanzia, illustrazioni di G. Severini, Ps., 1934.

7) *Histoire d'Abraham*, saggio, in «Nova et Vetera», 3, (1935).

8) *La vie donnée*, poesie, Ps., 1935 (Reca la data di pubblicazione del 12 settembre, giorno del compleanno di Raïssa. Secondo Jacques, in questa raccolta sono contenuti *poèmes* scritti tra il 1926 e il 1934) (cf. *Poèmes et essais* cit. infra, p. 12).

9) *Situation de la poésie*, saggio, (in collaborazione con Jacques) Ps., 1938.

10) *Lettre de nuit — La vie donnée*, poesie, Ps., 1939 (primavera).

Già da un allineamento tra la data di pubblicazione e quella di redazione (che quasi sempre si può reperire — vuoi dai manoscritti<sup>2</sup>, vuoi dalle informazioni fornite postume da Jacques, vuoi infine, per esclusione, dal momento della pubblicazione stessa) si possono rilevare alcune distanze, anzi non poche, di un certo interesse. Ad esempio appare significativo che buona parte delle poesie «di Roma» ('45-'48)<sup>3</sup> non siano pubblicate nel '52 (in *Portes de l'Horizon*) ma piuttosto nel '54 (in *Au creux du Rocher*) e che siano rimasti inediti non gli scritti che Raïssa elabora tra la sua ultima pubblicazione (detta raccolta *Au creux*) e la morte ma (anche qui occorre dire «per la maggior parte») gli scritti degli anni Quaranta — quelli che precedono la stessa raccolta *Portes de l'Horizon*. Riportiamo subito

- 11) *Gérard de Nerval*, recensione, in «Temps Présent», 1939.
- 12) *Message aux poètes qui sont à la guerre*, in «Fontaine», 6, (nov.-déc. 1939).
- 13) *Racine et le Jansénisme*, saggio, in «Temps Présent», (22 déc. 1939).
- 14) *Les Grandes Amitiés*, autobiografia, New York, 1941.
- 15) *De la poésie comme expérience spirituelle*, in «Fontaine», (mars -avr. 1942).
- 16) *Les aventures de la grâce*, seconda parte dell'autobiografia, N.Y. 1944.
- 17) *Hommage à Saint-Denys Garneau*, (in memoriam), in «La Nouvelle Relève», Montréal, (déc. 1944).
- 18) *La poésie de notre temps*, (1945).
- 19) *(A propos d'un texte de Heidegger)*, (1946).
- 20) *Chagall ou l'orage enchanté*, biografia di Marc Chagall con sue tavole a colori, Ps., 1948.
- 21) *Portes de l'Horizon*, poesie, Bethlehem, Connecticut, 1952 (con traduzione inglese dell'autore).
- 22) *Au creux du Rocher*, poesie, Ps. 1954.
- 23) *Liturgie et contemplation* (in collaborazione con Jacques), Ps., 1959.
- 24) *Notes sur le Pater*, Ps., 1962.
- 25) *Journal*, Ps., 1962 (nuova edizione aumentata, 1963).
- 26) *Poèmes et essais*, Ps., 1968 (con numerosi inediti e delle *Indications chronologiques* di Jacques).

<sup>2</sup> I manoscritti datati e raccolti dalla stessa Raïssa nel *cahier bleu* sono consultabili presso il *Cercle d'Etudes Jacques et Raïssa Maritain* di Kolbshein, Strasburgo, diretto dal Prof. René Mougel (che subito voglio ringraziare per la sempre premurosa disponibilità).

<sup>3</sup> Tra gli spostamenti significativi di Jacques e Raïssa dalla Francia ricordiamo: New York, dal 1940 al 1945; Roma, Ambasciata presso la Santa Sede, 1945-1948; Princeton, New Jersey, 1948-1960.

l'elenco delle poesie, ottantuno su ottantacinque (solo di quattro, brevissime, poesie inedite non è stata possibile nessuna datazione) secondo l'ordine progressivo di redazione, a cui fa seguito nella colonna di destra la data della prima pubblicazione.

Titolo	Data di redazione	Fonte di tale data <sup>4</sup>	1 <sup>a</sup> pubblicazione
La couronne d'épines	—	—	<i>Vigile</i> , 11 mars 1931
Douceur du monde	12 mai 1932	Man.	VD 1935
Procession	mai 1932	Man.	»
Au chant des psaumes	25 jan. 1934	»	»
Louange de l'épouse	jan. 1934	»	»
Ecce in pace	fév. 1934	»	CR 1954
Elisabeth-Marie	15 fév. 1934	»	VD 1935
Transfiguration	10 juil. 1934	»	»
Je t'ai longtemps prié	11 jan. 1935	»	»
Dédicace	12 jan. 1935	»	»
Chant royal	17-26 jan 1935	»	»
Terrasse de Meudon	11 fév. 1935	»	22
Le beau navire	14-16 mars 1935	»	LN 1939
Lettre de nuit	3 jan. 1936	Poèmes	»
De profundis	29 mai 1936	Man.	»
La Croix de Sud	août 1936	»	Nova et Vetera 1937, 2
Dakar	20 sept. 1936	»	LN 1939
Arbres	29 jan. 1937	»	Temps présent 14 jan. 1938
En esprit en vérité	11 fév. 1937	»	Nova et Vetera 1937
O poignante douceur	31 mars 1937	»	LN 1939
Le coeur ouvert	20 nov. 1937	»	»
Pieta	4 déc. 1937	»	Orientations

<sup>4</sup> In questo elenco useremo le seguenti sigle e abbreviazioni: *Man.*: manoscritto; *V D*: *La vie donnée*; *L N*: *Lettre de Nuit*; *P H*: *Portes de l'Horizon*; *C R*: *Au creux du Rocher*; *O E*: *Chagall ou l'orage enchanté*; *P I*: *Poèmes inédits*; (per comodità di collocazione di ciascun *poème*, riportiamo ogni volta l'anno di pubblicazione della raccolta); *Poèmes*: si rinvia alla datazione di *Poèmes et essais*, 1968; *Chr/I.*: *Indications chronologiques* di Jacques in *Poèmes cit.*, p. 12.

L'appel des apôtres	1937	»	LN 1939
Le quatrième jour	déc. 1938	»	»
Adages	—	—	»
Tout est lumière	—	—	»
Nocturne	—	—	»
Chant mineur	—	—	»
La chute d'Icare	—	—	LN 1939
Toute beauté recèle un chant	—	—	»
Aux morts désespérés	9 fév. 1939	Man.	Nova et Vetera 1939, p. 134
Chagall	1939	Poèmes	LN 1939
La nuage	août 1939	»	CR 1954
L'enfant	1939	Chr/J.	»
Il a suffi d'une fleur	7 mai 1941	Poèmes	PI 1968
La maison	août 1941	»	»
Le prisonnier	1942	Chr/J.	CR 1954
La rosée de Dieu	1943	Poèmes	PI 1968
1943/Deus excelsus terribilis	—	—	1944 <sup>5</sup>
J'ai dit à Jacques	avril 1945	Poèmes	PI 1968
La canonisation de la Mère Cabrini	1946	»	»
Chanson	1946	Chr/J.	Nova et Vetera 1946
Le poète	26 nov. 1946	Poèmes	PI 1968
Au Latium	1946	Chr/J.	Nova et VETera 1946
Le renouvellement des images	mai 1947	Poèmes	CR 1954
Le nom d'Israël	juin 1947	»	PI 1968
Au point du jour	1947	Chr/J.	Mercure de France
La piste	»	»	1 <sup>er</sup> sept.
Le lac	»	»	1947
Eurydice	1945-48	Chr/J.	CR 1954
Variations	»	Poèmes	PI 1968
Cauchemar	»	»	»
Le revenant	»	»	»
La dissonance	»	Chr/J.	OE 1948
O mort	»	»	CR 1954
Sans demeure	»	»	OE 1948

<sup>5</sup> Circa il *poème* 1943, che sarà qui oggetto di una disamina particolare, ricordiamo le edizioni in:

- 1) *The Commonweal*, New York, (sept. 29, 1944), pp. 563-566.
- 2) *La Nouvelle Relève*, Montréal, (jan. 1945), pp. 581-586.
- 3) *Nova et Vetera*, Fribourg, Suisse, (jan.-mars 1945), pp. 27-33.
- 4) *Poesie* 45, Revue mensuelle des Lettres, Ps. (fév.-mars 1945).

Colonne	»	»	»
Mosaïque	»	»	PH 1952
Le pont des Anges	»	»	CR 1954
La place du Capitole	1945-48	Chr/J.	CR 1954
Automne	»	»	»
Recette	»	»	»
L'arbre abattu	»	»	»
Le gant	»	»	»
Prière	31 oct. 1948	Poèmes	PI 1968
Mirages	27 déc. 1948	»	»
L'acte d'être	1948 o 1949	Chr/J.	CR 1954
Connaissance du soir	»	»	»
Dans l'unité du cercle infini	août '49	Poèmes	PI 1968
Départ	4 sept. 1949	»	CR 1954
La gloire de Dieu	6 jan. 1950	Chr/J.	PH 1952
Chant de la Tendace	1952	»	»
La douleur de la poésie	»	»	»
Méditation	»	»	»
O croix	»	»	»
La présence de Dieu	»	»	»
Quare tristis es	»	»	»
Aime le don de Dieu	»	»	»
Portes de l'Horizon	»	»	»
Comme on meurt	»	»	»
Postcommunion	»	»	»

In questa ri-disposizione in ordine cronologico rispetto ai testi a stampa, possiamo rilevare innanzi tutto che Raïssa si dedica alla poesia dopo che ha superato i quaranta anni. Ella, cioè, inizia tardi la sua scrittura poetica, dopo l'esperienza di altre forme di scrittura, e la conclude presto quando, *coup sur coup*, lo *heart attack* di Jacques a Princeton, il suo proprio incidente stradale a Parigi, infine la scoperta della malattia della sorella Véra, che ha sempre vissuto con loro, determinano una svolta di vita.

All'interno della scrittura poetica, l'ispirazione di Raïssa fino al '38 sembra essere di ordine mistico, laddove durante gli anni bui della guerra due *poèmes*, 1943 e *La rosée de Dieu*, possono essere qualificati senza dubbio come «politici» nel senso etimologico della partecipazione personale di Raïssa ai problemi comuni.

A seguito della venuta con Jacques a Roma per l'Ambasciata presso il Vaticano, Raïssa scrive una serie di testi brevi

caratterizzati da una serenità tutta umana — sarà invece il definitivo ritorno in America a riportarla alla sua prima poesia di impianto mistico. Tuttavia la sua ultima pubblicazione, quella cioè che ella stessa rivede, si conclude con la riedizione di 1943 cui ella apporta numerose correzioni e autocensure — nel senso del controllo della violenta denuncia — sicché 1943 resta come il sigillo di tutta la sua opera poetica.

\* \* \*

Come accennavamo, Raïssa arriva alla poesia dopo aver pubblicato studi e traduzioni. Il passaggio alla lirica avviene quasi inconsciamente. Basandoci sulle date certe notiamo che *La couronne d'épines* dell'11 marzo 1931 ha ancora, nell'apparenza di dialogo, nel corsivo, nella precisione degli imperativi e dei *passés composés*<sup>6</sup>, la forma di una meditazione e permette allo studioso di recepire il suo ritmo solo dopo che egli abbia conoscenza di Raïssa in quanto poeta.

In seguito, lentamente, Raïssa, usando della cadenza del versetto biblico (*Douceur du monde*, *Procession*, *Au chant des psaumes*), progredisce nell'uso sempre più preciso della spaziatura come forma significativa del suo messaggio<sup>7</sup>. A partire

<sup>6</sup> «L'âme: Mon Dieu éclairez un peu pour moi ce mystère, les épines sur la tête du Christ, et au dedans ses pensées très amères. Méditation dont les pécheurs ont composé le lieu...» (cf. *Poèmes cit.*, p. 53).

<sup>7</sup> Forniamo qui i testi integrali di queste poesie per venire incontro alle difficoltà di reperire oggi il testo di Raïssa edito chez DDB nel '68.

#### DOUCEUR DU MONDE

Douceur du monde! Jusqu'où monte et descend en mon cœur ta musique! Ta magie se donne pour l'éternité.

Une heure au cœur de ta beauté, une heure terrestre et réelle, — béatitude sans souvenir, présent sans avenir, dans ton amour impersonnel.

Prestiges du printemps, jardin persistant des délices, le ciel est limpide et lavé, une lumière tendre paraît descendre du paradis.

Branches fleuries des acacias, des orangers, des rosiers, des lilas, — générosité végétale, fécondité miraculeuse du bois.

dal 1934, alcune sue poesie acquistano caratteristiche formali ora preziose ora stringate: a *Transfiguration* (1934), costruita in

— Contemple le Bois et l'Arbre de la Croix,  
portant se Fleur et son Fruit éternel!

Plus que l'arbre le cœur est fécond, il mûrit  
son fruit dans le silence; grappe sanglante  
promise au pressoir.

Vaisseau fragile et charnel, univers secret  
et ouvert, où la douceur du monde affue avec  
le sang.

O suavité, plénitude, joie! quels mots, quels  
cris sauraient vous dire?

Vous ne parlez que par les secrets battements  
de ce cœur que les anges de la musique peuvent  
seuls déchiffrer et redire.

Mon zèle a parcouru la terre et le ciel, j'ai  
cru tout posséder en ces instants éternels.

Instants bienheureux, heure privilégiée qui  
a tenu en soi rassemblé  
tout l'amour éparé  
dans le monde.

Heure trop parfaite dont les dieux sont  
jaloux. Heure dont DIEU est peut-être jaloux,  
et qu'il faut lui rendre en tremblant — tout  
entière.

— Aujourd'hui si tu entends sa voix n'endurcis  
pas ton oreille.

Allons, c'est ici le degré de l'épreuve, l'échelle  
de Jacob s'appuie sur notre cœur.

Allons il faut quitter pour Dieu la beauté  
même, il contient dans sa main l'univers étoilé.

Allons. Rassemblons notre cœur oublieux  
qui a voulu quitter le souvenir de Dieu et vivre  
une heure SEUL parmi les créatures.

Allons pleurer devant Celui qui nous a faits,  
de qui descend tout don parfait, —  
l'humilité et la douceur, les larmes pures.

Allons comme un troupeau rassembler nos  
délices sur le chemin sanglant où il porte la  
croix.

Où il s'est engagé le premier, humble Isâc,  
chargé du bois du sacrifice.

Jésus veut notre mort pour nous donner la  
vie, acceptons de trembler au Jardin des Olives.

Il nous fera goûter la joie aux sources vives.  
Allons et mourons avec lui.

#### PROCESSION

Dieu mon Dieu je me tiens devant toi dans ma détresse  
Regarde moi ne te détourne pas de ma misère

tre coppie di terzine seguite da un unico verso<sup>8</sup>, fa seguito *Chant royal* (1935) in cui la tradizionale, anche se rara, forma

Je me lève à ton appel et je te suis  
Garde mon cœur de tout effroi et soutiens-moi  
Dans les ténèbres je m'avance pas à pas  
Fais-moi sentir ta main et que j'entende aussi ta voix  
Sois présent dans mon cœur et rends-le pur  
Entraîne-moi dans tes sentiers Dieu fort  
Je te suis je te suis dans la montagne  
Je vais à l'ombre de ta croix avec la mienne  
Je gravis les degrés de tes miséricordes — de chute en chute  
J'apprends à connaître ton humble cœur dans mes fautes  
Et ta douceur insoutenable — agneau de Dieu  
Qui liquéfie ce qu'elle touche ou le détruit comme le feu  
Je suis à toi je suis à toi — mais que suis-je  
Je ne veux me connaître qu'en ta lumière qui vivifie  
Hâte-toi d'imprimer ta Face sur mon visage  
Afin que je ne sois pas trouvée informe en ta présence  
Quand tu me jugeras dans ta clémence  
Pour l'éternité.

#### AU CHANT DES PSAUMES

Les psaumes sous les voûtes de pierre, ont déroulé leurs modes austères  
Les voix d'une inflexion légère, ont écarté les limites du temps  
Ta Cathédrale est un vaisseau qui flambe sur l'océan où plane ton Esprit  
Je suis un atome où se joignent le fini et l'Infini  
Sur l'autel s'accomplissent tes Mystères Seigneurs des rites ordonnés  
Seigneur des Écritures Seigneur des chants sacrés  
Je t'apporte les chants de la terre, ses soupirs, l'humble déploration  
De l'humaine détresse et misère, ses vœux, ses supplications.  
Et toi qui ne résistes pas aux pauvres, tu viens à nous dans ta douceur  
Dans ton amour dans ta puissance — éloigne-toi un peu Seigneur  
Éloigne-toi si tu veux que je vive  
Suis-je le Buisson ardent qui brûla sans se consumer?  
Je suis un cœur à la dérive  
Un cœur perdu, qui perd son rythme et sa mesure, — un cœur ivre  
Un cœur en suspens entre deux univers  
J'entends la voix de David  
Les Séraphins me balaient le visage de leurs ailes de feu.  
Les chœurs se sont tus et l'autel est éteint  
En silence les portes du ciel se sont closes.  
Je vis. Non. Je traverse des songes.  
Éveille-moi, Seigneur, de ce sommeil.

8

#### TRANSFIGURATION

Quand je t'aurai vaincue ô ma vie ô ma mort  
Quand je t'aurai vaincu — amour

medievale che Raïssa riprende si carica del senso divino del «Roi d'humilté» a cui ella si rivolge; (ricordiamo che si definisce *chant royal* la doppia canzone con *envoi* finale dedicatorio).

Alla lunga *Croix du Sud* organizzata in settenari a rima alternata, fa seguito l'acquisizione della forma elisabettiana del sonetto (4+4+4+2), rivisitata nel senso di 12+2 (*Lettre de nuit*)<sup>9</sup>.

Et serai conformée à l'amour éternel  
Comme un oiseau battant de l'aile  
Dénouant dans son vol les attaches terrestres  
Quand je t'aurai défait dur attrait du bonheur  
Et que j'aurai conquis ma liberté céleste  
Quand j'aurai surmonté la joie et la détresse  
Quand j'aurai survolé les sentiers des désirs  
Et que j'aurai choisi le chemin le plus dur  
Comme le ciel nocturne illimité et pur  
Dans l'équilibre sans défaut de tous ses astres  
Sera mon cœur dans l'équilibre de la grâce  
Mais je t'aurai gardé-amour  
De toi j'aurai gardé la vie et non la mort  
Et je t'aurai trouvé — bonheur  
Ayant à mon Seigneur tout donné de moi-même  
Comme un navire fortuné  
Qui s'en revient au port sa cargaison intacte  
J'aborderai le ciel le cœur transfiguré  
Portant des offrandes humaines et sans tache.

#### LA CROIX DU SUD

Nous venons du fond des âges  
Nous allons à l'infini  
L'océan est sans rivages  
Qui nous porte à ta merci  
Qui donc a laissé naguère  
Des maisons et de pays  
Les escales de la terre  
Et les arbres de Paris  
Le roulis et le tangage  
Nous balancent tour à tour  
Nous venons du fond des âges  
Et ne comptons plus les jours  
A l'avant de ce navire  
La haute croix de misaine  
Au-dessus de nos délires  
Porte l'humble flamme humaine  
Face au ciel face aux étoiles  
Et nos cœurs tendus pour voiles

Scritta — in datazione generica — prima del 1939, *Tout est lumière* mostra la tensione (tra ciò che è scritto e ciò che non lo è) in sei versi differenti per quantità e disposizione — che provano una sensibile discendenza mallarmeana:

Tout est donné. L'agonie a passé  
Et la mort  
Que mon âme est légère  
J'ai remis mon esprit entre les mains de Dieu  
Mon cœur est pur comme l'air des hauts lieux  
Tout est lumière<sup>10</sup>.

Dans le vent pleurs et soucis  
Nous allons à l'infini

La haute et claire mâtore  
Annonçant notre passage  
A d'invisibles figures  
Oscille dans les cordages

La lune dans ses nuages  
S'enveloppe à tout moment  
L'océan est sans rivages  
Qui supporte nos tourments

Nous berçons de vague en vague  
Des chagrins qui dorment mal  
Et des amours qui divaguent  
En amont et en aval

Emportés à grande allure  
Villes et ports abolis  
Ce navire est l'aventure  
Qui nous porte à ta merci

LETTRE DE NUIT  
à J.

Pendant que s'éloigne le navire qui te porte  
O toi ma douceur et ma sécurité  
J'écoute si le vent chante à travers les portes  
Et dans le silence de la nuit que rien ne trouble  
Par-dessus l'espace aboli j'attends ton souffle  
Je me vois dans le miroir de tes yeux pensifs  
Et tu te demandes si je rêve endormie  
Ou si je veille, imaginant  
Les longs balancements du vaisseau *Ile de France*  
Et le froissement des eaux qu'il déplace  
Et le mugissement des sirènes brisant les airs  
Et tout ce désert autour de toi et le ciel clos

Mais en toi une grande lumière  
Et ma petite image qu'elle éclaire.

3 janvier 1936

<sup>10</sup> Cf. Raïssa Maritain, *Poèmes cit.*, p. 39.

La nostra indagine sulle scelte formali di Raïssa è preludio allo studio sulla scansione dei suoi temi. Se nel '32, in *Douceur du monde*, Raïssa testimonia un articolato stupore dinanzi a Dio e alla bellezza del creato<sup>11</sup>, nello stesso anno, in *Procession*, ella comincia ad avere accenti di «sequela Dei» propri dell'esperienza mistica. Dice:

«Je me lève à ton appel et je te suis.  
(...)  
Je te suis, je te suis dans la montagne  
Je vais à l'ombre de ta Croix avec la mienne»<sup>12</sup>.

Si riconosce qui un primo momento di adesione della volontà della persona alla volontà di Dio: è quello che Giovanni della Croce indica dicendo: «È necessario... che... l'anima getti via tutti... gli affetti estranei a Dio...»<sup>13</sup>.

Dopo un anno e mezzo circa di totale silenzio poetico<sup>14</sup>, Raïssa comincia ad annotare nel *Journal* alcune esperienze che — dapprima riferite giorno per giorno, senza quindi una visione retrospettiva, — culminano poi nel *poème Transfiguration* del 10 luglio 1934 che risulta pertanto un compendio e un crogiuolo riflesso dell'esperienza mistica di quel periodo<sup>15</sup>.

Questa esperienza continuerà ad essere testimoniata:

<sup>11</sup> Purtuttavia dalla bellezza del creato, Raïssa è pronta a staccarsi; dice: «... acceptons de trembler au Jardin des Olives» (cf. *Douceur du monde*, infra nota 7).

<sup>12</sup> Cf. infra, nota 7.

<sup>13</sup> Cf. S. Giovanni della Croce, *Opere*, Roma 1985, p. 30.

<sup>14</sup> Anche il *Journal* del 1933 ha scarsi appunti.

<sup>15</sup> «12 février 1934 — ... je me suis mise en oraison comme d'habitude. Et Dieu, miséricordieusement, m'a prise dans sa grande paix et m'y a tenue longtemps. Et tout en me rassurant pour le jour même (pour davantage encore? je ne sais) il m'a laissé comprendre que j'aurai beaucoup à donner de ma substance.

A cause de la grande paix où Dieu m'a tenue, j'ai pu savourer cette très amère amertume sans ressentir l'agonie qui est propre, pour moi, à cette sorte de dépouillement et de mort. (...).

1<sup>er</sup> juillet 1934 — ... Il est certain que je vis depuis quelques mois des choses en un sens nouvelles, grandes et difficiles». (Cf. Raïssa Maritain, *Journal cit.*).

ancora nel '35, in *Je t'ai longtemps prié*, Raïssa parla del silenzio dell'anima; in questo caso dice a Dio: «Tu te caches». In realtà conviene ricordare che, all'epoca, la conoscenza che Raïssa ha maturato dei mistici data già di una ventina di anni; ella, infatti è stata iniziata alla lettura di Caterina Emmerich da Léon Bloy prima, molto prima di avvicinarsi a San Tommaso<sup>16</sup>.

Il silenzio di Dio, o notte dell'anima, è denunciato anche in altre scritture. In *Chant royal*, Raïssa dice del passato: «Ce temps n'est plus mon âme est délaissée». Più ancora, nel 36 in *De Profundis*:

«... ma solitude est totale  
Et ces ténèbres sont sur moi comme une pierre...»

Infine, nel '37 in *En esprit en vérité*, medita:

«De cette obscurité berceau de l'espérance  
à la ténèbre ardente où tu vis inconnu  
Il est un beau chemin...»<sup>17</sup>.

Conviene tenere presente che la sensazione di «notte dell'anima» è caratteristica dell'esperienza mistica e da essa si trasferisce nella poesia se chi la «soffre» è poeta: vale inoltre la pena di ricordare che una cosa è la poesia mistica, altra cosa la poesia spirituale che è poesia dell'umano<sup>18</sup>. La pittura furni-

<sup>16</sup> Quando, nelle *Grandes Amitiés*, Raïssa studia il rapporto tra la Emmerich e Brentano (che ne racconta le estasi) ha parole applicabili a se stessa. Ella rileva che il poeta (Brentano) non può essere in grado di riferire circa la vita interiore del mistico (la Emmerich). È la persona, secondo Raïssa, che comprova il suo misticismo, non con le parole ma con la vita (ed è la vita di Caterina, in questo caso, che fa fede). (Cf. Raïssa Maritain, *Les Grandes Amitiés*, Ps., 1949, p. 163). La verifica della vita vissuta è d'altronde una preoccupazione di Jacques stesso. Già nel 1905 egli annotava: «Il faut avant tout être homme. C'est cela le métier». (Cf. Jacques Maritain, *Carnet de notes*, Ps., 1965, p. 31).

<sup>17</sup> Cf. Raïssa Maritain, *Poèmes cit.*, p. 36.

<sup>18</sup> Altra cosa ancora è l'arte «sacra» che ha una destinazione liturgica; anzi, molto spesso, con arte «sacra» si intende prescindere totalmente dal riferimento spirituale. (Cf. Jacques Maritain, *Réflexions sur l'art sacré* in *Oeuvres complètes*, Fribourg, Suisse - Ps., vol. VI, 1984, p. 1031).

sce facilmente esempi di arte spirituale. Severini, tanto stimato da Maritain, nota ad esempio che Modigliani si mette nella giusta strada quando acquisisce il colore «astratto e spirituale»<sup>19</sup>. Per parte nostra potremmo aggiungere che non solo il colore gioca in senso spirituale: sia *La camera dell'artista* di Van Gogh, sia *Las Meninas* di Velasquez (per fare volutamente degli esempi lontani fra di loro) comunicano — attraverso gli oggetti dislocati o attraverso lo sguardo del nano — la perplessità dell'animo, il disagio esistenziale, i grossi interrogativi interiori (siano essi dell'artista o del personaggio). L'arte spirituale attraversa nel corso di tutto il Novecento, e come approfondimento di un processo iniziato il secolo precedente, una crisi di radicalità. In questo ambito, Jacques parla di arte «pura», cioè «dialettica», che registra il dialogo tra l'essere e l'esistere<sup>20</sup>, tra l'uomo e Dio. Egli farà poi l'esempio della musica 'pura' di Lourié: «... la musique ou la poésie est le plus vraiment musique ou poésie pure... précisément quand elle regorge le plus de sève humaine et divine (parce que pour être creusée jusque là l'âme a dû souffrir beaucoup d'elle-même et des choses)»<sup>21</sup>.

A paragone dell'arte spirituale — anche intesa in questo senso profondo in cui si sottolinea la sofferenza dell'artista —, l'arte mistica risente necessariamente delle peculiarità dell'esperienza mistica: immediatezza (nel senso di conoscenza di Dio non-mediata), ineffabilità (così il poeta dice di «non poter dire») <sup>22</sup>, notte dell'anima. Raïssa, che così spesso evoca *ténèbres, ombres, solitude totale*<sup>23</sup>, sembra testimoniare di una sua

<sup>19</sup> Cf. Gino Severini, *La vita di un pittore*, Milano, 1983, p. 46.

<sup>20</sup> Cf. Jacques Maritain, *Frontières de la poésie*, in *Oeuvres complètes cit.* vol. V, 1982, p. 693 e segg.

<sup>21</sup> Cf. Jacques Maritain, *La clef des chants*, in *Oeuvres complètes* vol. V, cit., p. 798.

<sup>22</sup> «O suavité, plénitude, joie! Quels mots, quels cris sauraient vous dire?» (Cf. Raïssa Maritain, *Douceur du monde*, infra, nota 7).

<sup>23</sup> Cf. *Procession*, (infra, nota 7), nonché tutta la seguente poesia *De Profundis*, maggio, 1936:

Dieu mon Dieu la distance entre nous n'est pas tolérable  
Montrez-moi le chemin droit et nu et totalement véritable  
Le chemin de mon âme à votre esprit sans aucun intermédiaire  
De ce que les hommes ont construit entre le ciel et la terre  
Je suis pauvre et dépouillée et tout que blesse



afferenza al limitato gruppo di poeti mistici. Aggiungiamo a ciò che dalla 'notte dell'anima' ella dice poi di uscire: in *Tout est lumière*, già riportata, ella testimonia precisamente della fine della morte — «L'agonie a passé / Et la mort»<sup>24</sup>.

Contemporaneamente a questo percorso che dall'incontro con Dio la porta alla notte dell'anima e allo stato di quiete<sup>25</sup> — Raïssa ha molto spesso temi derivati dal libro della Genesi. Sembra come se ella volesse sopperire al buio «immediato» di Dio rivolgendosi alle fonti testuali della fede, alla Bibbia: rapporto mediato per sopperire alla mancanza di immediatezza. D'altro canto i suoi scritti teorici degli stessi anni marcano un ulteriore *décalage* dallo studio dell'età di Adamo (primo tempo di tutta l'umanità e quindi di lei stessa) alla natura della poesia, suo ambito specifico, per cercare una spiegazione dell'una in rapporto all'altra. In *Histoire d'Abraham* del 1935<sup>26</sup>, Raïssa si attarda nell'interpretazione di alcuni punti iniziali della Genesi — la creazione dell'uomo nello stesso giorno della creazione degli animali terrestri (p. 63), la nobiltà dell'origine fisica della

Tout est trop dur de ce qui se dit et trop humain pour ma détresse  
La douleur m'a ravi mon enfance  
Je ne suis plus qu'une âme en deuil de sa joie  
Dans la terrible et stricte voie  
Où vit à peine l'espérance  
Tout juste de quoi lever les yeux vers vous et ma solitude est totale  
Et ces ténèbres sont sur moi comme une pierre sacrificielle et tombale  
Comment avoir accès auprès de vous par delà les symboles  
Et connaître sans nulle erreur la vérité de votre Parole  
Tout ce qui se dit de vous est sacrilège  
Et ce que vous-même avez prononcé par nos mots un mystère infini le protège  
Et pendant que vous vous enveloppez de toutes ces ombres  
Le monde que vous avez fait resplendit de ses étoiles sans nombre  
Et le vertige de l'abîme saisit mon âme  
Et je crie vers vous mon Dieu  
Du fond de l'abîme.

Cf. Raïssa Maritain, *Poèmes cit.*, p. 33 (corsivo mio).

<sup>24</sup> Cf. infra, p. 660.

<sup>25</sup> Ad esempio, in data 7 novembre, 1934, annota: «... étrange confiance pour des choses bien grandes et difficiles. Paix profonde, délicieuse. Confiance quant à l'utilité des souffrances...» (cf. Raïssa Maritain, *Journal cit.*, corsivo mio).

<sup>26</sup> Circa questo testo, *épuisé* nella sua edizione originale, rinviamo alla traduzione italiana, *Il principe di questo mondo - Storia di Abraham*, Milano, 1978 (a cura di Nora Possenti Ghiglia).

donna (dalla costola) in rapporto a quella dell'uomo (dalla terra) (p. 94), l'esistenza di una legge di natura nell'età di Adamo (p. 58). Invece in *Sens et non sens en poésie*<sup>27</sup>, ella approfondisce la teoria del valore cognitivo della poesia, conoscenza oscura quanto quella dell'esperienza mistica<sup>28</sup> anche se l'esperienza mistica mette in contatto con il «Dieu sauveur» e la conoscenza poetica con il «Dieu créateur»<sup>29</sup>. Tenendo presente ciò, non stupisce che proprio alla creazione del mondo — al primo momento della creazione — facciano riferimento i *poèmes* che sono stati scritti nello stesso lasso di tempo di quelli della notte dell'anima.

*Arbres* (29 janvier 1937), *Le quatrième jour* (décembre 1938), *Adages*, *Nocturne*, *Chant mineur* (elaborati questi ultimi tutti prima della primavera 1939) sono giocati sulla nostalgia dell'Eden. Gli *arbres*, ad esempio,

«... semblent parler de nous  
Dans l'infaillible silence.  
Depuis le Jardin perdu...»<sup>30</sup>.

In *Le quatrième jour*, alla nostalgia dell'Eden («J'ai vu la terre en sa beauté native / Elle émergeait de l'Océan fleuri / Partout des arbres aux verdurees vives / Composaient de clairs paradis...») si sovrappone il personale rimpianto secondo un modello baudelairiano:

«Des mots nouveaux jaillissaient de mes lèvres  
De saveur infinie et de sens éternel

<sup>27</sup> Cf. Raïssa Maritain, *Poèmes cit.*, pp. 207-237.

<sup>28</sup> «(Le) recueillement est le don premier qui est fait au poète... Ce recueillement est un phénomène psychologique *analogiquement* commun à l'état poétique et à la contemplation mystique. De même la connaissance obscure et savoureuse qui l'accompagne». (*Ibidem*, p. 228) (corsivo di Raïssa).

<sup>29</sup> «... dans l'expérience mystique, l'objet touché est l'Abîme incréé, le Dieu sauveur et vivificateur, connu obscurément comme présent et uni à l'âme de celui qui contemple, tandis que la connaissance obscure qui est celle du Poète... découle d'une union d'un autre ordre, plus ou moins intense, à Dieu créateur...» (*Ibidem*, p. 229).

<sup>30</sup> Cf. Raïssa Maritain, *Poèmes cit.*, p. 40.

Un hymne intelligible émanait de la terre  
Langage d'avant la brisure de Babel...<sup>31</sup>

\* \* \*

Le cose cambiano se a queste poesie si accosta *Aux morts désespérés* del 9 febbraio 1939:

Notre deuil est si grand que le soleil m'étonne  
Mon Dieu! nous en avons oublié la douceur  
De quel passé candide et légendaire  
Descendent ses rayons? Leur étoffe légère  
Ne peut couvrir le cercueil de nos morts

Des morts désespérés qui n'ont pas voulu se rendre  
Et qui n'ont pas encore oublié leur agonie

Tant de morts sans repos en nos cœurs accueillis  
Avec la clameur éternelle de leur sang  
Extorqué par des esclaves

Une immense ténèbre enveloppe la vie.  
Ce n'est pas la douleur qui désespère  
— C'est l'injustice  
Ce n'est pas le malheur — mais c'est la cruauté  
Ce n'est pas de mourir — mais d'être inconsolé  
Du formidable silence complice<sup>32</sup>.

Quasi a sottolineare l'anniversario della conferenza di Jacques al *Théâtre des Ambassadeurs* in difesa degli Ebrei il 5 febbraio 1938<sup>33</sup>, Raïssa in questo primo manifesto di dolore per le persecuzioni razziali parla di *esclaves* che hanno 'estorto' il sangue dei morti. Schiavi, evidentemente del male, sono i carnefici, peraltro implicitamente sostenuti dal 'formidable silence complice'. In modo analogo la canzone *Chagall*, dedicata al pittore, si muta in quello stesso 1939, in una sorta di richiesta di

<sup>31</sup> *Ibidem*, p. 30.

<sup>32</sup> *Ibidem*, p. 56.

<sup>33</sup> Cf. Jacques Maritain, *Les Juifs parmi les Nations*, in «Le mystère d'Israël», Ps., 1965, pp. 63-111.

cittadinanza per i «pauvres Juifs... (qui) n'ont plus de lieu sur la terre»<sup>34</sup>.

Seguiamo Raïssa nella scrittura di quegli anni, di quei mesi, di quei giorni. Nell'agosto '39, già praticamente 'in esilio' a Fontgombault, scrive *Le nuage*<sup>35</sup>, 10 vv. di 6 e 4 sillabe, in cui scandisce alcune immagini: il cocchio di Ezechiele che sovrasta un mondo già assurdo, le lacrime che fronteggiano le rose — è solo un preludio alla tragedia che si sta addensando.

E siamo al novembre 1939. Un manifesto indirizzato *aux poètes qui sont à la guerre* segna insieme il distacco dalla poesia e il ritorno indispensabile ad essa. Dice Raïssa: «... il s'est fait un grand silence dans l'âme des poètes... et l'amertume a submergé les cœurs. (...) Ceux qui sont capables de ce silence... ont mission de lui prêter leur voix; ce n'est pas éternellement que le poète, le sage et le saint doivent se taire: le monde aura besoin de les entendre, car il n'est pas d'événement... qui puisse se passer de la manifestation de la parole»<sup>36</sup>. Il ritorno alla poesia ci sarà, infatti, per Raïssa stessa — ma dopo la stesura delle *Grandes Amitiés*, che la occupa dal luglio 1940 al luglio '41, e dopo la meditazione sulla «poesia come esperienza spirituale» pubblicata su *Fontaine* nel 1942<sup>37</sup>.

Intanto una prova durissima l'attende: la notizia dell'inaspirarsi delle persecuzioni. Non sappiamo quali sono le fonti di Raïssa, certamente il lavoro di Jacques a New York, dove risiedono dall'inizio del 1940, li tiene costantemente al corrente. Raïssa elabora il lungo poema 1943: qualcosa di profondamente diverso da tutto quanto ha fatto finora. In esso la notte dell'anima si esaspera in maniera iperbolica, quasi perdendo i contatti con i suoi punti di partenza. Dire qui che la poesia di Raïssa — da spirituale e mistica che era — diventa «politica», vuol dire evidenziarne l'approfondimento perché «la politique

<sup>34</sup> Raïssa Maritain, *Poèmes cit.*, p. 63.

<sup>35</sup> *Ibidem*, p. 110.

<sup>36</sup> Raïssa Maritain, *Message aux poètes qui sont à la guerre* in «Cahiers Jacques Maritain» No. 16-17, Kolbsheim, Strasburgo, Edizioni del *Cercle d'Etude Jacques et Raïssa Maritain*, p. 109.

<sup>37</sup> Cf. *De la poésie comme expérience spirituelle*, in Raïssa Maritain, *Poèmes cit.*, pp. 278-280.

— è Jacques che parla nel 1941 in *A travers le désastre*<sup>38</sup> — est chose morale» ed è con la morale che l'Europa degli anni Trenta aveva perduto i contatti costruendo se stessa — come d'altronde tutte le democrazie — su una *philosophie eudémonique* e non su una *philosophie héroïque*<sup>39</sup>. 1943 è poesia politica perché in essa il discorso del silenzio di Dio e del buio dell'anima non è più un problema personale ma è problema di tutti; è poesia politica in senso dantesco per la violenza della forma e per la corralità delle vittime<sup>40</sup>.

La violenza della denuncia di Raïssa si esercita nominando le nazioni una a una — Francia, Polonia, Germania —, indicando che l'esercito tedesco è stato *l'armée des bourreaux*. Raïssa sembra volersi costituire parte civile per il suo popolo contro Dio — che permette lo sterminio di «quatre millions de Juifs» (strofa VI). Poi, ad un tratto, letteralmente o meno, ella cerca l'alibi della follia per questo suo canto violento:

«Laissez-moi donc parler selon la folie qui saisit mon âme»  
(strofa VII)

Più ancora, è l'*incipit* del *poème* degno di attenzione per la canonicità del dettato. Raïssa ricorda praticamente il momento significativo del loro passato e per far ciò si appella alla *Parole*. Quello che essi hanno ricevuto è la *Parole*, la chiamata. Analoghi ad Abramo, sono stati «chiamati», né la loro risposta è degna di ricordo, ché si dà per scontata; quello che ha valore è l'apostrofe diretta:

«Quand nous avons reçu votre Parole...».

Su questa *Parole* si è edificata la loro *Paix* e *l'espérance* — che intanto ha senso se i motivi umani di fiducia sono andati in rovina. Non a caso Raïssa ricorda qui che essi si basavano

<sup>38</sup> Cf. Jacques Maritain, *A travers le désastre* in *Oeuvres complètes* cit. vol. VII, 1988, p. 409.

<sup>39</sup> Cf. *ibidem*, p. 357.

<sup>40</sup> Penso alla sicurezza della denuncia dantesca contro i papi indegni, Bonifazio VIII e Niccolò III (Dante, *Inferno*, canto XIX).

sul convincimento che «ailleurs le bonheur existait», dove *ailleurs* ha valore chiaramente ultramondano. Ora, invece, c'è un ritmo di campana a morto:

«Tout cela est aboli...  
Le Dieu de notre foi nous a abandonnés».

Conviene rileggere tutta la I strofa:

Quand nous avons reçu votre Parole  
Dans la douceur du premier don  
La force et la joie du cœur neuf

Vous nous gardiez dans votre Paix  
Vous mesuriez à la mesure humaine  
Notre part du calice amer.

Nous avons souffert il est vrai  
Dans le corps, dans l'âme et l'esprit  
Et nous avons connu l'angoisse

Mais toujours nous avons pu situer notre souffrance  
Et connaître qu'ailleurs le bonheur existait.

Toujours nous avons pu trouver quelque réponse  
De la terre ou du ciel,  
L'apaisement que répand la lumière  
Le rafraîchissement des larmes — la prière,  
Le souvenir au moins de l'espérance  
Et l'amitié égale à la douleur.

Tout cela est aboli  
Tout cela qui fut avant,  
Nous cheminons parmi les morts  
Dans la peine et l'égarément.  
Le Dieu de notre foi nous a abandonnés  
Il nous laisse à nous-mêmes.

Da questa strofa — che chiameremo 'della chiamata personale di Dio' — profondo è il *gap* con tutto ciò che segue, marcato dal «martyre des Nations», dal «massacre des Juifs» (strofa II), dalla inutilità della preghiera che «revient comme une flèche / qui a frappé la cible impénétrable» (strofa III).

Dopo una quarta strofa di domande inevase, ecco le parti

più violente, quelle che Raïssa modificherà e censurerà in un secondo tempo. È il momento di una sorta di ricatto morale a Dio: Raïssa minaccia di non dimenticare a livello di eternità. Ella non potrà dimenticare la Francia *souillée*, la violenza ai bambini, alle donne (strofa V), «Israël... conduit à la boucherie» (strofa VI). Raïssa non indietreggia davanti alla denuncia dei responsabili politici che non hanno ottemperato al loro dovere, né a quella delle «puissances blasées» che non hanno fatto opera di prevenzione. La denuncia si approfondisce: nessuna nazione ha il monopolio della giustizia, dovunque nel mondo c'è il male, («... les cités de Dieu elles-mêmes / Le peuple qui les habite est tributaire du péché») (strofa VII) e la salvezza è solo affidata alle anime, «une à une» (strofa VII).

La conclusione è ancora nella richiesta della *Parole*. Raïssa non chiede solo che tutto finisca («Faites cesser les crimes») (strofa IX), chiede di capire com'è possibile che Dio abbia permesso: «donnez-nous de comprendre» (strofa IX).

La lunghezza stessa dal *poème* (9 strofe, per un totale di 178 vv.), se paragonata al contenimento delle poesie precedenti, induce a riflettere su una forma di scrittura che si è stratificata mano a mano — non a caso la pubblicazione separata di alcune strofe presenta, ad esempio, un'inversione dell'ordine progressivo<sup>41</sup>.

Alla fine di questo canto Raïssa sembra *épuisée* — eppure, conviene ricordare, ella ha scritto contemporaneamente anche un'altra poesia, *La rosée de Dieu*, con la stessa tematica (il fuoco della prova, l'imperscrutabilità dei disegni di Dio, l'angoscia del poeta per i perseguitati, il suo desiderio di tacere alla poesia) che però lascia inedita, forse per averla sentita come un *abrégé* inopportuno — non si possono concedere riasunti dell'orrore<sup>42</sup>.

<sup>41</sup> Il messaggio diffuso per radio da New York il 12 gennaio 1944 (pubblicato poi in *Messages*, N.Y., 1945) comprendeva, sotto il titolo «Il en est temps, réveillez-Vous, Seigneur Jésus, Venez», nell'ordine, le parti VII, III e IX (cf. Jacques Maritain, *Le mystère d'Israël cit.*, p. 205-210).

<sup>42</sup> Cf. Raïssa Maritain, *Poèmes cit.*, p. 178.

\* \* \*

Se continuiamo a seguire Raïssa nel suo itinerario, troviamo che poi ella scrive *Les aventures de la grâce*, seconda parte dell'autobiografia, e parte quindi per Roma. Ci sia permesso dire subito che sul piano del raccoglimento la permanenza a Roma, a Palazzo Taverna, non tanto le dà, quanto anzi le «toglie» — e, purtuttavia, sembra che l'equilibrio globale della personalità si ristabilisca sotto forma di una grande serenità umana. Agli anni di Roma appartengono infatti scritti più o meno brevi, improntati a una leggerezza, a un sorriso, che non conoscevamo ancora in Raïssa poeta e che erano venuti fuori a tratti, e raramente, dai ricordi di gioventù de *Les grandes omissions*.

La serenità degli anni di Roma è inquadrata tra due componimenti che definirei idilli: *Chanson*, pubblicata nel '46, e *L'acte d'être*, scritta poi a Princeton<sup>43</sup>. In *Chanson* la natura è finalmente amica, non ha significati secondi ma piuttosto 'asseconda' stati d'animo che partecipano del *rêve*:

«Que j'aime la beauté légère  
Du chant menu des oiseaux  
De l'odeur des primevères  
De la brise sur les fougères  
De la source au bois nouveau  
...  
De la caresse qui s'envole  
...  
Et laisse monter les songes  
...  
La tristesse rêver».

In *L'acte d'être*, Raïssa apparenta arte e natura nella «grâce de l'ordre indécis». Dice:

<sup>43</sup> In questo caso, come accadrà in seguito anche per *Dans l'unité du cercle infini*, bisogna dare al poeta un minimo di scarto, di distanza tra la partenza e l'arrivo da un lato e la trascrizione poetica delle emozioni dall'altro (cf. infra, p. 673). È quanto accade anche con il *poème Elisabeth-Marie* in cui Raïssa ricorda la madre, due anni dopo la morte (cf. *Poème cit.*, p. 84).

«Rare est la grâce de l'ordre indécis  
Qui est danse et symphonie  
Secret accord de ta multitude innombrable  
Arbre infini»<sup>44</sup>.

Qui i rinvii sotterranei sono numerosi. Infatti l'invocazione finale all'*arbre infini* è controcanto all'*incipit*, *Arbre patriarche*, che suona come un superlativo del tipo del 'Cantico dei Cantici', rinviabile all'*arbre de Jessé*, spesso presente in Jacques e Raïssa come punto di riferimento, ricordo delle gite a Chartres — e continuo sottofondo ebraico. Ma, come si vede, questi possono essere sensi secondi, il primo impatto è con una natura amica, con una vita amica.

Tra questi due idilli, Roma e i dintorni di Roma, evocati ora con una sorta di veloce viaggio verso mete sconosciute («Nous courons vers les montagnes / Au glissement silencieux de la vitesse...»)<sup>45</sup>, ora con accenni a famose architetture, com'è il caso de *La Place du Capitole* che si risolve in una sola quartina:

«La place du Capitole  
Est comme la rose  
Dont la beauté  
De peu d'espace dispose»<sup>46</sup>.

Ricordiamo anche che una delle scritture più probanti della serenità di Raïssa durante il tempo di Roma è *Le renouvellement des images* in cui a quell'insistere sul *nous* («Nous étions à Rome... Les anges se trouvaient parmi nous...»), segno continuo del suo vivere in profonda unità spirituale con Jacques e Véra, corrisponde la descrizione degli interni del Palazzo Taverna affrescati con scene mitologiche e bibliche, mentre su tutto piove la *lumière* del sogno, la *clarté* degli angeli, la *beauté resplendissante et extraordinairement précise*<sup>47</sup>.

<sup>44</sup> *Ibidem*, p. 108 e 105.

<sup>45</sup> Raïssa Maritain, *Au Latium*, *Ibidem*, p. 119.

<sup>46</sup> *Ibidem*, p. 115.

<sup>47</sup> *Ibidem*, p. 116-118. Guardando dall'alto il panorama di Roma, il palazzo Taverna in Via di Monte Giordano, si situa a metà strada tra Piazza di Spagna

Alcuni rinvii fanno capire che Raïssa lavora in quegli anni al suo testo su Chagall che sarà pubblicato nel '48, *L'orage enchanté*, sorta di biografia critica suffragata da riproduzioni e da poesie (*Chanson*, di cui dicevamo, *Le lac*, *Colonne*, *La piste*) sul filo di una comprensione profonda della comune eredità russa ed ebraica. Ad esempio, l'ultima poesia che citavamo, *La piste*, è forse «lettura» di un quadro del pittore ma ha anche immagini che rinviano al *portrait* di lei che Chagall esegue e in cui la ritrae contemporaneamente di prospetto e di profilo mentre in un angolo un piccolo cavallo alato fa immaginare i voli della fantasia. Leggiamo:

«Ne coupez pas le fil des ailes  
Du cheval immaculé  
...  
Suivez le fil de ses motifs fragiles»<sup>48</sup>.

Grande serenità, grande giovinezza di sentimenti in questa persona che ora, a Roma, ha tra i 63 e i 66 anni! Talvolta un distico a chiave evoca famosi letterati — pensiamo a *Recette*, dove si adombra Valéry:

«Ni coeur ni âme — de l'esprit  
Très peu d'azur — beaucoup de palmes»<sup>49</sup>.

Anche Israele ritorna come tema e il canto prende spunto dal nome — come dire, ancora una volta, che attraverso il NOME si arriva alla intelligenza delle cose:

#### LE NOM D'ISRAËL

Nom ailé, irisé, sons brisés du torrent  
sur les pierres  
Nom de grâce et de ciel

(dove il sogno narrato nel *Renouvellement* ha inizio) e Castel Sant'Angelo che fa da sfondo all'altra poesia dello stesso periodo, *Le pont de Anges*, quasi a delimitare il raggio di osservazione dell'inquilina (cf. *Poèmes cit.*, p. 114).

<sup>48</sup> *Ibidem*, p. 128. Chagall ha rielaborato per quel ritratto una foto di Raïssa che Jacques amava particolarmente e che egli chiamava: «profil perdu».

<sup>49</sup> Cf. *Poèmes cit.*, p. 123.

Israël! Israël! Nom sincère  
 Écho de larmes et de cris  
 Chant des divines tendresses  
 Calice des dons de l'Esprit  
 Étendard de Ses Promesses  
 «Israël est sauvé d'un salut éternel»  
 Israël! Israël!<sup>50</sup>

\* \* \*

Abbiamo già accennato a Princeton: è là che i Maritain si installano, ritornando in America dopo i tre anni di Ambasciata. Non sembra estraneo a tale ritorno nella nazione che le ha regalato la salvezza fisica (pur nell'angoscia delle notizie dei massacri) la ripresa dei temi mistici con cui Raïssa era sbarcata la prima volta.

Innanzitutto leggiamo in *Dans l'unité du cercle infini*, scritta a Parigi nell'agosto del '49 durante la prima vacanza in patria (con quel minimo di scarto temporale che abbiamo imparato a riconoscere), un *incipit* denso di smarrimento, di *désarroi* davanti a Dio:

«O Dieu caché mon coeur est interdit en Ta présence»<sup>51</sup>.

È daccapo la notte, il buio dell'anima — e poi ci sarà di nuovo la quiete e poi la conoscenza sicura, anche se nascosta, di Dio; infine, la meditazione sulla Creazione. Ad esempio, ne *La gloire de Dieu*, scritta il giorno dell'Epifania del '50, alla quiete mistica Raïssa sembra giungere nello scarto tra nome e conoscenza:

«Le repos est en vous — Vous qu'on ne peut nommer.  
 En vous l'inconnaissance boit la plénitude...»<sup>52</sup>.

Il verbo *nommer* del primo verso sembra indicare, come si notava prima per altro *poème*, il bisogno di afferrare la com-

<sup>50</sup> *Ibidem*, p. 193.

<sup>51</sup> *Ibidem*, p. 195.

<sup>52</sup> *Ibidem*, p. 136.

prensione di Dio. Ora, ciò non è possibile: in Dio *l'inconnaissance* ingloba (*boit*) la pienezza. Raïssa ricorre a un primo ossimoro (*sommeil / éveillé*), poi a un secondo (*votre nuit / certitude*) poi a un terzo (*impénétrable / accessible*) come trasposizione letteraria di quella continua bilancia tra il *repos* iniziale e la *gloire* che si celebra. Rileggiamo tutta la poesia:

Le repos est en vous — Vous qu'on  
 ne peut nommer  
 En vous l'inconnaissance boit la plénitude  
 Battement invisible — sommeil éveillé  
 Au ciel de votre nuit trône le certitude  
 Substance impénétrable — Déité  
 A notre amour vous êtes accesible  
 Fidèle Trinité

Altri quattro momenti di giustapposizione tra il buio dell'anima e la conoscenza di Dio sono in quattro *poèmes* datati da Jacques genericamente tra il '49 e il '52. Comincerei con *La présence de Dieu*. I suoi versi conclusivi scandiscono che l'invasione della conoscenza divina annienterebbe l'uomo se per lui non esistesse contemporaneamente la libertà di scelta:

#### LA PRESENCE DE DIEU

Quando nous sentos Votre présence  
 nous envahir  
 Nous submerger  
 Nous connaissons que Vous seul pouvez  
 tenir ensemble  
 Notre cœur et nos os  
 Cet envahissement de connaissance pure  
 de toute image  
 Et de toute abstraction  
 Divine en sa nature  
 Ferait éclater nos liens en un instant  
 Si Vous ne les gardiez unis  
 Ah! comment subsister en telle connaissance  
 Sans liberté de Vous joindre à jamais<sup>53</sup>

<sup>53</sup> *Ibidem*, p. 146.

In *Comme on meurt*, Raïssa sembra alternare conoscenza e non-conoscenza:

«O douloureux repos ô pure inconnissance  
Dieu présent mais voilé...

...

(l'âme) souffre... Votre action  
Que son esprit contemple...»<sup>54</sup>.

In *Chant de la Tendance*, Raïssa parla della sua *âme* che «tend à (la) quitter»<sup>55</sup>, forma di morte a cui talvolta ella reagisce con una «étrange mélodie» — la sua poesia, evidentemente. In *Méditation*, si rifugia ancora una volta nella narrazione biblica:

«Paradoxe infini de la Création  
L'éternité se construit avec le temps...»<sup>56</sup>

L'ultima poesia che scrive, *Postcommunion*, è ancora discorso di quiete nel rapporto che la *lumière* instaura tra *le vide* dell'anima e *l'ailleurs*:

#### POSTCOMMUNION

On se sent la toute petite chose que l'on est  
Que l'on se savait être

Maintenant on le sait dans l'esprit  
Et dans l'âme et dans le corps  
On voit ce vide avec une joie simple  
Il y a une lumière dans ce vide  
Elle vient d'ailleurs...<sup>57</sup>

Noteremo che anche quantitativamente la produzione di Raïssa negli anni '48-'52 si attesta sulla stessa media della produzione degli anni '32-'38: per quanto tale casistica può valere, Raïssa scrive quattro/cinque *poèmes* per anno.

Comunque il fatto importante, dopo il '52, resta la correzione di 1943 e la sua ri-edizione.

<sup>54</sup> *Ibidem*, p. 155.

<sup>55</sup> *Ibidem*, p. 137.

<sup>56</sup> *Ibidem*, p. 143.

<sup>57</sup> *Ibidem*, p. 157.

\* \* \*

Occorre accostare le due versioni di 1943, quella originaria e l'altra — ben più famosa e divulgata poi, quella con cui si conclude la raccolta *Au creux du Rocher* del '54 — per vedere che il poema è stato censurato e modificato. Circa 20 versi sono soppressi, molti sono modificati, altri spostati. In particolare vengono rielaborate le strofe V, VI, VII, VIII che qui allineiamo per utilità di verifica:

1 <sup>a</sup> versione	2 <sup>a</sup> versione
V	V
Nous n'oublierons jamais notre agonie	Nous n'oublierons jamais notre agonie
Nous nous en souviendrons dans la vie éternelle.	Nous nous en souviendrons dans la vie éternelle.
Ce que l'âme ne peut soutenir Ce qui ne peut ni s'imaginer ni se dire,	Ce que l'âme ne peut soutenir Ce qui ne peut ni s'imaginer ni se dire
Ce que nous souffrons, ce que nous aurons souffert,	Ce que nous souffrons, ce que nous aurons souffert,
Nous en garderons éternellement le souvenir.	Nous en garderons éternellement le souvenir.
La France brisée, souillée, ravagée, La famine, là-bas, qui amenuise les corps,	Notre patrie souillée, ravagée, Les vagues de l'enfer à l'assaut des courage,
Les enfants qui ne grandiront pas, Les adolescents qui sont en esclavage,	Les adolescents en esclavage Les femmes aux travaux forcés.
En prison en captivité Les jeunes Français; Les femmes aux travaux forcés Et les otages de la haine Mis à mort par milliers. Ce qui ne peut se dire Ce que l'esprit se refuse à porter.	Ce qui ne peut se dire Ce que l'esprit se refuse à porter. Et partout, Croix tordue, où ton armée a passé L'armée de tes bourreaux est venue avec elle Pour torturer l'âme et la chair Déshonorer la vie et la mort.
VI	VI
Quatre millions de Juifs — et davantage — ont subi la mort sans consolation,	Israël a été conduit à la boucherie, Troupeau sans pasteur sans bergerie,

Ceux qui restent sont promis au carnage.  
 C'est Votre lignée — Seigneur — que l'on extermine!  
 Et les puissances meurtries et blasées Oublieront de les venger,  
 Comme elles ont oublié de les secourir.

Au-dessus de ce peuple né pour le sacrifice  
 Flotte la nuée immatérielle du martyr  
 Car ils sont vos Témoins ô mon Dieu! Ces héritiers de l'Ancien Testament,  
 Et il en coûte aussi cher de témoigner pour la Lettre  
 Que pour l'Esprit de votre enseignement,  
 Souverain Auteur de l'Écriture.

Israël a été conduit à la boucherie,  
 Troupeau sans pasteur sans bergerie.  
 Il a été traqué comme du gibier  
 Dans les rues des villes et des villages,  
 Les Jardins de la France.  
 Des femmes se sont jetées par les fenêtres  
 Avec leurs enfants pour ne pas les livrer  
 Et d'autres se sont donné la morte  
 pour fuir l'ignominie.  
 Des vieillards ont abrégé leurs jours  
 Parce qu'ils ont vu leur espérance condamnée.

Et partout, Allemagne, où ton armée a passé,  
 L'armée de tes bourreaux est venue avec elle  
 Pour égorger tout être vivant,  
 Détruire par le feu le refuge des pauvres  
 Et la beauté des siècles dans les villes.

Il a été traqué comme du gibier  
 Dans les villes et les villages.  
 Le sang marque la trace  
 De l'espérance condamnée.  
 C'est Votre lignée, Seigneur, que l'on extermine!  
 — Les puissances meurtries et blasées  
 Ont oublié de prévenir le crime.

Au-dessus de ce peuple né pour le sacrifice  
 Flotte la nuée immatérielle du martyr,  
 Car ils sont vos témoins ô mon Dieu!  
 Ces héritiers de l'Ancien Testament,  
 Et il en coûte aussi cher de témoigner pour la lettre  
 Que pour l'esprit de votre enseignement,  
 Souverain Auteur de l'Écriture.

Nous n'oublierons jamais notre agonie  
 Nous nous en souviendrons sur la terre  
 Et dans la vie éternelle  
 Car nous avons été marqués du caractère  
 De la souffrance — où nous joint l'infini.

Nous n'oublierons jamais ton infamie,  
 Nous nous en souviendrons sur la terre  
 Et dans la vie éternelle.

Car nous avons été marqués du caractère  
 De souffrance infinie.

## VII

*Le monde est tout entier posé dans le mal*  
 L'innocence de l'enfant dure peu d'années  
 Et le bonheur de la jeunesse moins encore  
 Les guerres sont venues et viendront après les guerres  
 Et les révolutions après révolutions  
 Et toujours l'homicide la bêtise et le mensonge  
 Se partageront la terre  
 Et il n'y aura pas d'acquiescement pour les nations  
 Mais seulement pour les âmes une à une.

La sainteté a créé des oasis de Dieu  
 Le désert a reçu des mendiants affamés de paix  
 Et les ermitages sont devenus des monastères.  
 Il n'y a rien de plus à inventer dans ce sens  
 Et les cités de Dieu elles-mêmes  
 Le peuple qui les habite est tributaire du péché.  
 Il n'y a rien de parfait sous le soleil  
 Les bons n'ont pas été séparés des méchants  
 Ni le bien décanté du mal  
 Mais il aura été donné à notre temps  
 De voir régner les Princes de l'Enfer.

## VII

Le monde est tout entier posé dans le mal  
 L'innocence de l'enfant dure peu d'années  
 Et le bonheur de la jeunesse moins encore  
 La misère des cœurs se révèle  
 La fièvre homicide renaît.  
 Les guerres sont venues et viendront après les guerres,  
 — Et il n'y aura pas d'acquiescement pour les nations  
 Mais seulement pour les âmes une à une.  
 La sainteté a créé des oasis de Dieu  
 Le désert a reçu des mendiants affamés de paix  
 L'homme est resté dans sa détresse.  
 Il n'y a rien de pur sous le soleil  
 Les bons n'ont pas été séparés des méchants  
 Ni le bien décanté du mal.  
 Mais il aura été donné à notre temps  
 De voir régner les Princes de l'enfer.



## VIII

Dieu d'Abraham d'Isaac et de  
Jacob,  
Dieu de vérité d'amour et de bonté,  
Envoyez-nous une parole  
d'intelligence  
Montrez-nous le sens divin de nos  
souffrances démesurées,  
La raison de l'homme ne suffit pas  
si elle n'est incluse  
Dans le rayon de votre lumière.  
  
Laissez-moi donc parler selon la  
folie qui saisit mon âme.  
Nos jours sont mauvais, infestés  
par l'enfer,  
Le désespoir tend ses pièges.  
Nul ne sera sauvé si vous n'abrégez  
les jours  
Livrés au Prince de ce monde.  
La foi nous assure que tout est  
bien de votre côté,  
Vous qui gouvernez l'Univers par la  
Sagesse.  
Mais nous portons notre foi dans  
des ténèbres de sang  
Parce que la cruauté et la haine ont  
inondé la terre.  
  
De leurs torrents irréprimés,  
Parce que la pitié est morte  
Et qu'ils ont peur ceux qui ont  
l'autorité et la force,  
Chiens sourds aux cris de la justice  
— chiens muets.  
  
C'est parce que Vous-même notre  
Dieu  
Vous nous avez abandonnés.  
Et l'Ange de la Vérité se tait  
Miroir de votre indifférence,  
Parce que vous nous avez  
abandonnés à nous-mêmes.

Notiamo, nella V strofa, la *France* sostituita da «notre patrie» e una serie di versi soppressi:

## VIII

Dieu d'Abraham d'Isac et de Jacob  
Dieu de vérité d'amour et de bonté  
Envoyez-nous une parole  
d'intelligence  
Montrez-nous le sens divin de nos  
souffrances démesurées.  
La raison de l'homme ne suffit pas  
si elle n'est incluse  
Dans le rayon de votre lumière.  
  
Laissez-moi donc parler selon la  
folie qui saisit mon âme.  
Nos jours sont mauvais  
Le désespoir tend se pièges.  
Nul se sera sauvé si vous n'abrégez  
les jours  
Livrés au Prince de ce monde.  
La foi nous assure que tout est  
bien de votre côté  
Vous qui gouvernez l'univers par la  
Sagesse.  
Mais nous portons notre foi dans  
des ténèbres de sang  
Parce que la cruauté et la haine ont  
inondé la terre  
De leurs torrents irréprimés,  
  
Parce que vaine est la pitié,  
Que la justice est morte  
Et que les hommes voudraient  
n'être pas nés.  
  
C'est parce que Vous-même notre  
Dieu  
Vous nous avez abandonnés.  
Et l'Ange de la Vérité se tait  
Miroir de votre indifférence  
Parce que vous nous avez  
abandonnés à nous-mêmes.

«La famine là-bas  
Les enfants qui ne grandiront pas  
Les adolescents...»

nonché un anticipo di quella che era la strofa VI:

«Et partout Croix tordue...».

In effetti, la strofa VI è praticamente del tutto modificata con i «quatre millions de Juifs» taciuti: forse in conseguenza della conoscenza, acquisita poi, del reale numero molto superiore — tant'è che nel '47, di suo pugno, Raïssa dedica il *poème* «aux six millions de Juifs assassinés». Anche in questa strofa soppressioni: i riferimenti alla Francia, alle donne, ai bambini — né più si nomina l'*Allemagne*.

I versi soppressi nella strofa VII si trovavano in due gruppi separati: il primo aveva accenti di disperazione («Les guerres sont venues ed *viendront...*) (corsivo mio), il secondo aveva toni di condanna per non meglio identificate «cités de Dieu» di cui Raïssa diceva: «Le peuple qui les habite est tributaire du péché».

Analogamente, nella strofa VIII della prima maniera, i responsabili erano detti *chiens sourds et muets* — questo riferimento viene soppresso. Qualcosa di analogo anche per la strofa IX.

Che concludere da queste autocensure? Sembra che la comprensione dell'inficiamento della forza granitica della prima versione non si possa separare dalla collocazione della seconda in posizione finale in *Au creux du Rocher*<sup>58</sup>. Se consideriamo tutto il messaggio poetico di Raïssa nel suo insieme, 1943, così

<sup>58</sup> Cf. Raïssa Maritain, *Au creux du Rocher*, Ps., 1954. Sembra superfluo ricordare che questo titolo è la traduzione del versetto del *Cantico dei Cantici* «in foraminibus petrae» (2,14). Testo tra i più controversi della Bibbia, *Il Cantico* è poema tradizionalmente oggetto di due correnti opposte di interpretazione. L'una, allegorica, dalla grande fortuna medievale, legge lo Sposo e la Sposa ora come Jahvé e il suo popolo, ora come Cristo e la Chiesa e/o ciascuna anima; l'altra, letterale, legge lo Sposo e la Sposa come tali ed è quindi glorificazione del vincolo matrimoniale: ancora una volta, la scelta del titolo che Raïssa opera, appare significativa in profondità.

modificato e «finale» (anche se è chiaro che al momento probabilmente Raïssa non pensava di non scrivere più) assume il valore di un *revirement* rispetto al misticismo purtuttavia preponderante. Raïssa, con questo gesto, si lega ancor più alle creature, sposa il dolore, la sofferenza degli uomini, si dimostra veramente partecipe della bilancia ininterrotta di pietà e innocenza da un lato (strofa VIII) e miseria e pena dall'altro (strofa IX).

Il suo gesto di rivoluzionare la propria cronologia, di lasciare nel cassetto tante poesie (che solo Jacques pubblicherà nel '68) per attardarsi in *questa* scrittura, correggerla, mutilarla, appare volto a sottolineare una cifra tutta umana, un legame più forte con il suo popolo oltre gli stati d'animo della contemporaneità, all'interno di un recupero dei vinti<sup>59</sup>, come sigillo che lasci volutamente da parte l'eccezionalità dell'esperienza mistica, in un certo senso la *superi verso il basso*, verso il numero, nell'adeguamento con tutti quelli che gridano giustizia.

E così accade che di tutte le esperienze e suggestioni, ella lasci come ultimo attestato della sua volontà poetica quella strofa scritta tanti anni prima che fa perno sulla *parole* per recuperare la *détresse humaine*:

O Vous qui avez pris un cœur semblable au nôtre  
Pour porter notre mal et compatir à nos souffrances  
Envoyez-nous une parole de lumière et de paix  
(...)  
Ayez pitié...

De la *détresse humaine*<sup>60</sup>.

<sup>59</sup> La meditazione di Jacques alla fine del secondo conflitto mondiale ha accenti di grande responsabilità. Egli dice alla conferenza inaugurale della 2ª sessione dell'Unesco: «... le peuple allemand a subi une défaite inouïe; il souffre cruellement aujourd'hui, et c'est un devoir d'humanité d'avoir compassion de lui dans sa souffrance. (...) Il appartient aux nations de l'aider contre le désespoir. (...) Si dans les profondeurs de la conscience allemande ne s'éveillent tout ensemble le repentir et l'espérance, un répentir viril et une droite espérance, le problème allemand restera chargé d'infortune...».

(Cf. J. Maritain, *La voie de la paix*, in *Oeuvres complètes IX cit.*, p. 154).

<sup>60</sup> R. Maritain, 1943, in *Poèmes cit.*, p. 170 (corsivo mio).

SILVIA ZOPPI

TOMMASO CAMPANELLA  
IN DIFESA DELLA METRICA «BARBARA»

Luigi Firpo, infaticabile studioso e ricercatore di cose campanelliane, in un saggio del 1976 esordiva affermando: «La tradizione degli scritti metrici di Tommaso Campanella appare... lacerata, sin dal suo primo formarsi, da penose lacune»<sup>1</sup>.

Oltre alla perdita di quasi tutte le esercitazioni metriche del periodo giovanile calabrese<sup>2</sup>, di quelle dei successivi anni napoletani, quando Campanella subisce il primo processo, come di altre, dal tempo in cui viaggia in cerca di appoggi per alcune città d'Italia fino alla carcerazione nel 1594 al Sant'Uffizio<sup>3</sup>, risulta grave, per l'esame delle scelte metriche dell'autore — soprattutto se rivolto all'analisi della sua esperienza di «poesia barbara»<sup>4</sup> —, lo smarrimento dell'*Arte versificatoria «de metro latino applicando vulgari linguæ»* composta a Roma tra il 1594

<sup>1</sup> L. Firpo, *Versioni poetiche campanelliane*, in *Giornale storico della letteratura italiana*, vol. CLIII, a. XCIII, 1976, pp. 230-242.

<sup>2</sup> Come testimonianza delle prime prove poetiche di Campanella, cfr. T. Campanella, *Syntagma de libris propriis et recta ratione studendi*, cap. I.1, a cura di V. Spampinato, Milano 1927, pp. 11-13 e inoltre L. Firpo, *Ricerche campanelliane*, cap. IX, Firenze 1947, pp. 246-247.

<sup>3</sup> Un esauriente panorama — degli elenchi, indici, lettere nei quali Campanella ha menzionato la propria produzione lirica poi dispersa — è dato da Firpo nella *Nota critica* posta alla fine della riproduzione anastatica della *Scelta D'alcune Poesie filosofiche di Settimontano Squilla...*, impressa per conto di Prismi, Napoli 1980, pp. I-XII.

<sup>4</sup> Chiamiamo d'ora in avanti «poesia barbara» la poesia italiana alla quale viene applicato, seguendo vari metodi, il metro latino.

e il 1595<sup>5</sup>. In questo trattato Campanella aveva voluto esporre il suo metodo per applicare alla poesia in volgare la misura latina e ammaestrare «negli accenti e desinenze, che si donano a queste cose di rime»<sup>6</sup>. Proprio in quegli'anni scrive *carmina hetrusca ac latina multa* e dà prova delle prime liriche in metro barbaro<sup>7</sup>, dopo quattordici anni di esercizio sulla poesia in lingua latina.

Campanella — per le scelte che intraprende, per le proprie posizioni filosofiche, per gli argomenti dei suoi libri — sa quanto la vita che gli si apre davanti, sin dagli anni cosentini, sarebbe stata avventurosa e tormentata, ma la decisione a viverla fino in fondo, a qualsiasi costo, è lucida e razionale come lucidi e razionali sono i suoi progetti. Le opere che scrive sono sovente sottoposte all'esame e all'occhiuto crivello dell'Inquisizione e dei processi, ma sono incidenti che Campanella prevede con lungimiranza, e la sua vena, inesauribile e tenace, lo porta a ritornare più volte sugli stessi argomenti. La caparbia, la spalveria della certezza di un ruolo da assolvere, lo determinano a scrivere due, tre redazioni delle stesse opere, magari a riscriverle in italiano e poi di nuovo in latino.

La speculazione scientifica, letteraria, filosofica, teologica, anche se in larga parte lacunosa per le ingenti perdite, ci giunge sufficientemente testimoniata e documentata.

Le composizioni italiane in metri latini, giunte a noi, si riducono, in realtà, alla sola *Appendice* posta al *Canzoniere*, che fu affidato nel 1613 all'Adami, e ad alcuni distici, di dubbia paternità<sup>8</sup>, inseriti nella prima *Poetica*. Numerose sono invece le opere nelle quali sono contenuti gli interventi teorici sul sistema ritmico che guida le tre elegie dell'*Appendice*, ma specialmente quelli sull'arte metrica come mirabile risultato melodico e vocale; opere distribuite lungo tutta la vita dell'autore: dal trattato giovanile perduto, e già ricordato, all'*Epilogo ma-*

<sup>5</sup> Cfr. T. Campanella, *Syntagma...*, cit., cap. I.2, p. 21.

<sup>6</sup> T. Campanella, *Poetica*, in *Tutte le opere*, vol. I, a cura di L. Firpo, Milano 1954, p. 418.

<sup>7</sup> Cfr. L. Firpo, *Ricerche campanelliane*, cit., cap. IX, pp. 247-248.

<sup>8</sup> T. Campanella, *Tutte le opere*, cit., frammento n. 93, p. 234, cfr. la nota critica alle pp. 1266-1267.

gno, alla *Poetica* italiana, al *Senso delle cose e della magia*, alla *Metafisica*, alla *Poetica* latina, al XIV libro della *Teologia* intitolato *Magia e grazia*<sup>9</sup>.

Si presenta promettente, anche per i pochi documenti di poesia barbaro rimasti, un riscontro tra le formulazioni teoriche di Campanella — frutto di una ricerca che muove con scientificità dalle origini del suono — e l'esperimento attuato nelle tre elegie dell'*Appendice*, delle quali noi prenderemo in esame quella intitolata *Al senno latino*<sup>10</sup>; poesia che la critica ha spesso considerato come depositaria di un messaggio profetico-messianico espresso dall'autore attraverso la proposta di una nuova lingua poetica: «Musa latina, vieni meco a canzone novella... Al novo secolo lingua nova instrumento rinasca...»

Proprio a partire dal ritrovamento e dalla pubblicazione, negli anni quaranta, grazie al Firpo, della *poetica* italiana affiancata nell'edizione dalla redazione latina<sup>11</sup>, si è avvertito il bisogno, anche se con ritardo, lamentava nel 1966 Aquilecchia, di un «rapporto immediato [delle due poetiche] con gli stessi esempi superstiti della sua poesia»<sup>12</sup>. Un'urgenza sentita da chi, in questo ultimo trentennio, ha intrapreso studi su Campanella poeta: studi mai disgiunti dalla lettura della *Poetica* italiana e di quella latina. L'importanza poi che l'argomento metrico trova in esse, obbliga a incamminarsi attraverso le poetiche per arrivare a una valutazione della tecnica barbaro sperimentata dallo Stilese e delle ragioni che a questa scelta lo hanno spinto.

In un recente contributo sul *Giornale critico della filosofia*

<sup>9</sup> Cfr. T. Campanella, *Epilogo magno*, lib. V, discorso XII e XIII, a cura di C. Ottaviano, Roma 1939, pp. 405-417; Id., *Poetica*, in *Tutte le opere*, cit., pp. 415-418; Id., *Del senso delle cose e della magia*, lib. IV, cap. 16°, a cura di A. Bruers, Bari 1925, pp. 292-298; Id., *Metafisica*, p. II, lib. VI, cap. XVI, a cura di G. Di Napoli, Bologna 1967, vol. 2°, pp. 228-236; Id., *Poetica*, capp. II, III, V, VII, X, in *Tutte le opere*, cit., pp. 926-932, 960-962, 1004-1008, 1044-1046, 1202-1218; Id., *Teologia*, libro XIV, a cura di R. Amerio, Roma 1957, pp. 196-204.

<sup>10</sup> L'elegia è segnata con il numero 87 in *Tutte le opere* di T. Campanella, cit., pp. 225-226.

<sup>11</sup> T. Campanella, *Poetica. Testo italiano inedito e rifacimento latino*, a cura di L. Firpo, Roma 1944.

<sup>12</sup> G. Aquilecchia, *In margine a una definizione della poesia di Tommaso Campanella*, in *Studi secenteschi*, VII, 1966, pp. 3-17.

italiana, che denuncia un'assidua frequentazione dell'ormai storico saggio del Corsano, Charles Alunni<sup>13</sup> si chiede quanto sia opportuno che Firpo, pubblicando nel 1954 il primo volume delle opere di Campanella, dedicato agli scritti letterari, operi una scissione all'interno della *Philosophia rationalis*<sup>14</sup>. Firpo isola dal *corpus* la *Dialectica* come sezione che troverà il proprio spazio nel volume, ancora oggi non pubblicato, delle opere filosofiche; mentre mantiene la sequela, nel libro da lui curato, della *Grammatica*, della *Rhetorica*, della *Poëtica* e della *Historiographia* col sottolineare il loro «prevalente interesse letterario»<sup>15</sup>. La ricerca dell'Alunni si volge, di contro, a rimarcare le connessioni e i richiami frequenti della *Grammatica* con le scienze non incluse nel volume mondadoriano e il «travaglio teorico» di natura logico-metafisica che caratterizza tutta la *filosofia razionale*.

Gli studi di Campanella sulla metrica, trovano la loro collocazione specifica all'interno delle due poetiche. Ma nell'arco dei sedici anni che separano la prima dalla seconda redazione il lavoro speculativo di Campanella sull'argomento è vivissimo e la metrica viene ad assumere per il Nostro un così decisivo valore nell'analisi della poesia da dominare la trattazione della *Poetica* latina. Una delle ragioni dell'importanza che essa acquista va, a nostro parere, ricercata nella natura unitaria della *filosofia razionale*, e nell'ampia visione che distingue la struttura di questa opera — della quale la *Poetica* latina fa parte — testimonianza del progetto palinogenetico che lo Stilese con la maturità va disegnando.

La metrica, sin dalla prima redazione giovanile, si presenta come elemento che segna il distintivo del poeta più del parlare figurato e metaforico, che è usato anche dall'oratore, così come la materia, storica o favolosa, è comune allo storico o ancora all'oratore. Nel capitolo IX (secondo la divisione del Firpo) si legge:

<sup>13</sup> C. Alunni, *Di cose grammaticali. Un itinerario campanelliano*, in *Giornale critico della filosofia italiana*, 1991, pp. 222-240. Il saggio di Antonio Corsano a cui facciamo riferimento è *Tommaso Campanella*, Bari 1961 (1ª ed. 1944), cfr. le pp. 35-48.

<sup>14</sup> T. Campanella, *Tutte le opere*, cit. Le quattro sezioni riprodotte della *Philosophia rationalis* occupano le pp. 431-1254.

<sup>15</sup> L. Firpo, «Storia e critica del testo», in *Tutte le opere* di T. Campanella, cit., p. 1304.

Dunque al poeta resta solo l'elocuzione di proprio, [e] di poter fingere più spesso e più sicuramente, se ciò dagli altri non gli fusse usurpato, o di quella il numero, perché le metafore, li sinonimi e l'epiteti e li molti apparati di parole li hanno usurpato i detti parabolani delle piazze<sup>16</sup>.

Ma solo alla fine del libro si trova un capitolo interamente dedicato alla metrica<sup>17</sup>.

Al contrario, nella *Poetica* latina gli interventi che riguardano la metrica appaiono fin dal secondo capitolo e informano tutto lo svolgimento dell'opera.

La *Poetica* italiana si pone al lettore come testo isolato, a sé, nonostante sia considerata da Campanella un «parto immaturo». La *Poetica* latina, viceversa, è parte di un progetto di più largo respiro che, come si è detto, include lo studio specifico di altre discipline con le quali Campanella già si era confrontato, seppure in modo non sistematico, anche in alcuni capitoli della *Poetica* giovanile: la struttura ampia e articolata della *filosofia razionale* dà quindi l'opportunità a Campanella di mettere in evidenza, nella sezione dedicata alla poetica, l'elemento metrico come fattore che qualifica e determina la poesia.

Alla fine del terzo libro della *Grammatica*, Campanella scrive un'Appendix de philosophicae linguae institutione: «si quis novam linguam philosophice constituere vellet...» deve osservare i dieci articoli indicati dall'autore, che terminano con una nuova *appendice*:

Ars mensurandi versus in *Poëtica* posita est. De syllabarum quantitate sufficit quod grammatici scribunt; rationes autem a *Poëtica* petantur<sup>18</sup>.

La *Grammatica* di Campanella nella sua conclusione appare vincolata alla *Poëtica*; tanto che le sette regole date dall'autore nell'ultimo capitolo della *Poëtica* «pro carminis structura iucunde concinnanda» sembrano complementari ai dieci articoli che formano l'appendice citata nella *Grammatica*. Di legami ne potremo trovare ancora nella sinergia emanata dalle *artes*

<sup>16</sup> Id., *Poetica*, in *Tutte le opere*, cit., p. 332.

<sup>17</sup> Id., pp. 415-418.

<sup>18</sup> T. Campanella, *Grammatica*, in *Tutte le opere*, cit., p. 712.

*instrumentales* che costituiscono la *philosophia rationalis*, si può a esempio leggere, per sottolineare l'unità del *corpus*, l'ulteriore riferimento alla *Poëtica* che si fa nell'*Appendix* alla *Rhetorica*:

Cur tantopere placeant numeri et figurae in elocutione multa dicunt, sed non ex natura rei. Nos autem in *Poëtica*, quam sequentis libri compendio conficiemus, ex nostra *Physiologia et Metaphysiologia* causas producemus<sup>19</sup>.

Abbiamo fin qui analizzato, per lo studio di Campanella sulla metrica, una delle ragioni, a nostro avviso, della sua importanza nella *Poëtica* latina rispetto alla redazione giovanile, scritta in italiano, causa che segna uno stacco tra le due stesure.

Un altro aspetto le caratterizza e le differenzia al tempo stesso, condizionando, ancora non poco, l'intervento dell'autore sulla metrica. È relativo alla lingua adoperata e al motivo che spinge Campanella a usare nella seconda *Poëtica* il latino in luogo dell'italiano.

L'opzione per il latino non ci sembra una scelta linguistica dettata da calcoli estrinseci: una più agevole circolazione dell'opera fuori dall'Italia, o una garantita patente di autorevolezza. Campanella adotta il latino quando decide di offrire al mondo una *Poëtica* che si fondi sulle parole e i ritmi della lingua latina. È quanto accade anche per le altre «scienze parlatrici» che formano il *corpus* della *filosofia razionale*: proporre non una *Grammatica* scritta in latino ma una *Grammatica* della lingua latina<sup>20</sup>.

Intorno agli anni dieci del XVII secolo, il nostro autore ha ormai ideato il suo progetto di riforma del sapere e giunge a teorizzarlo nella *filosofia razionale* attraverso una normalizzazione delle arti, eleggendo come strumento di conoscenze una lingua che si fonda su un ideale paradigma grammaticale.

Il latino non solo è la lingua che viene preferita in virtù della maggiore stabilità che offre rispetto all'italiano, e in

<sup>19</sup> Id., *Rhetorica*, in *Tutte le opere*, cit., p. 902.

<sup>20</sup> Campanella si serve della lingua latina e delle regole che la determinano per offrire le norme della sua grammatica, necessaria per l'auspicata creazione di una nuova lingua. Ma, proprio perché questa grammatica nasce come modello ideale, essa potrà essere esempio a tutte le lingue. Infatti l'autore indica sovente le particolarità grammaticali dei singoli idiomi e offre le soluzioni perché si adattino al suo modello.

quanto rappresenta la lingua ufficiale nelle trattazioni scientifiche: essa corrisponde soprattutto alle esigenze di Campanella, si rivela funzionale per realizzare la *renovatio* secondo i principi della sua filosofia.

Queste sono le parole che chiudono la *Poëtica* latina:

Hic sufficit tradidisse regulas ex literarum et dictionum, exque structurae conditionibus, ad omnes linguas et inventiones, secundum nostrae philosophiae dogmata praestantiora<sup>21</sup>.

Nella proposta del latino come lingua universale e come modello per le altre lingue, troverà esito, in forma piena e matura, il travaglio teorico di Campanella sulla natura del *suono* e su tutti gli accorgimenti tecnici, giocati con sapienti equilibri, che lo trasformano in metro: strumento magico della poesia. Ma sarà, a nostro avviso, un esito annunciato se non addirittura obbligato dalle precedenti riflessioni dell'autore intorno a questo tema.

L'*Epilogo magno* — un'opera giovanile che impegna Campanella nel primo periodo romano fino alla consegna del manoscritto nel 1598 a Napoli a Mario del Tufo<sup>22</sup> — dedica già il *discorso XII* del capitolo V a un argomento che si rivela propedeutico per i futuri studi metrici del Nostro. È intitolato *Dell'udito*:

L'aere è tanto mobile, che d'ogni cosa è sparso in tondo: dunque movendosi le cose et percotendo l'aere, verrà questo spinto sino all'animale. Si facciano dunque organi alle tempie, che ricevano nelle tempie et portino il suo suono allo spirito della testa dentro stante<sup>23</sup>.

Gli organi sono gli orecchi:

... dove sta un timpanello pieno di spirito... quel timpano, percepisce il suono, cioè il moto dell'aere, e discerne la grandezza et piccolezza, sottilezza e grossezza di chi l'aere spinge, secondo che più o meno è battuto<sup>24</sup>.

<sup>21</sup> Id., *Poëtica*, cap. X, in *Tutte le opere*, cit., p. 1218.

<sup>22</sup> Per ricostruire le diverse fasi della composizione dell'*Epilogo magno* nella prima stesura italiana e nella rielaborazione latina bisogna vedere L. Firpo, *Ricerche campanelliane*, cap. IV, cit., pp. 95-126.

<sup>23</sup> T. Campanella, *Epilogo magno*, cap. V, discorso XII, cit., p. 405.

<sup>24</sup> Id., pp. 405-406.

Campanella spiega la nascita del suono come effetto di un movimento naturale: quello delle cose nell'aria poiché è anch'essa mobile. Un movimento che si ripercuote sul timpano, creando un moto che arriva dritto dentro la testa. Più avanti leggiamo:

Et secondo i diversi figuramenti del moto [lo spirito] conosce la maniera del movente, et con più esperienze impara qual sia ciascun movitore. Et li suoni grandi schifa, perché lo battono nel concavo della testa fortemente et lo condensano et li fan male — sendo egli rado —; et li suoni sottili, perché lo lacerano et divideno, cosa odiosa alla sua continuità; ma gode di quelli che al suo moto sono simili, perché lo spirito è di natura mobile, et sempre si move, e privato del moto pate<sup>25</sup>.

Lo spirito animale, attraverso gli orecchi, riconosce i suoni o meglio distingue la loro provenienza cogliendo e discernendo ciò che gli fa bene o male, a seconda cioè se risultano consentanei al proprio movimento e alla sua conservazione.

Ma Campanella va oltre, verso quello che più gli interessa:

Et perché il suono l'invita al moto — sendo egli [lo spirito umano] anchora moto sentito — e per conseguenza alla sua conservatione, perché l'aiuta ad operare et muoversi secondo la sua natura, per questo gode grandemente della musica proportionata<sup>26</sup>.

Lo spirito dell'uomo trova quindi massimo appagamento nel ricevere l'armonia musicale perché in essa riconosce l'effetto dell'abilità umana. L'autore spiega meglio in queste parole:

...il temperato a noi è proprio, et di quei moti godiamo che al moto nostro non troppo sono dissimili, ma poco più vehementi per svegliarci. Et di questi moti deboli musica debole escogitò lo spirito humano, servendosi della misura del suo polso per battuta, la quale dà regola alla quantità de i suoni musicali<sup>27</sup>.

Il suono, provocato dal movimento dell'aria percossa dal moto delle cose, può essere causato anche dall'uomo; il quale servendosi degli strumenti musicali e conoscendo i gusti del

<sup>25</sup> *Id.*, p. 406.

<sup>26</sup> *Id.*, p. 406.

<sup>27</sup> *Id.*, p. 408.

proprio spirito sa formare una musica che suscita nei suoi simili varie reazioni a seconda della diversa quantità, la quale trova nel battito del polso la sua unità di misura. Infatti Campanella conclude:

Et chi saprà — disse Dio — el temperamento humano, et la virtù et misura de i suoni, suonando imprimerà qual passione vorrà nell'animale<sup>28</sup>.

Appare chiaro che in queste teorie di Campanella converge tutta una tradizione antica<sup>29</sup> che affiora nel Quattrocento in un autore che sarà tra i più letti del Cinquecento e la cui autorità, a detta del nostro autore, è preminente nella storia. Nel III capitolo del *De Vita* di Marsilio Ficino troviamo infatti il più vicino archetipo di queste posizioni rielaborate in maniera autonoma dai filosofi naturalistici che allo scadere del XVI secolo vedono in Telesio il proprio maestro<sup>30</sup>. Proprio nell'opera di un autore di quella schiera, *Il trattato dell'ingegno dell'uomo* del calabrese Antonio Persio, pubblicata a Venezia nel 1576, cogliamo luoghi comuni con i passi che abbiamo riportato di Campanella:

...abbiamo dimostrato e dimostreremo [...] che lo spirito de gli animali, e nostro sia inessistente al corpo tutto, a che però come in propria sede s'appoggi ne' ventricelli del ciebro, e che la sua natura sia calda, e

<sup>28</sup> *Id.*, p. 409.

<sup>29</sup> Ci riferiamo alla tradizione pitagorica e platonica che permeò anche i trattati di metricologia tardo antichi, dal *De musica* di Agostino al *De istituzione musica* di Boezio.

<sup>30</sup> Cfr. M. Ficino, *De Vita*, lib. II, cap. XV; lib. III, capp. 21-22, in *Opera omnia*, Basilea 1576, pp. 522-523, 561-566. Ora si può vedere anche nell'edizione moderna: M. Ficino, *De vita*, a cura di A. Biondi e G. Pisani, Pordenone 1991, pp. 160, 364-386. Cfr. B. Telesio, *De rerum natura libri VII-VIII-IX*, lib. VII, capp. XXXIV-XXXIX, a cura di L. De Franco, Firenze 1976, pp. 138-158. Per intendere l'evoluzione del termine «spirito» tra Quattrocento e Cinquecento e i rapporti tra «spirito» e «musica» cfr. E. Garin, *Il termine «spiritus» in alcune discussioni tra Quattrocento e Cinquecento*, relazione introduttiva al IV Colloquio Internazionale del Lessico Intellettuale Europeo, si legge ora in E. Garin, *Umanisti artisti scienziati*, Roma 1989, pp. 295-303; D.P. Walker, *Spiritual and demonic magic from Ficino to Campanella*, London 1958; *Id.*, *The astral body in Renaissance medicine*, in *Music, Spirit and Language in the Renaissance*, London 1985, p. 126.

tenue, e rassomigliante al cielo: il quale oltre a ciò, che senta, e muovasi, credo non mel poter negare nissun huomo ragionato, e già l'hanno affermato i Platonici, e io aggiungo che così fattamente si muove, che ne prende del movimento un piacere, e un diletto soprano, e perciò si diletta tanto de' suoni musicali, e regolati, perché da quelli è mosso e incitato al moversi. Dal quale spirito ciascuna parte del nostro corpo ricevendo il moversi, e 'l sentire, avviene che sia vero il dire che sentiamo noi, perché senta egli, ci moviamo noi, perché si mova egli<sup>31</sup>.

Questo percorso di consuetudine neoplatonica, che dall'origine del suono giunge alla creazione della musica e alla percezione di essa da parte del nostro spirito, appare preliminare e necessario per intendere la priorità, che con gli anni diventa assoluta, assegnata da Campanella — nell'ambito della poesia — alla metrica latina in quanto metrica quantitativa.

Nella *Poetica* giovanile, l'autore riprende il discorso proprio là dove lo aveva lasciato nel capitolo *dell'udito* dell'*Epilogo magno*, che rappresenta il vero preambolo della sezione che in questa *Poetica* è dedicata al metro. Infatti nel trattato fisiologico aveva introdotto la natura del suono e della musica, che da quello deriva, come fenomeni collegati alla facoltà dell'udito, senza ancora accennare alla poesia che è proporzione ritmica, come la musica, ma applicata allo strumento vocale.

Campanella, nella *Poetica*, amplia le sue indagini:

...la poesia nacque col canto e dal suono e, secondo la misura de' suoni, è dalla misura del movimento del nostro spirito nativo originata, come dicemmo nel libro naturale [*l'Epilogo magno*]. Nelle voci e negli stromenti gli antichi suonatori giudicavano la voce significativa, la quale è il parlare: ne nacque l'orazione poetica numerosa, atta al canto più che ogn'altra, onde con questa maniera di favellare, per esser piacevole, presero occasione di scriver le loro cose i savi e le più degne di memoria o d'esser conosciute, acciò si mantengano per documento e util comune, come sopra dicemmo; le quali, se per natura si schifano, temprate dal parlar piacevole si desiderano e ricevono<sup>32</sup>.

<sup>31</sup> A. Persio, *Trattato dell'ingegno dell'huomo*, in Vinetia appresso Aldo Manutio, 1576, p. 25, ma cfr. anche le pp. 52-53. Per i rapporti del Persio con Patrizi, Telesio e Campanella vedi E. Garin, *Nota telesiana: Antonio Persio*, in *Giornale critico della filosofia italiana*, 1949 poi in Id., *La cultura filosofica del Rinascimento italiano*, Firenze 1979, (I ed. 1961), pp. 432-441.

<sup>32</sup> T. Campanella, *Poetica*, in *Tutte le opere*, cit., p. 415.

In questa ultima frase sono già gettati i semi che germoglieranno ne *Il senso delle cose e della magia* e nella *Poetica* latina.

Fanno seguito al passo appena citato una sommaria classificazione dei vari metri latini che si fondano sul rapporto tra sillabe brevi e lunghe — scandite, cioè, in uno o due tempi — e la nota condanna alla versificazione italiana introdotta dai barbari, i quali, nello sconfiggere la «stirpe magnanima del Lazio», hanno segnato la fine della misura latina introducendo una metrica artificiosa fondata sugli accenti e sulla rima<sup>33</sup>.

Un biasimo al quale fa eco la sfida lanciata nella contemporanea elegia *Al senno latino*:

Musa latina, vieni meco a canzone novella:  
te al novo onor chiama quinci la squilla mia,  
sperando imponer fine al miserabile verso,  
per te tornando al già lagrimato die<sup>34</sup>.

Questo terreno, questo dell'ultimo capitolo della *Poetica* italiana, appare il più promettente per trovare lumi sull'esperienza barbara di Campanella, che iniziò proprio a partire da quegli anni.

Ma nel continuare la lettura si rimane delusi: se l'impresa è, a nostro avviso, pienamente giustificata e funzionale alla concezione campanelliana della metrica, che deve essere quantitativa per risultare conforme alla sua originaria natura, l'autore però non chiarisce il metodo che adotta nel trasferire la misura latina ai versi italiani, caratterizzati dal ritmo dato dall'identità di variazioni accentuative in un tempo stabilito.

Le osservazioni sulla necessità di rinvigorire la metrica barbara, non raggiungono una propria autonomia rispetto alle teorie espresse dai promotori di questa esperienza marginale del XVI secolo, un'esperienza che affonda le radici in una tradizione nata a metà Quattrocento con le prove poetiche dell'Alberti e del Dati. Pensiamo soprattutto a Francesco Patrizi, che nei suoi *Sostentamenti del nuovo verso eroico* loda l'impresa «barbara» di Claudio Tolomei allo stesso modo di Campanella

<sup>33</sup> Cfr. *Id.*, pp. 416-418.

<sup>34</sup> T. Campanella, *Al senno latino*, cit. alla nota 10.

e, come il nostro autore, spiega la differenza dei versi greci e latini da quelli romani e ancora l'impossibilità, per i poeti italiani, di fare con i propri metri il verso eroico che trova solo nell'esametro la sua piena esplicazione<sup>35</sup>.

La parentesi dedicata da Campanella alle riflessioni sulla metrica si chiude alla svelta. Forse voleva essere solo un inciso per manifestare e sostenere la duttilità e di seguito l'attualità di una teoria versificatoria che nella sua mente dovrà divenire quella universale. Campanella infatti elogia una maniera della poesia quattro-cinquecentesca (la breve esperienza barbara dei lirici del Rinascimento), che saprà anche abilmente convergere in prassi autonoma e creativa, perché si adatta ed è utile al suo progetto; il recupero non appare neutro quando l'analisi della funzione del metro quantitativo andrà in profondità e si tradurrà in una serie di istanze che lo faranno coincidere con un atto conoscitivo perfettamente legittimo, indirizzando così a un diverso grado di elaborazione le teorie metriche del Cinquecento.

Queste osservazioni, sul poco spazio assegnato dall'autore alla tecnica da seguire per adattare il metro latino alla lingua italiana, devono però tenere conto della perdita dell'*Arte versificatoria*, complemento teorico della prima *Poetica*. Ma probabilmente le informazioni che lì Campanella voleva fornirci non si sarebbero tanto allontanate da quelle cavate dai suoi successivi interventi sulla metrica; infatti l'abitudine dell'autore a ritornare più volte sugli stessi temi può aiutare a ricostruire le norme espresse in quel primo trattatello; altrimenti bisognerebbe pensare che quelle nozioni perdute, sebbene ancora valide, non furono più ritenute da Campanella necessarie per il proprio progetto di riforma della metrica secondo i principi della sua filosofia.

Nell'ultimo quadrimestre del 1604, l'autore licenzia il quarto e ultimo libro del trattato *Del senso delle cose e della magia*. L'opera abbozzata sin dal 1590, col titolo *De sensitiva*

<sup>35</sup> F. Patrizi, *Sostentamenti del nuovo verso eroico*, Ferrara 1557, ora in *La poesia barbara nei secoli XV e XVI*, a cura di G. Carducci, Bologna (ristampa anastatica 1985 dell'edizione 1881), pp. 441-450.

*rerum facultate*<sup>36</sup>, solo ora, con l'aggiunta del libro sulla magia, trova la sua conclusione nella stesura italiana e accoglie un ulteriore tassello della meditazione dello Stilese sul valore del suono e della parola. Un contributo che si rivela illuminante e obbligatorio per intendere il salto dalla prima alla seconda poetica e che giustifica ancora di più la decisione del nostro autore a scrivere una *Poetica* latina.

L'*Epilogo magno* ci ha illustrato la natura del suono e della musica, e la *Poetica* italiana ha utilizzato quegli studi per chiarire l'origine della poesia; qui nel 16° capitolo del quarto libro *Del senso delle cose e della magia* si torna a parlare di suoni e parole che «in quanto moti e in quanto segni, avere forza magica, stupenda e certa». Prima di ora, non ci sembra che Campanella avesse mai attribuito ai suoni e alle parole una potenza magica, sebbene quel passo che avevamo già sottolineato della prima *Poetica* preludesse in qualche modo a questo esito:

Lo spirito, di natura mobile, gode del moto come di sua operazione per la quale si serve nel suo essere, si purga, attenua, diffonde, cresce e avvisa. Però i suoni hanno forza magica che lo muovono a diversi affetti secondo la varietà: gli aspri della trombetta e tamburo lo infuriano a guerra et ira; i molli e piani del liuto ad amore; i facili e significativi della Chiesa alla pietà. Però è vero la mutazione della musica significare mutanza di costumi e di stato, come Platone conobbe e oggi si prova nei Luterani che con quella mutaro la religione; e può un suono togliere l'affetto malo, movendo lo spirito d'altro moto che soleva<sup>37</sup>.

Come l'*Epilogo magno* è in qualche modo preparatorio alla prima *Poetica*, questo trattato filosofico ci pare introduttivo a quella latina.

Nel *Senso delle cose* Campanella carica i suoni e le parole

<sup>36</sup> Per la genesi del *De sensu rerum* e la storia delle edizioni vedi L. Firpo, *Ricerche campanelliane*, cit., pp. 61-67, 73-75, 98, 111-112 e l'*Introduzione* di A. Bruers alla prima edizione della stesura italiana dell'opera: *Del senso delle cose e della magia*, cit., pp. VII-XXIX.

<sup>37</sup> T. Campanella, *Del senso delle cose e della magia*, lib. IV, cap. 16°, cit., pp. 292-293.



di una forza magica; e sappiamo che essi sono per lui, il fondamento della poesia che «nacque col canto e dal suono».

Se ne può dedurre che anche il metro, il quale qualifica la poesia come arte tecnica particolare e rappresenta lo strumento attraverso cui essa raggiunge il suo fine, venga ad acquistare e a esercitare una funzione magica.

Ma solo nella *Poetica* latina Campanella definisce la magia poetica: spiega in che cosa essa consista e come la poesia e la metrica, che di per sé non sono magiche, lo possano diventare.

Lo sforzo dello Stilese per costruire una «grammatica filosofica», che è infine la proposta della prima sezione della *filosofia razionale*<sup>38</sup>, doveva essere stato arduo: la lingua latina alla quale egli si appella proponendola come lingua universale aveva infatti perduto, per il Nostro, quell'indispensabile contatto diretto con le cose, la corrispondenza tra *verba e res*. Il problema del linguaggio, come il tema della metrica, si affaccia con insistenza nell'opera di Campanella, ed è necessariamente primario per una riforma del sapere. Egli avverte l'urgenza di recuperare l'aderenza tra significato e significante che la storia e gli uomini con le vicendevoli cadute hanno definitivamente annullato. Sembra rifluire nel nostro autore la proposta paracelsiana di una «kunst signata» che darà esito proprio nel Seicento a riflessioni sulla teoria del linguaggio, sviluppando il concetto di analogia tra segno e referente<sup>39</sup>. D'altronde Campanella sente ancora il valore che la tradizione e l'esperienza imprimono alla lingua tanto da rinunciare a suggerirne una onomatopeica o a proporre sistemi segnici, magari più aderenti al valore primordiale del linguaggio, ma lontani dai nostri per cultura e consuetudine. L'uso del latino nella seconda *Poetica*,

<sup>38</sup> Sulla *Grammatica* di Campanella, e la distinzione che egli fa tra grammatica civile e filosofica vedi A. Corsano, *Tommaso Campanella*, cap. II, cit., pp. 35-48; R. Crahay, *Pratique du latin et théorie du langage chez Campanella*, in «Acta Conventus neolatini Lovaniensis», (Louvain 1971), München, 1973, pp. 171-189; C. Alunni, *Di cose grammaticali...*, cit.; D.P. Walker, *Leibniz and language*, in *Music, Spirit and Language*, cit., pp. 304-305.

<sup>39</sup> Cfr. M.L. Bianchi, *Signatura rerum. Segni, magia e conoscenza da Paracelso a Leibniz*, Roma 1987, soprattutto le pp. 73-74, 89, 99-101, 140-154, 168-170; E. Cassirer, *Filosofia delle forme simboliche*, vol. I, Firenze 1961 (1ª ed. Oxford 1923), pp. 77-104.

anche se appare dettato dall'omogeneità del *corpus* di cui fa parte, si definisce come soluzione più sicura e felice: proprio il sistema metrico latino trova Campanella, e si è visto, pienamente soddisfatto tanto da indurci a pensare a un atto di elezione del latino a lingua paradigmatica nella *Philosophia rationalis*.

La *Poetica* latina, più della stesura italiana, rende omaggio al valore del metro. Qui esso perde qualsiasi connotazione, non è più cioè metro quantitativo o accentuativo o barbaro: è il «metrum» perché ormai, in questa sede, sembra superfluo a Campanella ritornare su una polemica antica. L'essere magico può diventare l'unico suo attributo a condizione però di rendere implicito tutto il resto: la metrica quantitativa è la sola, grazie alla propria autenticità, a garantire durevolezza nel tempo; è la sola capace di agire direttamente sullo spirito dell'uomo e arrivare a influenzare la *mens*; è la sola, infine, che può diventare evento della conoscenza.

Nel II capitolo, dove compare per la prima volta un riferimento alla metrica, non ci sono novità rispetto all'*Epilogo magno* se non una più attenta descrizione della partecipazione e del godimento del nostro spirito quando si riconosce in una musica emanata da uno spirito agente simile:

Est quidem in nobis spiritus calidus, subtilis, mobilis, lucidus, habitans in cerebri cavitatibus, inde et per nervos se diffundens, totum corpus sensificans et movens, et opera sensus et motus et nutritionis exercens. Huic mens, a Deo infusa, principaliter insidet, eo tamquam instrumento utens ad omnes operationes, sicuti in secundo *De sensu rerum* docuimus; cumque iste spiritus sit natura mobilis, gaudet motu, quoniam invitatur ad operationem sui nativam, quae est motus: item ventilatur, amplificatur, roboratur et fuliginibus infestantibus purgatur. Sonus autem et cantus motus sunt, per aërem, spiritum communem, delati in tympanum in centro aurium, ubi spiritus, e cerebro exiens, se agitari ab exterioribus motibus sentit ac proinde per motus ipsa mobilia cognoscit... Oblectatur ergo sonis mediocribus ut plurimum... exque mediocribus illis sibi confecit melodiam musicamque, quae sonis gravibus et acutis constat, aliis agitantibus, aliis penetrantibus, aliis lambentibus et titillantibus et moventibus, prout conservationi suae prodest; meritoque illis gaudet: sensus enim conservationis est gaudium... Ex his liquet quare metrum placeat: quoniam videlicet vocabula ita connexa sunt in eo, ut moveant spiritum ad mensuram sibi connaturalem: non parum, ut voces curtae, neque in longum, ut longiores, neque velociter, ut breves, neque

tarde, ut longae dictiones, sed ex his contemperatur sicuti melodia; hinc orta est pedum notitia, quibus metrum ambulat, sicuti mensura, qua utuntur musici, ex motu nostri pulsus designata<sup>40</sup>.

Nel secondo articolo del terzo capitolo si definisce, già dal titolo, la forza magica della poesia:

*Poëticae magiae vim esse in attrahendo eos ad audiendum, qui nolunt audire, et in docendo eos, qui ob ruditatem nequeunt aut taedio absterrentur; item, in afficiendo quacumque affectione, in rememorando praeterita utilia, in aeternando scientias et famam.*

Campanella — col riallacciarsi a un tema che trova le proprie origini in una tradizione antica e che fu attualissimo nel Seicento<sup>41</sup> — dice che la poesia è magica quando suscita la meraviglia e l'ammirazione di chi ascolta attraverso i traslati e le metafore risvegliando nell'uomo il desiderio di conoscere e quando ammaestra con le favole chi non ha la capacità di toccare le verità per via diretta. Ma l'autore aggiunge che la magia poetica consiste anche nel predisporre lo spirito umano ad accogliere, attraverso la piacevolezza del metro, gli insegnamenti della poesia e a farli memorizzare con facilità grazie al ritmo: noi diremo che soprattutto col ritmo essa si compie, se ricordiamo che in altri luoghi egli attribuiva anche all'arte retorica i primi due effetti della magia.

È il ritmo insomma che crea la magia poetica, e questo può accadere solo quando lo spirito dell'uomo riconosce gli affetti che in certi metri sono racchiusi, partecipa a quei sentimenti ed emozionandosi si conserva:

simile enim similis excitat memoriam, ubi praesertim concurrunt<sup>42</sup>.

Il legame di similitudine è la ragione del reciproco agire e patire degli spiriti umani e rimanda o sottintende il rapporto

<sup>40</sup> T. Campanella, *Poëtica*, cap. II, in *Tutte le opere*, cit., pp. 926-930.

<sup>41</sup> Cfr. M.L. Bianchi, *Signatura rerum...*, cit., pp. 7-9 e M. Torrini, *Il topos della meraviglia come origine della filosofia tra Bacon e Vico*, in *Francis Bacon. Terminologia e fortuna nel XVII secolo*, a cura di M. Fattori, Roma 1984, pp. 261-280.

<sup>42</sup> T. Campanella, *Poëtica*, cap. V, in *Tutte le opere*, cit., p. 1004.

di identità che necessariamente è stato assegnato loro da principio. Per Campanella, poiché gli uomini partecipano di uno stesso spirito, riescono a decifrare nei diversi metri i sentimenti che li hanno espressi. La *mens* di chi ascolta, infatti, attraverso le varie fasi spiegate dall'autore, viene a conoscere il suono proporzionato non fuoriuscendo da sé ma ritrovando nel suo proprio il modello di quella musica che gli viene risvegliata dalla percezione del metro.

L'effetto magico provocato dal ritmo della poesia si compie così solo in coloro che intendono le passioni racchiuse in un ritmo quando vengono riconosciute dallo spirito. È proprio in tal senso che Campanella definisce i limiti della magia del metro consapevole tra l'altro dell'ambiguità a cui si presta l'interpretazione del termine: «magia»:

Hoc quidem affirmo, carmen ut metricum non habere vim, nisi mulcendi spiritum animale, uti supra diximus, ac per hoc mentem afficere voluptate; ut vero sensus profert, habet etiam docere et afficere eos qui audiunt. Lunam vero neque angelum de suo loco non movebit neque obscurabit, nisi Deus iubeat: ordinem enim universi solus auctor ordinis, Deus, mutare potest. Ex eclipsis eventibus fabulati sunt veteres potuisse carminibus lunam obscurari et auxilium a nobis requirere: quod ex ignorantia causarum eclipsis ortum duxit et ex superstitionum iactantia... Nec movere possunt ea, quae ipsa non percipiunt...<sup>43</sup>.

Nel *Senso delle cose* il mago è colui che con l'uso di erbe o di particolari attività produce nell'uomo degli stati d'animo e dei sentimenti come il dolore, la voluttà, l'amore, l'odio<sup>44</sup>. Uno degli strumenti di cui il mago può servirsi per esercitare le proprie azioni magiche è, come abbiamo visto, la poesia, o meglio il metro che la comunica, cosicché nel nostro caso egli giunge a identificarsi con il poeta. Campanella tiene a specificare che la magia naturale viene considerata dall'uomo come tale finché non ne scopre l'arte, ossia la tecnica che è a essa sottesa per produrre quegli effetti meravigliosi. È a questo punto che la magia, per il nostro autore — che dimostra di

<sup>43</sup> *Id.*, cap. III, p. 962.

<sup>44</sup> Cfr. T. Campanella, *Del senso delle cose e della magia*, lib. IV, capp. 5°-6°, cit., pp. 241-243.

conoscere bene i termini del contemporaneo dibattito sull'argomento —, si trasforma in «volgare scienza»<sup>45</sup>. Come l'orologio, secondo Campanella, ci appare uno strumento magico fino a quando non s'intende il meccanismo che lo fa funzionare in quel modo prodigioso, così il ritmo ha un effetto magico e muove il nostro spirito grazie alla straordinaria tecnica versificatoria che lo sostiene, mai disgiunta da una consolidata esperienza.

Gli interventi di Campanella sulla metrica, si riconoscono in tutto il libro della *Poetica* latina, ma solo nel X e ultimo capitolo si definiscono le regole da osservare per comporre i metri e raggiungere la perfezione nella poesia. Esaminando le diverse opere che accolgono e sviluppando questo tema, ci siamo resi conto che esse sono interessate, proprio per la loro natura non letteraria — e fa caso a sé la poetica italiana che è rimasta monca dell'*Ars versificatoria* — a esperire l'origine e gli effetti del metro, che in definitiva si identifica con quello latino, ma non dicono nulla sulle norme tecniche che lo devono regolare.

Da una parte siamo riusciti a seguire tutto il travaglio teorico che ha portato Campanella a prediligere la metrica quantitativa mostrando, a nostro avviso, la propria autonomia rispetto alle varie prove di metrica barbara quattro-cinquecentesca che nonostante tutto egli non ha potuto fare a meno di condividere. Dall'altra, fino a ora, non abbiamo ricevuto sussidi per descrivere l'arte che si cela dietro la magia, la tecnica cioè che guida la prassi poetica.

Gli articoli che compongono questo ultimo capitolo della *Poetica* latina sono invece dedicati, quasi nella loro interezza, a fornire le norme per creare i diversi metri, dall'esametro al pentametro, dai versi saffici ai giambici. Come si è visto, Campanella scrive in latino questa *Poetica*, eleggendo il latino a lingua esemplare, modello per tutti gli idiomi. Così le regole suggerite,

<sup>45</sup> Sul tema vedi E. Garin, *Il filosofo e il mago*, in *L'uomo del Rinascimento*, a cura di E. Garin, Bari 1988, pp. 167-202; D.P. Walker, *Spiritual and demonic magic...*, cap. VII, cit., pp. 203-236; M. Guglielminetti, *Magia e tecnica nella poetica di Tommaso Campanella*, in *Rivista di estetica*, a. IX, fasc. III, 1964, pp. 361-400, poi in *Petrarca fra Abelardo ed Eloisa ed altri saggi di letteratura italiana*, Bari 1969, pp. 95-144.

per formare i versi latini, valgono per formare i versi in qualsiasi lingua una volta che essa sarà disposta ad armonizzarsi con la metrica ideale. A proposito dell'esametro Campanella scrive:

Hanc mensuram in Italica vulgari, nec in Hispanica, nec in Gallica habemus, sed potest facile inveniri et eleganter, uti in *Versificatoria* Italica ostendi<sup>46</sup>

e a conclusione dell'opera evidenzia di nuovo che gli insegnamenti proposti sono destinati a ogni lingua.

Ci pare legittimo considerare le norme di questo ultimo capitolo, espresse per comporre i versi latini ai quali si devono uniformare le altre lingue romanze, come sussidio per capire la tecnica versificatoria dell'elegia *Al senno latino* in cui Campanella applica alla poesia italiana la metrica latina.

Il confronto tra quelle e questa si rivelerà positivo, dimostrerà cioè che i distici, composti da un esametro e un pentametro, teorizzati nella seconda *Poetica*, corrispondono perfettamente agli schemi metrici dei versi dell'elegia e che le «Septem regulae pro carminis structura iucunde concinnanda», che costituiscono l'ultimo articolo del X capitolo della *Poëtica* sono felicemente applicate nella composizione *Al senno latino*.

Gli schemi metrici proposti da Campanella nella *Poëtica* seguono diligentemente quelli classici della lirica latina:

Hexametrum sex pedibus constat, quorum quintus est dactylus, sextus spondeus, reliqui quicumque ex his vel mixti: ergo non excedit syllabas duodeviginti, nec minus est tredecim; sed tamen idem tempus consumitur in pronunciando tredecim et duodeviginti, quoniam syllabarum aliae sunt breves...<sup>47</sup>

Pentametrum quinque pedibus constat; tertius est spondeus, quartus quintusque anapestus, qui ex duabus brevibus et longa constat, dactylo adversus; duo autem primi, aut dactyli, aut spondei. Hic versus, hexametrum additus, convenit elegiae. Siquidem lamentatio gravis est et flectitur in mollitiem; idcirco perficitur flebilis in secundo versu et sententia terminatur...<sup>48</sup>

<sup>46</sup> T. Campanella, *Poëtica*, cap. X, in *Tutte le opere*, cit., p. 1206.

<sup>47</sup> *Id.*, p. 1204.

<sup>48</sup> *Id.*, p. 1206.

Con il metodo ideato dai poeti del Rinascimento, in testa Claudio Tolomei che fondò l'*Accademia della nuova poesia toscana*, crogiuolo dell'esperienza barbara cinquecentesca, si propone, per applicare alla poesia italiana il metro dei latini, di definire anche nella nostra lingua la quantità delle sillabe: le sillabe lunghe e le brevi. Il Tolomei scrive addirittura un breve manuale: *Regolette della nuova poesia toscana*<sup>49</sup> dove spiega quali siano nella nostra lingua le une e le altre e dimostra la facile applicazione della nuova metrica. Il ritmo quantitativo è in questo modo subito ristabilito. Ma i risultati di questo sistema, il quale non tiene conto che l'italiano è una lingua armonizzata dagli accenti, priva di sillabe lunghe e brevi, sono poco poetici se non in casi assolutamente fortunati. I versi italiani formati secondo le regole del poeta toscano, che sono astratte e perciò arbitrarie, non producono ritmi melodici e tantomeno riescono a restituire il ritmo dei versi latini; risultato invece al quale approderà qualche isolato poeta del Settecento e dell'Ottocento, sfruttando un criterio nuovo che terrà conto e rispetterà i fondamenti tecnici della nostra lingua.

Campanella ci pare segua il metodo del Tolomei, sovvertendone però lo schema fisso proposto per gli esametri e i pentametri. Come abbiamo letto, Campanella permette che i primi quattro piedi dell'esametro siano misti come i primi due del pentametro e non stabiliti nell'alternanza obbligatoria di dattili e spondei secondo la trama delle elegie del Tolomei. L'autore vuole che il massimo giudice del verso sia l'orecchio e giustifica il suo convincimento richiamandosi ai poeti antichi che nell'infangere a volte gli schemi canonici fissati per i diversi componimenti diedero i loro migliori frutti, e viceversa quando badarono più all'arte che all'effetto dell'arte produssero dei versi che non muovevano lo spirito degli uomini.

Campanella, col proporre questa flessibilità nella scelta di alcuni piedi che compongono il verso — «Igitur divus Thomas in asclepiadeis, quamvis metrum non servet secundum regulam, tamen, quia auribus et sententiae accommodat sacrum

<sup>49</sup> C. Tolomei, *Regolette della nuova poesia toscana*, in *Versi et regole de la Nuova Poesia Toscana*, Roma, per Antonio Baldo D'Asola, 1539, cc. X-yii, ora riprodotto in *La poesia barbara nei secoli XV e XVI*, cit., pp. 411-439.

*hymnum, leniter incedit et mulcet*<sup>50</sup> — riesce, da una parte, a seguire il criterio quantitativo proposto da Tolomei (le sillabe con le quali egli forma i vari piedi risultano brevi e lunghe secondo le norme dettate nelle *Regolette della nuova poesia toscana*) mentre, dall'altra, soddisfa le esigenze del ritmo. Infatti Campanella rispetta, come dà anche prova nell'elegia, gli ultimi piedi di ogni distico, che devono essere un dattilo e uno spondeo per l'esametro e due anapesti per il pentametro. In tal modo egli rende più elastica la prima parte e, stabilendo una certa libertà che gli permette di badare alla posizione degli accenti, trova l'agio di dare al verso italiano un ritmo che riecheggia quello latino.

Lo Stilese, pur nel rispettare un metodo ancora tutto cinquecentesco, avverte l'inconsistenza di quel criterio che non tiene conto dei lineamenti costitutivi del nostro sistema linguistico e metrico, e cerca il modo, ancora una volta legittimato dalla tradizione, per evadere aprendo percorsi nuovi alla «poesia barbara» che sfoceranno in esiti significativi dal Fantoni al Carducci.

Tutti gli «avvertimenti» della *Poetica* latina, per disporre i piedi in modo da creare l'armonia del verso<sup>51</sup>, sono diligentemente osservati nell'elegia: i pentametri non hanno mai la parola di fine verso di tre sillabe, come gli esametri non l'avranno mai di quattro sillabe né chiuderanno il verso con due parole bisillabe preferendo la penultima di tre e l'ultima di due. Anche le «Sette regole per disporre piacevolmente le parole nel verso» sono rigorosamente seguite nella poesia al nostro esame.

Tutto questo dimostra che se i precetti espressi nell'ultimo capitolo di questa *Poetica*, ultimata nel 1613, sono già adoperati nell'elegia *Al senno latino*, scritta intorno al 1595, Campanella quelle regole le aveva concepite sin dagli anni in cui concluse la prima stesura in volgare. Nella *Poetica* giovanile in realtà non appaiono, ma non bisogna dimenticare i compiti delegati da quella alla contemporanea *Arte versificatoria* andata perduta<sup>52</sup>. È certamente arbitrario voler sopperire al contenuto del-

<sup>50</sup> T. Campanella, *Poëtica*, cap. X, in *Tutte le opere*, cit., p. 1212.

<sup>51</sup> *Id.*, pp. 1210-1212.

<sup>52</sup> Vedi supra p. 694.

l'*Arte versificatoria* con le norme metriche dettate nella seconda *Poetica* essendo le stesse regole già applicate da Campanella in una poesia del 1595. Né si può supporre che queste norme rappresentassero tutta la materia del trattato perduto, anche perché l'autore in qualche passo della *Poetica* latina fa riferimento all'*Arte versificatoria* e a quella rimanda. Crediamo però che l'elaborazione del X capitolo dell'opera sia il traguardo maturo delle riflessioni di Campanella sulla tecnica metrica, frutto di studi già messi a punto in età giovanile.

Il risultato al quale giunge l'autore nel proporre il suo sistema metrico ideale, modello per tutte le lingue, così come lo abbiamo delineato, può sembrare a tratti contraddittorio, soprattutto quando alla fine mostra, attraverso la teoria e la pratica, che non può fare a meno di considerare che, per ottenere esiti soddisfacenti nella versificazione italiana, deve tener conto della posizione degli accenti, rispettando i caratteri congeniti alla nostra lingua. È un compromesso, ma è reso necessario dal rispetto dei mutamenti nel tempo; a ben guardare l'autore aveva avvertito che anche il latino perdetto a suo tempo la originale quantità delle sillabe che ormai erano pronunciate in uno o due tempi per abitudine e non per la loro natura quantitativa<sup>53</sup>. L'evoluzione della storia non può essere fermata e i segni che scandiscono l'avanzare degli evi sono le radici su cui poggiare l'oggi e il domani.

La metrica ideale e universale proposta da Campanella, per l'essenza dei principi che la sostengono, si pone dunque come il modello assoluto al quale devono guardare le lingue romanze, senza peraltro troppo avvilire l'autonomia dei propri sistemi linguistici.

La similitudine, presente nelle due poetiche e nell'esposizione dell'elegia *Al senno latino*, tra decadenza politico-civile e decadenza linguistica — introdotte entrambe dall'invasione dei barbari in Italia — ci pare un motivo letterario rivolto più al recupero delle tradizioni che un invito a tornare al passato. Campanella è consapevole che bisogna far tesoro della storia: dalla tradizione ebraica a quella patristica. Nell'offrire le regole

<sup>53</sup> Cfr. T. Campanella, *Poëtica*, cap. X, in *Tutte le opere*, cit., p. 1204.

per una metrica ideale come per una lingua ideale rifluisce e prende corpo il suo studio disperato dell'antichità. Per questo, a nostro avviso, non si può leggere l'elegia come un inno al solo popolo latino, bensì come un accorato invito allo studio dei mondi lontani nel tempo ma anche nello spazio:

Musa latina, è forza che prendi la barbara lingua:  
quando eri tu donna, il mondo beò la tua.  
Volgesi l'universo ogni ente ha certa vicenda  
libero e soggetto ond'ogni paese fue.  
Cogliesi dal nesto generoso ed amabile pomo  
concorri adunque al nostro idioma nuovo.

L'appello alla musa latina, la consapevolezza delle mutevoli sorti dei popoli, la fiducia in un rinnovamento della lingua che faccia tesoro della storia sono i temi che animano queste coppie di distici. Ma esse vanno lette, a nostro avviso, insieme alle pagine dedicate dall'autore a spiegare le ragioni che lo hanno spinto a incoraggiare l'uso della metrica latina: recupero di un sistema ormai desueto, ma conforme ai ritmi naturali dell'uomo e per questo da favorire nel momento in cui si gettano le basi per far sorgere una nuova lingua:

Musa latina, vieni meco a canzone novella:  
te al novo onor chiama quinci la squilla mia...

Tradizione e profezia appaiono inscindibili e dipendenti. Tendiamo al futuro solo se le nostre radici sono nutrite di un sapere antico. In Campanella la presenza del passato si prospetta come futuro: ma anche questa è una lezione che viene da una tradizione lontana.

In questo senso crediamo si debba intendere il tono profetico di questa poesia e leggerla, sebbene composizione giovanile, come risultato completo — nel contenuto e nella tecnica versificatoria — degli studi di Campanella sulla metrica che mostrano, pur nel limite dell'ambito di ricerca, la condotta speculativa dell'autore.

ELENA CANDELA

#### RIFACIMENTI E MANIPOLAZIONI DI COMMEDIE DELL'ARETINO

La commedia *Lo Sciocco* (Venezia, Combi, 1628, in 12, ma già in Venezia, Gio. Battista Collesini, 1604, in 12)<sup>1</sup>, attribuita nel frontespizio a Cesare Caporali, e come nuovamente data in luce da Francesco Buonafede, è travestimento della *Cortigiana* dell'aretino. L'avverbio «novamente» può semplicemente significare, alla latina, «ultimamente», «recentemente», come in molti frontespizi. Ma qui potrebbe anche avere valore di «nuovamente» in senso moderno. Comunque sia nel primo che nel secondo caso, il travestimento mortifica il testo originale, appiattendolo su una realtà banale.

C'è però un dato da chiarire. La commedia si finge data a Napoli e non a Roma; e questo implica una serie di modifiche che alla lunga potrebbero rivelarsi teatrali, o almeno compiute con intenzioni di teatralità. La cura che il rifacitore, si chiami Caporali o si chiami Buonafede, impiega nel cambiare nomi di personaggi e nell'espungere tutte le allusioni alla curia papale e ogni parola o costrutto di significato sacro o ecclesiale è poca cosa in confronto a quella che impiega nel dare una certa coerenza al mutamento di luogo scenico da Roma a Napoli.

Questo dato è indicativo di volontà o d'intenzione teatrale nel senso che solo pensando ad una *fictio* teatrale e collocandola a Napoli si può spiegare l'impegno di dare parvenza di originalità ad una fatica in se stessa piatta e poco produttiva.

Diciamo subito che le scene, nella nuova veste, non ci guadagnano ma, al contrario, ci rimettono in vivacità di tono e in movimento. Il proprio del teatro di Aretino, come di tutta la sua prosa, è nell'espressività e nella forza allusiva del linguaggio, negli ammiccamenti sapien-

<sup>1</sup> P. Aretino / *Teatro*, a c. di G. Petrocchi, Milano, Mondadori 1971, note p. 779. Il curatore annovera solo queste due edizioni. Allacci, *Drammaturgia*, Giambattista Pasquali, Venezia 1755, pp. 701-2 e Quadrio (vol. III, parte II) indicano un'altra edizione oltre le due cit., appresso la Congregazione, Venezia 1605, in 12; Mazzuchelli in *Gli scrittori d'Italia*, Brescia 1762, p. 1541 (vol. II, par. III), dà notizia di un'altra stampa in Venezia, per Zaccaria Conzatti, 1662, in 12; Toppi indica solo l'ediz. del 1605 in *Biblioteca Napoletana*, p. 63.

ti e sornioni, nel sorriso e nell'invenzione ora velata ora scoperta, in un gioco a specchi multipli.

Nella *Cortigiana* poi, più a ragione che in altre commedie, la storia e la geografia fanno da sfondo costante e condizionano la dizione e i movimenti. Non c'è un fatto, una frase, un riferimento che prenda quota in sé e per sé, ma solo se viene rapportato alla situazione romana, a Roma come città e come contesto sociale e culturale.

La stessa rete linguistica di tipo aretinesco o fiorentino acquista particolare valenza allusiva se la finzione è sistemata in correlazione con la sede papale e con la cortigianeria di quella corte.

Tutto ciò nel rifacimento scompare. Lo sfogo dell'autore sta tutto nel travestire ad ogni costo, nel mutare nomi e luoghi. E tuttavia una certa dose di *napolitani* è presente nell'insieme e nel particolare. Voglio dire cioè che Napoli non è solo un'etichettazione della scena, ma è una costante che cerca e qua e là trova una dimensione teatrale, nel senso che la trama dell'intreccio e la struttura del dialogo si propongono di volta in volta come angolazione di uno stato di fatto, di un'essenza sociale e culturale.

Il rifacitore non ha alterato la struttura della commedia, che rimane praticamente la stessa. Nell'elenco degli interlocutori compaiono nomi diversi da quelli della *Cortigiana*, ma non sono tutti quelli che intervengono nei dialoghi, molti dei quali si riportano a quelli del modello. Anzi nell'elenco figura un *Polidoro* che nel testo non sta come intelocutore ma come nome allusivo ad un personaggio del *Filosofo*. E ciò dimostra un'agevole padronanza, da parte dell'operatore, dell'area aretinesca:

*La Cortigiana*

ANDREA Fate un poco il Duca, come fa ogni furfante per parere un Cardinale travestito.

(II,2)<sup>2</sup>

*Lo Sciocco*

M. AMANTIO Fate un poco il Polidoro, come fa ogni furfante per parere un cortigiano travestito.

(II,2)<sup>3</sup>

Il *Prologo* dialogato è condotto da *Gentiluomo* e *Forestiero* come quello della *Cortigiana*. Cambiano il luogo dove si sta per rappresentare la commedia (Roma diventa Napoli) e i riferimenti a personaggi del tempo.

Qui si tratta di ammodernamento, se si tiene conto che si allude a fatti susseguenti a quelli citati nell'*editio princeps* (1534) e in tutte le altre stampe della *Cortigiana*, e politicamente compiacenti. Il Buonafede fa supporre che il Caporali intorno agli anni '50, cioè quando si

<sup>2</sup> G. Petrocchi, *P. Aretino / Teatro* cit., p. 123.

<sup>3</sup> Ci siamo serviti dell'ediz. del 1628 (c. 37), in tutto uguale a quella del 1604.

trovava ancora a Perugia, sua città natale (da un contratto di fitto risulta nella sua città fino al 1558), avrebbe composto la commedia che gli attribuisce, e che lui offre in dono a Lione Strozzi nel 1604.

Se è il Buonafede a modificare il Prologo, dimostra di conoscere molto bene la vita culturale del tempo, perché le citazioni sono verificabili e appartengono agli anni a cui si vogliono ricondurre, cioè tra il '50 e il '55, come pure si evidenzia la scelta che fa di alcuni letterati tra gli esponenti di quell'ortodossia del mondo cortigiano e controriformistico.

Il dialogo, ad ogni modo, non abbandona il tono conversevole dell'originale:

*GENTILUOMO* Non sarà molto che una comedia qui s'ha da recitare.

*FORESTIERO* Di chi è componimento? forse del clarissimo Domenico Veniero?

*GENTILUOMO* No che adopera l'altezza dell'ingegno suo in più gloriose fatiche.

*FORESTIERO* È del Varchi fiorentino?

*GENTILUOMO* Esso attende a far che fiorisca l'Accademia di Fiorenza.

...

*FORESTIERO* Di chi sarà, del Ruscelli?

*GENTILUOMO* Né è di questo, perché è tutto impiegato a mettere le regole alla lingua volgare e discacciar l'h dal mondo.

*FORESTIERO* Certo che l'avrà composta il Dolce.

*GENTILUOMO* Voi non l'indovinate perché il Dolce ha da studiare per difendersi contra del Ruscelli.

...

*FORESTIERO* Il vorrei pur indovinare, è di Bernardo Tasso?

*GENTILUOMO* Egli non l'ha fatta perché ha da piangere la disgrazia del suo Principe di Salerno.

...

*FORESTIERO* Sarà invenzione del Contile.

*GENTILUOMO* Meno è sua avendo esso che fare molto nella sua Academia con studi più gravi.

*FORESTIERO* Del Pigna di Ferrara?

*GENTILUOMO* È volto a servire il duca Alfonso suo signore nella secreteria.

*FORESTIERO* Il Giraldi avrà fatto una compagna alle tre di lui già pubblicate?

*GENTILUOMO* Questa non è pensiero di Ferraresi e per dirtelo è trama di...<sup>4</sup>

Anche all'interno della commedia non c'è indizio che ci riconduca ad un fatto o a un personaggio oltre quell'epoca. Inoltre molte scene vengono ridotte o allungate, se di difficile sostituzione, o ne viene ricostruito il senso in poche battute.

Riportiamo, qui di seguito, se non tutte, perché si rischia di cadere nel ripetitivo, buona parte delle alterazioni operate:

*La Cortigiana*

*Lo Sciocco*

ATTO I

Sc. I

MACO In fine Roma è coda mundi.

M. SOLFA Napoli consideratis considerando, e viso videndo, è coda regni.

SANESE Capus, voleste dir voi.

BOLOGNESE Dire voleste capus e non coda.

<sup>4</sup> Nel *Prologo* della seconda red. della *Cortigiana* vi è '... trama di Pietro Aretino'.

MACO Tant'è. E se io non ci veniva.

SANESE Il pan muffava.

MACO Dico che se io non ci veniva, non avrei mai creduto ch'ella fosse stata più bella di Siena.

SANESE Non vi dicev'io che Roma era Roma? e voi: a Siena c'è la guardia co' bravi, lo studio co' dottori, fonte Branda, fonte Becci, la piazza co' gli uomini, la festa di mezzo Agosto, i carri co' ceri, co' becchetti, i pispinelli, la caccia dei tori, il palio, e i biricuocoli a centinaia co' marzapani da Siena.

MACO Sì, ma tu non dici che ci vuol bene l'Imperadore.

Sc. II

MACO A dirvi il vero io son venuto a bella posta per...

SANESE Farsi Cardinale, e conciarsi con...

[...]

SANESE Anzi il Papa, non vi dich'io: lasciate favellare a me.

ANDREA Ah, ah, ah!

MACO Di che ridete voi. Ser uomo?

[...]

MACO, SANESE In casa di Ceccotto genovese.

Sc. IX

FLAMMINIO Questo procede che la maggior parte de i grandi sono di sì oscura stirpe, che non ponno guardare quelli che nascono di sangue illustre; e si sforzano pure di far arme e di trovar cognomi, che gli faccino parer gentili.

[...]

FLAMMINIO Non ci mancava altro. Andiamo a passeggiare a Belvedere un'ora.

Sc. X

PARABOLANO Donde ne vieni tu?

ROSSO Di Campo di Fiori.

Sc. XII

ROSSO Sei tu Colonese o Orsino?

ATTO II

Sc. III

ANDREA Ah, ah, andiamo a veder Campo santo, la guglia, San Pietro, la pina, Banchi, Torre di Nona.

M. SOLFA Tanto fa e tant'è. E se io non ci veniva.

BOLOGNESE Il pan muffava.

M. SOLFA Dico che della mia presenza avessi lasciato privo Napoli, non avrei mai creduto, ch'ello fosse stato più bello di Pisa.

BOLOGNESE Idest se non venivi a Napoli.

M. SOLFA Tanto voglio dire, e che parlo io d'embriaco? Ascolta cimicione.

BOLOGNESE Non vi ricordate che io vi diceva, che Napoli era Naples. E voi in Pisa avevate l'Arno, il Duomo, la guardia con bravi, lo studio con dottori, la piazza con gli uomini, la fiera, la caccia, il corso de' palii, il caldo, l'inverno, e il sudare l'estate.

M. SOLFA Sì ma non dici che il Duca ci vuol bene.

M. SOLFA A dire il vero io son venuto a bella posta per...

BOLOGNESE Farsi di seggio e conciarsi con un...

[...]

BOLOGNESE Anzi Viceré, non vi dich'io lasciate favellare a me.

M. SOLFA Un Duca.

M. SOLFA Di che ridete voi fier uomo?

[...]

M. SOLFA In casa di Pereto.

BOLOGNESE Caietano.

Sc. VII

AURELIO Questo procede che la maggior parte degli uomini son avari, e se potessero star soli e viver d'aere il farebbono; poi, ognuno vuole la libertà, e il comandare altrui è naturale; ancora molti son superbi, e credono d'essere nati da Enea, overo se hanno cento carlini in cassa, si vantano di potere imprestare scudi all'imperatore.

[...]

AURELIO Non ci mancava altro. Andiamo a passeggiare a piazza Toledo un'ora.

Sc. VIII

FILECCO Donde ne vieni tu?

BIASCIOLA Di Sellaria.

Sc. X

BIASCIOLA Sei tu Aragonese o Angioino?

M. AMANTIO Ah, ah, andiamo a vedere Chiaia, Pizzofalcone, Castel dell'Uovo, Seggio di Nido.

[...]

ANDREA Andrema poi a ponte Sisto e per tutti i chiassi di Roma.

[...]

M. AMANTIO Andrema poi a Piazza del Mercato, e per tutti i chiassi di Napoli.

ATTO III

Sc. VII

FLAMMINIO Io so chi ella è, e oltra le sue nobili virtù l'adoro per la somna affezione ch'ella porta al bello animo del Re Francesco e spero vedere, e tosto, la Sua Maestà in quella felicità, che ai meriti suoi augura una tanta Donna e tutto il mondo.

VALERIO [...] de la liberalità di Ippolito de' Medici [...]

AURELIO O che belle venture dovevano avere quei di quel secolo, con tanti signori.

RODOLFO [...] della liberalità di questo Viceré [...]

ATTO IV

Sc. I

[...]

MERCURIO Pilolarum Romanae Curiae sunt dulciora.

[...]

MERCURIO Le nespole da Siena sono le pilole da Roma.

[...]

M. BRUNO Pilolarum Parthenopea sunt dulciora.

[...]

M. BRUNO Le nespole da Napoli sono le pilole da Pisa.

Sc. III

[...]

ROSSO Il più crudel bravo di Trastevere [...]

[...]

BIASCIOLA Il più crudel bravo di Sellaria [...]

Sc. IV

ROSSO [...] io so che tu andrai a far il signore a Tigoli, bue rivestito... E fa lo imperiale, come se il Re di Francia facesse un gran conto di questi tali gaglioffi [...]

BIASCIOLA [...] io so che tu andrai a far il signore a Salerno bue rivestito... E fa lo spagnolo come se il re di Francia facesse un gran conto di questi tali gaglioffi [...]

Sc. VI

PARABOLANO Andiamo fino a la Pace

FILECCO Andiamo fino alla Vicaria.

Sc. XIII

GRILLO [...] E mi manda per i marzapani a Siena [...]

TITELLA [...] e mi manda per la vitella a Sorrento [...]

ATTO V

Sc. XX

MACO Gli Spagnuoli, gli spagnuoli!

[...]

MACO Gli Spagnuoli m'hanno tagliato a pezzi.

PARABOLANO Che avete voi a far con Spagnuoli?<sup>5</sup>

Sc. XIX

M. SOLFA Gli sgherri, li bravi, li mangia catenacci.

[...]

M. SOLFA Gli bravi e mariuoli m'hanno tagliato a pezzi.

FILECCO Che avete voi a fare con bravi e sgherri?<sup>6</sup>

<sup>5</sup> Ci siamo serviti dell'ediz. Petrocchi cit.

<sup>6</sup> Ci siamo serviti dell'ediz. 1628 cit.



A parte gli interventi di ammodernamento storico-cronachistico, si sviluppa nel nuovo testo una tensione controriformistica esasperata, tanto che rischia di cadere nel gratuito. Le omissioni, le correzioni, o meglio le sostituzioni di temi devozionali, apportate con scrupolosa attenzione al testo aretinesco, sono indizio che la stessa commedia fosse destinata a lettura inquisitoria. Ed è questo il secondo mutamento significativo. Perché a Napoli, e nel '600, non era facile ottenere diritto di libertà di circolazione a temi religiosi. Si pensi ad es. alla disavventura del Della Porta. Ma è anche vero che la sede editoriale è Venezia, dove l'imprimatur non era necessario.

Il rifacitore, nel 1604, indifferente alle lusinghe edonistiche, fa ristagnare il suo contenutismo in una rispettosa terminologia.

Riportiamo qui di seguito qualche esempio di sostituzione di termini:

#### ATTO I

profezia / predizione; orazione / frottole; orazione / leggenda; venerabile / perfetto; coglionerie / bagatelle; nel letto / altrove; Papa / Gran Can; sodomi / tristi; spiritato / matto; bestemmiano / disperano; preti / servitori.

#### ATTO II

Paradiso / tempo; santa / lieta; miracolosa / lieta; santa / meravigliosa; divina / dolce; voto / ritratto; arcicoglione / arcigocciolone; Vangelo / Odorico; Paradiso / mondo; benefici / uffici; brachetta / capo; preti / osti; canonizzare / pubblicare; Angelo / fiore; divini / significanti; coglione / buffalo; voto / volere; Cristo / cielo; prete / ricco; divino celeste ed immortale / galante e leggiadro; bordelli / chiassi; Camposanto / campo; giuradio / taglia ferro.

#### ATTO III

Angel mio / mio bene; reverendo / furbo; Papa / gran Turco; preti e frati / li peri; Monsignori / cavalieri; qualch'uno al culo / qualche anno sul naso; confessore spirituale / amico; madonne / madrone; Papa Leone / Messer Trifon; monna Chiesa / monna Togna; Cardinali / alchimisti.

#### ATTO IV

santa / buona; croce benedetta / possa io morire; al santo Vangelo e a la Vergine / mi venga il cancro; confessore / avvocato; la Madonna di mezzo agosto / la sera di mezzo agosto; miracoli / leggenda; monistero delle convertite / ospitale; bordello / malora; vescovo / cavallo; cavaliere cattolico / gioielliere; avvento / inverno; pratiche / passi; stazzone / festa; foia / furia; addio / arrivererci; divini / stupendi; cappa da preti / vesti; Araceli / studio; messii / mondi; frati / dottore; divino / galante; processione / menata; chiaverò / ferrerò.

#### ATTO V

Dio il volesse / O così fosse; palle / spalle; coglionerie / buffonerie; dietro vie / onor suo; beatissima / dolcissima; Papessa / Principessa; reverendo / spettabile; ponte Sisto / ponte storto; predica / frottole; saecula saeculorum / in secula.

Intento a coprire ogni traccia compromettente, il rifacitore cade spesso anche in scelte umorali (*maccaronea / porchidea*) e in eccessi di purismo pedantesco (*pizzicarolo / pizzicagnolo*), espungendo l'antipe-

dantismo e l'antipetrarchismo<sup>7</sup> che nel teatro del nostro autore sono dettati dall'esigenza di nuovi spazi e scioltezza linguistica. La falsificazione è evidente. Soprattutto è diretta a rilevare il tono caricato e la policromia pittorica della prosa dell'Aretino che attuano un realismo al di qua delle formule letterarie, incalzano in moti accelerati fino a produrre l'immagine, la scena<sup>8</sup>.

Fuori dalle 'pedagogherie', con la satira Aretino sferza, appena può, i suoi nemici, nella realtà che lo circonda e in piena coscienza del suo legame e della sua dipendenza da chi lo protegge e lo mantiene.

<sup>7</sup> Uno studio completo sull'Aretino risulta quello di G. Petrocchi, *Pietro Aretino / fra Rinascimento e Controriforma*, Milano, Società edit. «Vita e Pensiero», 1948. Le ragioni di tale lavoro critico sono state mosse dice l'a. «... proprio dall'insufficienza che mi veniva dalle ricerche d'archivio su di una personalità d'artista che chiedeva soprattutto attente revisioni sul significato suo storico nella letteratura del Cinquecento, sulle ragioni della sua adesione alla Controriforma, sui motivi preponderanti della sua poetica e del suo linguaggio, sull'integrale lettura della sua opera, sulle sue relazioni con la cultura e con la sensibilità del tempo...». Interessanti appaiono, oltre al parag. proprio sul 'Teatro dell'Aretino' (pp. 216-263), tutti gli altri che risultano integrativi del giudizio sull'arte e sulla personalità dell'uomo di teatro. Sull'antipedantismo e l'antipetrarchismo dell'Aretino, il Petrocchi ci dà un'ampia antologia. In nota (p. 88) è riportata una lettera dell'Aretino indirizzata *Ai Pedanti* (*Lettere*, V, c. 298 t.), e sempre sullo stesso argomento vi è l'indicazione di altre lettere (I, n. 180; I, n. 347; II n. 487; III, c. 157; IV, c. 161 t.; V, c. 14; V, c. 155 t.; V, c. 170), il Prologo del *Marescalco*, e *passim* nei *Ragionamenti* (facciamo presente che in seguito *Le Lettere*, I e II libro, sono state edite a cura di F. Flora e A. Del Vita ed. Mondadori 1960). Uno studio interessante risulta anche quello di A. Del Vita, *Processo a Pietro Aretino*, ed. Rinascimento, Arezzo 1961. Qui il critico a guisa di riepilogo riprende e completa il suo scritto precedente: *L'Aretino: Uomo libero per grazia di Dio* (Premio Marzotto, Arezzo 1957). L'a. dice di riesaminare criticamente uno degli studi più importanti, sebbene di carattere parziale, fatto da Graf nel suo vol. *Attraversando il Cinquecento*, Loescher, Torino 1888, ed intitolato: 'Processo a Pietro Aretino'. Un parag. del nuovo studio di Del Vita è dedicato all'Aretino 'antipetrarchista e precursore del Seicento', pp. 50-58.

<sup>8</sup> Sull'edonismo linguistico si veda Petrocchi, *P. Aretino* cit., che nel parag. dedicato alla "Poetica, arte e linguaggio", tra l'altro dice «... Le decantate anticipazioni dell'Aretino (l'Aretino 'barocco', l'Aretino 'secentista') non andranno pertanto viste come una miracolosa liberazione dalla forma del Cinquecento, ma come la sottrazione dei più interni fermenti espressivi della prosa rinascimentale, come l'escavo di certe nascoste possibilità di sfrenamento formale [...] Quel frizzo genuino del periodo aretinesco, quello scattare delle parole l'una dietro l'altra, la vivacità visiva e sonora della prosa alle sue migliori soluzioni, la risata empia e bonaria, felice o scontenta che dà tanta bellezza e armonia alle sue commedie e ai *Ragionamenti*, si ritrovano come sola via di scampo per la lirica [...]» (pp. 105-6). Sull'impianto sintattico delle opere aretinesche si veda pure: Segre, 'Edonismo linguistico nel Cinquecento', in *Lingua, stile e società*, Feltrinelli, 1974, che afferma «... la valanga verbale, collo slittare irresistibile, e l'accavallarsi, dei frammenti sintattici, tra grida e pause affannate, di Aretino, rappresenta nelle sue commedie la normalità [...] Tutti i procedimenti espressivi del parlare popolare vengono moltiplicati e gonfiati in un clangore carnevalesco [...] Di questo apporto del parlato le conseguenze sintattiche e ritmiche più importanti consistono nell'infiltrazione di un tono di dialogo là dove dialogo non c'è...» (pp. 385-6). Si veda pure in correlazione del plurilinguismo: G.L. Beccaria, *Spagnolo e spagnoli in Italia*, Giapichelli, Torino 1968 (pp. 285-291). Ancora, M. Tonello, 'Lingua e polemica teatrale nella *Cortigiana* di P.A. in *Lingua e strutture del teatro italiano del Rinascimento*, Padova 1970. R. Sirri, 'Teatro di Della Porta e antiteatro dell'Aretino' in *Sul teatro del Cinquecento*, Morano, Napoli 1989 (pp. 132-143).

La polemica in lui è empirica reazione al dettato conformistico, alle strettoie pedagogiche, attraverso un dire saputo e controllato, fra scenico e letterario, fra smania di innovazione e tradizione, che sulla scena si trascrivono in ironia, ghiribizzi, caricature e invenzioni.

Il suo teatro vive ancora nella struttura rinascimentale; il particolare in sé compiuto, la macchietta, l'edonismo linguistico non sono frammentarietà, ma libera interpretazione estemporanea e padronanza delle cose di teatro che del popolano riprendono l'istintività e la sfrontatezza, elementi che saranno poi peculiari della commedia dell'arte.

Si è parlato di un Aretino manierista<sup>9</sup>; ma ciò che sarà tecnica nel sec. XVII, in lui è risolutezza e ribellione schietta contro il conformismo ideologico e letterario.

Il teatro dell'Aretino anticipa i tempi, segna il trapasso al secolo successivo. '... due facezie in un tempo', dice il Prologo della seconda redazione della *Cortigiana*, e ancora, continuando '... in prima viene in campo Maco'. Facezie in sé concluse, ma possibili in contemporanea, tipi fortemente delineati e presenti in campo d'azione. Elementi di gusto plautino nuovo, prospettano una *pièce* concentrata nella scena

<sup>9</sup> Cfr. P. Aretino / *Lettere a c.* di F. Flora, Mondadori, Milano 1960, intr. Il Flora dice '... fu spesso parlato del Seicentismo dell'Aretino, sebbene il tono dei secentisti sia tutto aderente alle luminarie e alle ampole...', mentre ne lo spagnolismo oratorio dell'Aretino scorre frequente una vena gioviale di scherzo e d'ironia o almeno quell'ambiguità che sorride dell'immagine esorbitante, o infine la palese malafede dell'iperbole e del paradosso. Tuttavia è certo che egli abbonda di modi che il Seicento prediligerà; e a noi è avvenuto di chiamar barocche alcune sue invenzioni di stile...' (pp. LXXV-VI).

Su Aretino e il Manierismo si veda: Paul Larivaille, *Pietro Aretino / fra Rinascimento e Manierismo*, Bulzoni, Roma 1980. Lo studioso affronta il problema immettendo l'opera aretinesca nel contesto socio-politico, economico e culturale del tempo. Nella Prefazione tra l'altro dice '... la crescente tentazione che si prova, cammin facendo, di orientare risolutamente lo studio nel senso di un'analisi delle componenti manieristiche degli scritti di Aretino, appare tanto più giustificata, in quanto quest'ultimo, dopo un giovanile ed effimero apprendistato di pittura non cessa mai in tutta la vita di interessarsi alle cose d'arte [...] senza illuderci sulla possibilità di stabilire una corrispondenza rigorosa tra arti plastiche e letteratura, e di applicare una stessa unità di misura a due forme di attività umana irrimediabilmente separate dalla diversità delle tradizioni e dalla specificità delle tecniche, ci è sembrato che Aretino, per il suo interesse costante per l'arte [...] fosse se non il solo almeno uno degli scrittori la cui opera si presta meglio a dei ravvicinamenti fruttuosi con la produzione artistica dell'epoca...' (p. 9).

Sui rapporti di Aretino e l'arte si vedano le *Lettere sull'arte*; per la bibliografia sui rapporti tra Tiziano e Michelangelo con Aretino si rimanda a quella specifica indicata da G. Petrocchi, *op. cit.* (note sulla *Cortigiana* p. 731 e sgg.). Ritornando sul Manierismo nel nostro a. citiamo ancora il Larivaille: '... Se caratteristica del Manierismo è, in fin dei conti, proprio quella che si è definita la *discordia concors*, e cioè una continua e irriducibile tensione fra classico e anti-classico, naturale e formale [...] Aretino [...] è probabilmente uno degli scrittori, se non lo scrittore del Cinquecento più degno dell'appellativo di manierista [...] Nel ludismo sempre più evidente dell'opera di Aretino, nella sua crescente propensione allo stilismo, al bizzarro, al paradosso, al virtuosismo [...] lo stacco fra realtà e convenzioni, fra la cosa da dire e il linguaggio, ci sembra (invece) di cogliere i tratti specifici del linguaggio artistico di un'epoca storicamente definita [...] (pp. 421-2).

movimentata e spesso affollata, senza per altro menomare la tipizzazione dei singoli individui teatrali.

La storia degli interventi operati dallo stesso Aretino sulle stampe di questa commedia non è né breve, né semplice. A noi basta osservare che i rimaneggiamenti dell'a., che ormai si era stabilito a Venezia e inserito in quell'ambiente, pur non cambiando l'impianto della prima stesura, spostano la prospettiva romanesca su più distaccati orizzonti.

La materia è sempre la stessa, ma la teatralità è più vistosamente correlata alla ristrutturazione di alcuni episodi e alla sensibile riduzione delle scene. Si tratta di modifiche compiute dall'a. direttamente sulle stampe, rivedendo punto per punto, con consapevole esercizio, dando risalto con più vigore alla caricatura d'ambiente, alla polemica contro le corti e i potenti. Non come ribaltamento del concetto di cortigianeria, non come rottura con la tradizione, ma come satira personale contro la corte papale.

La differenza che anima e libera la *pièce*, tra la prima stesura del '25 e quella del '34, proviene dall'acquisita sicurezza che, dopo il periodo sfortunato, solleva e conforta l'Aretino, il quale può contare su una lunga lista di protettori che ufficializzano la loro protezione costringendolo ad opere encomiastiche.

Anche nella prima redazione si trovano lodi reverenziali, ma proliferano e si moltiplicano nella definitiva.

Il Buonafede profitta di questa posizione di soggezione dell'Aretino e fa dire a un personaggio dello *Sciocco* (III,8) che sostituisce il Rosso della *Cortigiana*: '... l'Aretin fece il presente / per levarsi la lebbra dalle spalle'. Il rifacitore che ripubblica, sotto mentite spoglie, la commedia, fida proprio su questa qualità reverenziale e la inserisce in un contesto socio-politico diverso ma non dissimile.

Si ripete nella seconda ediz. della *Cortigiana*, riveduta e corretta, non una blanda sistemazione, ma un vigoroso rimaneggiamento, una maggiore sicurezza nel satireggiare una realtà squallida, comune a molte corti<sup>10</sup>. Si ha così una commedia che alla fine assicura, dopo

<sup>10</sup> Sui rimaneggiamenti operati dall'Aretino sulla prima *Cortigiana* si veda: Paul Larivaille, cit. che in contrasto con la tesi dell'Innamorati in *Tradizione e invenzioni*, p. 193, e nell'Introduzione a P. Aretino, *La Cortigiana*, Torino, pp. 19-20, o di I. Sanesi, *La Commedia*, Vallardi, vol. I, pp. 285-6, vede nella seconda stesura una '... aumentata forza satirica [...] La *Cortigiana* del 1534 è dunque sicuramente più disciplinata della precedente sul piano formale, ma l'abbandono della polemica del primo prologo contro le incoerenze petrarchiste, l'introduzione degli elementi encomiastici [...] il controllo dell'impetuoso disordine del 1525, non hanno resa la commedia meno aggressiva. L'irriverente frase iniziale della seconda *Cortigiana* (MESSER MACO: *In fine Roma è coda mundi*), sembra dare una prima smentita all'affermazione dell'Innamorati' (p. 130 e nota 71 del IV cap.).

Il Petrocchi, *Teatro*, op. cit. riproduce le due edizioni e a proposito dell'impatto pluridiale dice '... la lettura del capolavoro aretinesco dovrà essere preceduta o, se si vuole, accompagnata dalla puntigliosa consultazione della sua prima redazione — che qui offriamo al lettore — e che il testo del '25 cederà quanto ad abilità di *divertissement* scenico e di tecnica drammaturgica, ma ha ben poco da invidiare alla vulgata '34 quanto a freschezza

un andirivieni di fatti e misfatti, una calma e un istradamento verso l'ordine stabilito, e, attraverso le sentenze e i monologhi, giunge alla denuncia di una società scialba e codina<sup>11</sup>.

L'operazione di adattamento ai tempi, o meglio di rifacimento, è stata eseguita sull'edizione più corrente. Abbiamo motivo di credere che Buonafede operi su una stampa tarda della *Cortigiana* (1<sup>a</sup> redaz. 1525, editio princeps V34, M35, V35, V36, V37, V39, V42, P45, B50, G50, V52, Qc), forse la Qc del 1588<sup>12</sup>.

La stampa del 1588 (edita da John Wolf di Londra), raccoglie quattro comm. dell'Aretino: *Il Marescalco*, *La Cortigiana*, *La Talanta*, *L'Ipocrito* «Novellamente ritornate, per mezzo della stampa in luce, a richiesta di conoscitori del loro valore». Non reca nessuna indicazione dell'ediz. e del luogo della stampa. Questo prova la presenza della inquisizione sull'editoria, ma anche la facilità di eluderla: la stampa aveva agevole circolazione una volta libera da indicazioni di possibili colpevoli, altrimenti inquisibili.

Dai vari repertori, settecenteschi e recenti, risulta non essere solo *Lo Sciocco* la commedia del Caporali, ma anche *La Ninetta*, contraffazione della *Talanta* (1<sup>a</sup> ed. 1542), attribuite e senza altra indicazione a questo scrittore<sup>13</sup>.

lessicale, a capriccio fonico-verbale e fors'anche la batte per un'incollatura nella gara dell'impeto polemico, anticuriale, anticlericale, antiaristocratico, in definitiva antiromano.

<sup>11</sup> Ariosto lo ricorda con versi laudativi: «ecco il flagello / de' principi, il divin Pietro Aretino» in *Orlan. Fur.*, XLVI, 14. Ma «alla fine del secolo e nel seguace Seicento si fece il più sbrigativo uso dell'espressione: l'infame Aretino», cfr. F. Flora, *Lettere, Introduzione*, cit. LXXVIII.

<sup>12</sup> Per la ricostruzione critica e completa delle stampe della *Cortigiana* e di tutto il teatro aretinesco cfr. G. Petrocchi, *op. cit.* L'Aretino, come già sottolineato, operò i rimaneggiamenti direttamente sulle stampe, che furono varie e quasi tutte dell'editore Marcolini di Venezia (*Cortigiana*, V 34, V 35, V 36, V 37, V 39, V 42) «... poiché le ripetute iniziative veneziane del Marcolini tra il 1535 e il 1542, non lasciano spazio a stampe in altre città, vivente lo scrittore, ed è più che ovvio ritenere che il Marcolini si avvale sempre dei suggerimenti e delle integrazioni e correzioni imposte dall'A., e non variasse a proprio capriccio...» (note, pp. 782-3).

A questo proposito si può dire che «forse P. Aretino fu primo a capire l'importanza di un patto che stringesse da pari a pari la nuova letteratura con l'industria tipografica [...] fra il 1535 e il 1545 l'alleanza dell'Aretino e del tipografo Marcolini produsse a Venezia un'impresa editoriale e letteraria insieme di tipo nuovo. Era ancora, nonostante e forse per la generalità estrosa dei due soci, una piccola impresa [...]», in C. Dionisotti, *Geografia e Storia della Letteratura italiana*, Einaudi, Torino 1967, p. 244.

A questo si potrebbe aggiungere che, proprio a Venezia, tra il 1545 e il 1555 sorse la grande industria editoriale di G. Giolitto de Ferrari ed altre minori, in concorrenza col Marcolini, che promosse la conquista dei mercati italiani e stranieri della letteratura come tale e non per le ascendenze umanistiche e classiche. Cfr. *ibidem*.

<sup>13</sup> Cfr. G. Petrocchi, *P. Aretino, Teatro*, cit. annovera una sola edizione, appresso GIO. Battista Collosini, Venezia 1603 (è 1604). Il Quadrio, cit. dà notizia dell'ediz. 1604, e del 1605 congiunta con *Lo Sciocco*, cit.; Allacci, cit., pp. 561-2, dà le due ediz. cit. 1604 e 1605. Il Toppi, cit. quella del 1605. Mazzuchelli, cit. quella del 1604.

La ragione, non ultima, di questo lavoro è dovuta al fatto che ancora oggi non sempre si riscontra chiarezza sulla paternità aretinesca di queste contraffazioni attribuite falsamente al Caporali.

Il Buonafede, nella lettera dedicatoria a «Lione del Sig. Lorenzo Strozzi», datata Venezia 25 Agosto, 1604, dice: «... Parendomi (o veramente degno soggetto della età nostra) ch'il mio dedicar questa cosa picciola a vostri meriti... Vien dunque offerto al sommo de' vostri onori un picciol presente, qual'è il poco di due segnalate commedie ch'io ho possuto raccorre dal seno dell'oblivione, le quali fregiate ora del vostro chiaro nome non temeranno per tempo alcuno, che Lete inondar le possa...».

Anche *La Ninetta*, presenta delle modifiche e adattamenti a un certo regime post-tridentino, ma più blandi e trasandati. Non troviamo nemmeno la trasposizione nell'ambiente napoletano e questo impegna di meno l'operatore (Roma viene sostituita con una generica città). Sembra che ad operare sia un'altra mano<sup>14</sup>. Ciò ci induce a credere che il fatto non sia isolato, ma che sia prodotto di una consuetudine che si riflette in altre commedie e da imputare alla soggezione ideologico-culturale.

Un altro fatto da sottolineare, che rileva la consapevolezza dell'atto, è che il Buonafede sceglie proprio queste due e non le altre tre dell'Aretino, già camuffate e stampate nel 1601 da un certo Doroneti e attribuite al Tansillo. L'operazione, quindi, si aggancia certamente ad altre situazioni dell'editoria del tempo, e per una ragione o per un'altra ci riconduce a Napoli.

Il luogo di stampa fu certamente motivato da interessi strettamente editoriali, e non per svincolarsi dall'obbligo dell'imprimatur, che, si legge nella prima c., fu dato in Padova il 14 Dicembre dello stesso anno 1604 (altra ediz. è di Venezia, presso La Società, 1605).

Le sostituzioni di termini acquistano rilievo una volta stabilite la motivazione, che punta al decoro di carattere ideologico, rispettoso di uno status.

Trascriviamo qui di seguito alcune sostituzioni di termini presenti nella stampa della *Ninetta*, in verità di poco o punto rilievo per l'economia della commedia e qualche volta solo di scelta stilistica (*risolveva / determinava; in colera / tutti adirati*) o di correzione discutibile (*vidi / odi*) o di senso umoristico (*Ponzio Pilato / pacifico inquieto*):

#### ATTO I

Guardando il sepolcro / serraglio del Turco; concistoro / palazzo; Dio il voglia / pur che sia così; or basciam / sempre felici.

#### ATTO II

divino / bello; santa / buona; appiccato / appiattato; prelatesca / grandezza; San Lorenzo / La Ninetta; Angela / dea; divino / galante; sorte / maniera; Giobbe / mal francese; a Dio / alla coscienza; divina / celestiale; San Salvatore / Pelegrino.

<sup>14</sup> Segni di esperienza divertita sono anche in questa commedia. Nell'Atto III, 17, il rifacitore sostituisce con altri nomi o nomignoli quelli dei personaggi della *Talanta* (citati anche nel *Marescalco* e nella *Cortigiana*): Cardinal di Ravenna / Arnaldo di Brescia; Manuzio / Pistolo; Dolce / Tonetto; Speroni / Gran Serpe ecc.

## ATTO III

Ponzio Pilato / pacifico inquieto; San Pietro / palazzo; Giovanni dei Medici / Marchese di Marignano; Angelo / Dea; amante / amore; Messer Domenedio / il Cielo; sorte / occasion.

## ATTO IV

Madonna / figura; Bibbia / mondo; San Cristoforo / Marforio; Madonna / Esopo; sacro santo / mio amore; segno di croce / irrevocabile; menar la rilla / le mani a cintola; un repulisti me domine / levaverunt; chiesa / luogo; andare a Messa / in Roma; sepoltura / edificio; fedele / cortese.

## ATTO V

miracoli di Dio / cose cotante grandi; una messa / una gran cortesia; pietra sacrata libro /; osteria / libro; le lingue del Testamento Vecchio / le lingue di tutto il mondo; suora / fuori; l'angelo che accompagnò Tobia / vi conservano i Cieli; sorte / qualità.

Le minuziose espunzioni di *topoi* di discipline controriformistiche e di simboli cristiani ubbidiscono a un'esigenza di mascheramento del proprio aretinesco, ma non è il solo intento del rifacitore che vi aggiunge un sottile impegno di pedantesca purificazione che rende la lingua costumata, ma specchio e riflesso di una cultura prona.

Nelle contraffazioni c'è un'operazione di bisturi attenta ad espungere i termini che potessero riferirsi alle immagini figurative e a termini tipici del culto della fede: *angelo, Paradiso, campo santo, Cristo, confessione, processione di penitenza, Croce ecc.*: termini usati e abusati nelle rappresentazioni sacre o nelle prediche a sfondo spettacolare psicologico e come drammatizzazione del messaggio divino.

L'angelo e in particolare l'angelo custode, i Misteri di Cristo, del Rosario, insieme ai dieci venerdì (di S. Francesco Saverio), erano nuove devozioni dell'età della Controriforma che, accolte nel culto popolare diventano indicative di una pedagogia e di una prassi pastorale che miravano a un rafforzamento delle pratiche di culto. In una bolla di Clemente VIII, (1592-1605) dove si rivendicava la napolitanità di S. Tommaso D'Aquino, si dava ancora più forza alla credenza sul potere degli Angeli custodi, che non proteggono soltanto, ma *curam gerunt* dei singoli<sup>15</sup>.

<sup>15</sup> Cfr. G. Galasso e C. Russo, *Per la storia sociale e religiosa del Mezzogiorno d'Italia*, Guida, Napoli 1982, I,II (I, Galasso, p. 214).

Interessante è anche il parag. «L'attività missionaria dei Gesuiti» di E. Novi Chiavaria (pp. 159-185), sul nuovo modello di pietà espresso dal Concilio di Trento «... Per sopperire alle difficoltà linguistiche, essi ricorsero nel Mezzogiorno, soprattutto a un tipo di comunicazione visiva e gestuale, a spettacolari apparati scenografici, e forme di devozionismo e di penitenza capaci di coinvolgere l'emotività dei fedeli. Nel Nord d'Italia, invece, oltre che di questi elementi si servirono frequentemente anche della stampa [...] Il P. Segneri, ad esempio faceva distribuire, al termine delle sue prediche, dei fogli manoscritti contenenti le orazioni sacre, raccomandando di leggerle agli analfabeti» (p. 161).

Il culto dell'angelo continuò nel '600 intensificando la tensione religiosa, spesso però «[...] i ceti popolari recepivano, in genere, solo gli aspetti emotivi, privandoli del contenuto

Gli angeli erano oggetto di culto già vivo a Napoli fin dal '400, e, ritenuti custodi di virtù, erano temuti e venerati<sup>16</sup>.

Nelle commedie dell'Aretino gli angeli sono presenti continuamente e nelle accezioni più varie e spesso senza malizia (*Angelo / dea; o angel d'orto / o fior dell'orto*), eppure il termine scompare nel modo più totale in tutte le commedie rifatte, con una premura particolare, sia nei momenti di maggiore attenzione che in quelli di minore impegno da parte del correttore.

Napoli come città eccentrica, nel '600, è certamente punto di riferimento di un'intensa attività teatrale e con molta probabilità ha accolto bene le nostre commedie *Lo Sciocco* e *La Ninetta*, attribuite al Caporali che a Napoli era stato di casa, tanto da indurre il Toppi a credere che fosse 'Napolitano' come lo annovera nel suo repertorio, autore delle suddette commedie (Biblioteca Napoletana), tra gli scrittori di questa città<sup>17</sup>.

Il Toppi si corregge soltanto quando, giunto al Cortese, apprende da questi che il Caporali non è 'napolitano' ma 'peroscino' (*Appriesso se ne venne / chiano chiano Cesare Caporali Peroscino*)<sup>18</sup>.

Le due commedie falsamente attribuite al Caporali, ci dice il Vermiglioli nel 1829, non sono sue, ma di Pietro Aretino 'avendole però castrate, e malconce Francesco Buonafede [...] la prima col titolo dello *Sciocco*, la seconda con quello della *Ninetta*'<sup>19</sup>.

Il Caporali, intorno agli anni 1590, si era trasferito a Napoli presso il Cardinale Ottavio Acquaviva che gli aveva affidato il governo di Atri e Giulianova. Il Cardinale, al quale l'a. dedicò il poemetto eroicomico, in 10 canti, *La vita di Mecenate*, lo ebbe molto caro, tanto che la loro amicizia, espressa già in altri tempi, continuò anche dopo il suo ritorno a Perugia<sup>20</sup>.

[...] assegnato dalla dottrina [...] Alcuni Gesuiti del collegio di Salerno, che cercavano di diffondere la devozione dell'angelo Custode [...] osservavano che le donne facevano 'a gara a chi si spogliasse per vestire et onorare il suo Angelo, non volendo restare niuno senza qualche cosa per honorare del Angelo suo 'e che il predicatore doveva stare attento 'a non nominare spesso il nome del Angelo perché le donne facevano tanto strepito in battersi il petto et inchinandosi [...]» (pp. 175-176).

<sup>16</sup> «Sfilarono poi le invenzioni fatte dai Catalani, una lotta fra Spagnuoli e Arabi, una torre, il cui ingresso era custodito da un angelo, e sulla quale erano la Magnificenza, la Costanza, la Clemenza, la Liberalità, [...] Prima l'angelo e poi le virtù parlarono al Re» (Panormitae, *De dictis et factis Alphonsi regis*, Witemb., 1585 pp. 94-101), la citazione è in B. Croce, *I Teatri di Napoli dal Rinascimento alla fine del sec. XVIII*, Laterza, Bari 1947 (p. 10). L'opera di cui sopra fu composta dal Beccadelli in 4 libri, nel 1445. Di simile respiro apologetico è anche l'operetta in prosa, dello stesso autore, *Alphonsi regis triumphus*, che descrive l'ingresso trionfale di Alfonso V d'Aragona in Napoli nel 1443.

<sup>17</sup> Cfr. Toppi, Biblioteca Napoletana, cit., p. 63 «Cesare Caporali Napolitano diede alla stampa [...]».

<sup>18</sup> Cfr. Toppi, cit., p. 144.

<sup>19</sup> Cfr. G.B. Vermiglioli, *Biografie degli scrittori perugini e notizie delle opere loro*, vol. 2 Perugia 1829 (pp. 266 ss.). Per la bio-bibliografia di e sul Caporali rimandiamo a *Dizionario degli Italiani*, pp. 677-80.

<sup>20</sup> Il Caporali dal Berni trasse spunto per il primo capitolo della *Corte*, poemetto in terzine, scritto contro il Cardinale Della Cornia, quando era al servizio di Ferdinando dei

Gli scritti del Caporali, che risentivano della poesia giocosa e bernesca, erano nel gusto del tempo; e il rifacitore che adottò il suo nome per le commedie contraffatte, sapeva di fare cosa accetta ad un pubblico che aveva avuto modo, per più motivi, letterari e non, di conoscere ed apprezzare il supposto autore. Probabilmente il suo nome valeva da 'passo' per l'accoglimento delle commedie aretinesche sulle scene napoletane.

Le due commedie dell'Aretino a lui attribuite diciamo che sono un adattamento ai tempi, ma non furono le sole a circolare nei primi anni del '600. Anche le altre tre, attribuite al Tansillo, *Il Cavallarizzo* (*Il Marescalco*), *Il Sofista* (*Il Filosofo*), *Il Finto* (*L'Ipocrito*), ebbero diverse edizioni<sup>21</sup>.

La presenza di questi testi teatrali e la loro fortuna sono giustificate solo se si pensa a un pubblico consapevole, che si faceva complice compiacente di tali travestimenti. Ma si può anche pensare ad un pubblico di varia provenienza sociale, praticamente nuovo, sfornito di un appropriato bagaglio culturale<sup>22</sup>.

Medici, come pure al Berni si ispirò nella dedica della poesia a Trifone Benci, nipote di quel Francesco al quale il Berni stesso si era rivolto nel sonetto sulla corte. Alla famiglia dei Medici, che dopo molte disavventure politiche tornava a governare la Toscana, dedicò il *Viaggio in Parnaso*, poemetto anche questo scherzoso e satirico. Le sue opere ebbero molta fortuna nella prima metà del '600, le edizioni molteplici (*La Vita di Mecenate* fu pubblicata a Venezia nel 1604, in questo stesso anno a Milano furono pubblicate *La Vita...* e *Gli Orti di Mecenate* e ancora da sola *La Vita*; a Venezia nel 1605 e nel 1606 *Le Rime di C.C.*, nel 1609 *Le Rime piacevoli di C.C.*, del Mauro e di altri autori... T. Tasso, A. Caro ecc.; a Venezia abbiamo ancora le *Rime* nel 1616, 1635, 1636, 1637. Molte altre edizioni delle rime si ebbero negli ultimi anni del '500). Come risulta dalle ripetute edizioni, la sua produzione letteraria aderì perfettamente alla richiesta di un pubblico dilatato ed educato al regime controriformistico, che prediligeva il poemetto eroicomico, preannunziante il genere giocoso-satirico del Tassoni, cioè quella generazione fruitrice di una letteratura di transizione tra il Rinascimento e il Barocco, segnata sì da opere come le *Satire* di Salvator Rosa, ma anche dalla proliferazione di scialbi imitatori della tradizione bernesca. Sulla letteratura e spettacolo nell'età di transizione vedi Roberto Alonge, 'Letteratura e spettacolo nel Seicento' in AA.VV., *La Controriforma e il Seicento*, Teti, Milano 1989 (pp. 463-485).

<sup>21</sup> *Il Finto*, Commedia leggiadra del sig. Luigi Tansillo, nuovamente posta in luce, dedicata al M. illustre sig. il sig. Pietro Capponi. Per Giorgio Greco, in Vicenza, MDCL. Ad istanza di Pietro Bertelli, con licenza de' Sup. / *Il Finto*, commedia leggiadra ecc., Giovannini, Vicenza 1610. / *Il Sofista*. Commedia bellissima del sig. Luigi Tansillo, nuovamente posta in luce, G. Greco, Vicenza 1601 / *Il Sofista*. Comedia bellissima del sig. Luigi Tansillo, ecc., Giannini, Vicenza 1610 / *Il Cavallarizzo*, Comedia ingegnosa, del sig. Luigi Tansillo, nuovamente posta in luce, per Giorgio Greco, ad istanza di Pietro Bertelli, Vicenza 1601 (altra ediz. 1606) / *Il Cavallarizzo*, Comedia ingegnosa, Del sig. Luigi Tansillo, nuovamente posta in luce, Giovannini, Vicenza 1608. Cfr. G. Petrocchi, *Teatro* cit. (note).

<sup>22</sup> La sola tragedia dell'Aretino, *L'Orazia*, tratta dal primo libro di Livio *Ab urbe condita* (capp. XXIII-XXIV), attraverso il volgarizzamento cinquecentesco di Jacopo Nardi, regolare e moralistica, non è stata contraffatta. Pur destinata a sollecitare la stima della cultura ufficiale e tradizionalista, ossequiosa dell'assolutismo politico e religioso rimaneva però nell'area della ortodossia classicistica, diretta ad un pubblico più ristretto. Nel '600 lo spettacolo tragico diventò sempre più appannaggio del clero e verso la metà del secolo quasi tutta la cultura fu monopolizzata dai Gesuiti. I maggiori autori di tragedie, trattati su riflessioni teoriche, scritti storici e in senso lato oratoria sacra, appartenevano alla com-

I repertori settecenteschi, come già detto, registrano le commedie acriticamente e con le false attribuzioni; e ciò testimonia come questi testi fossero stati accettati e messi in circolazione senza provocare alcun risentimento.

Non molto dissimile è stata l'operazione di purgazione di termini religiosi e la riduzione a una più blanda aggettivazione dei testi attribuiti al Tansillo ancora prima di quelli accreditati al Caporali. Anche in questi vi sono riferimenti a Napoli, ma meno rigida e capillare è la manipolazione:

<i>Il Marescalco</i>	<i>Il Cavallarizzo</i>
MARESCALCO Poco fa era in borgo	CAVALLARIZZO Poco fa era in Chiaia
(III,4)	(c. 30)
STAFFIERE E quel Camelo, che andava sciolto a Pietole, non era stimato tanto <sup>23</sup> .	STAFFIERE Et quel camello, che andava sciolto a Poggio reale non era stimato tanto <sup>24</sup> .
(III,6)	(c. 31)

pagnia di Gesù. Il teatro, quello rappresentato, fu tuttavia, fin dalla fine del '500, pratica spettacolare e spettacolare diventò l'oratoria sacra che si portò sempre più verso un compiacimento per le cose divine anziché sulla verificabilità dei fatti della storia. Si arricchì di nuove sperimentazioni, tra cui la tragicommedia, il melodramma, la pastorale, più vicine allo spirito del tempo, mentre i risultati delle tragedie, dopo *Il Giorgio* (1611) di Della Porta, *L'Adamo* (1613) e *La Maddalena* (1617) di G.B. Andreini, che ripresero il tema di sacre rappresentazioni, furono di scarso rilievo, cedendo sempre più spazi alle imitazioni di drammi spagnoli. Cfr. Alonge, *Letteratura e spettacolo nel Seic.* cit.; Per la tragedia *L'Orazia* cfr. Petrocchi *Teatro* cit. e *P.A. fra Rin. e Contr.*, cit., P. Larivaille, cit. L'unica tragedia dell'Aretino, non avrà edizioni, né subirà contraffazioni intermedie e vedrà la ristampa a Firenze nel 1855, dopo le cinquecentine del '46 e del '49 in Venezia. I comici di professione non adottarono il genere 'tragedia' che rimase nelle Accademie, nelle Corti, nei collegi, come genere educativo e tradizione classicistica.

<sup>23</sup> Cfr. G. Petrocchi, *Teatro*, cit., pp. 47 e 50.

<sup>24</sup> Cfr. *Il Cavallarizzo*, cit. cc. 30 e 31. Delle edizioni contraffatte non si registrano ristampe oltre la prima metà del '600; delle originali se ne avrà una solo nel 1788, (tranne *Il Filosofo* che sarà ristampato da solo l'anno dopo, nel 1789). Nel *Finto* e nel *Sofista* le sostituzioni sono quasi nulle. Nel *Finto* si trovano sostituzioni di questo tipo:

<i>Lo Ipocrito</i>	<i>Il Finto</i>
PERDEILGIORNO Non è pila d'acqua santa che ella non intorbidì con le dita, né pre- della d'altare che non logorì con le ginoc- chia, né figura di santo che non istracchi con le raccomandazioni. Tutte le messe fiuta, tutti i monisteri visita e tutti i con- venti scopa [...] (II,8)	FELLO Non è strada che non la camina, non finestra che non vi si affissi, non uscio che non batti [...] (p. 52).

*Il Finto* fu edito in Vicenza, la prima volta nel 1601, donata a Pietro Capponi da Jacopo Doroneti, (come le altre due) non esce da una tradizione di *Captatio benevolentiae* ormai secolare. Nella dedica si legge '... per non ridire di tutti mi basterà mentovare Pietro il Vecchio, il quale pieno di generoso, & ardito cuore minacciò Carlo Ottavo Re di Francia terrore d'Italia di fargli sonare contra la campana di Fiorenza, (& in Fiorenza erano) e stracciargli in faccia i capitoli che a nome della sua Repubblica trattava con quel Sire, che però si mise tanto spavento, che si piegò al voler di Pietro...'. *Il Sofista* segue la storia editoriale e di rifacimento del *Finto*. La paternità di queste commedie è stata attribuita al Tansillo e alcune battute sembrano rapportate al tempo storico-politico da lui vissuto. Il

Agli albori del '600<sup>25</sup>, le commedie aretinesche contraffatte, sia quelle attribuite al Caporali, sia quelle al Tansillo, pur non essendo edite a Napoli, furono certamente destinate al pubblico pagante napoletano, un pubblico composto da rappresentanti anche del clero. E questo spiega alcune sostituzioni di aggettivi (*venerabile / perfetto; santa / lieta; divina / dolce*), e di termini in genere (*profezie / predizioni; orazioni / leggenda; sodomi / tristi; spiritato / matto*). E non mancano le astuzie e le contorsioni politiche (*liberalità di Ippolito de' Medici / liberalità di questo re; non ci è se non un solo re di Francia al mondo / non ci è se non un solo re di Spagna al mondo; Gli Spagnoli, gli spagnoli / Gli sgherri, li bravi*). Oltre tutto, la classe media napoletana si compiaceva di rivedere sulla scena luoghi noti e frequentati (*Sellaria, Toledo, Chiaia, Seggio di Nido, Vicaria, Pizzofalcone, Castel dell'uovo, Piazza del mercato*)<sup>26</sup>.

Tansillo fu ammesso fra i Continui del Vicerè don Pedro e poi del figlio don Garzia. Quindi cronachismo e riferimenti toponomastici diretti ad un pubblico nuovo ed allargato se si pensa che di edizioni se ne sono avute diverse nel giro di pochi anni (1601, 1606, 1608, 1610). Le opere del Tansillo, autore preso a prestito per le contraffazioni, a differenza di quelle del Caporali vedono la luce solo oltre il '700. Solo *Le lagrime di San Pietro* furono pubblicate (15 canti) nel 1606, dopo una prima volta a Vico Equense nel 1585, opera riportata in vita da G.B. Attendolo da Capua, ma decurtata (13 canti), manipolata e adattata dalla revisione operata dall'Inquisizione in Roma.

<sup>25</sup> Nel genere commedia si proposero innovazioni, pur ricalcando la struttura cinquecentesca, si lascia intendere di volersi liberare degli schemi prefissati (figli contro padri avari, mariti contro mogli fastidiose), di stampo plautino e aprirsi su nuovi orizzonti. È un periodo che non registra nessun capolavoro nel comico e le commedie letterarie o 'regolari', esasperate nei motivi cinquecenteschi, si spingono senza esiti esaltanti nella ricerca di un più moderno 'proprio' teatrale. È evidente lo sforzo degli autori per sincronizzarsi con la realtà circostante e come sperimentassero nuovi modi di star dentro le correnti e i mutamenti sociali. Ciò si traduceva però in una mera e viva sollecitazione, senza giungere a un prodotto in grado di dare nuovi sbocchi geniali al teatro. Su questa linea di ricerca si inserisce bene e opportunamente la commedia aretinesca che presenta una struttura aperta, atipica, duttile alle contraffazioni. Il caso Aretino si spiega con l'adattabilità, appunto, dell'impianto strutturale, ma soprattutto per la scena in sé compiuta, che le sue commedie offrivano in un contesto di lievitazioni tecnico-teatrali. Il ristare sulla coloritura dei caratteri, sugli episodi di costumi, sull'estemporaneità del gioco, della macchietta, della caricatura di vizi e difetti è dell'Aretino, ma anche di tutto il teatro popolare di tardo Rinascimento e della Commedia dell'arte.

<sup>26</sup> Che ci fosse a Napoli un'industria di commedie rappresentate possiamo dedurlo dalla richiesta degli scambi tra la commedia regolare e la commedia dei comici dell'arte. Sarebbe a tal proposito utile citare i *Prologhi* di Della Porta (Cfr. R. Sirri, *Sul Teatro del Cinquecento*, Napoli, Morano, 1989; R. Sirri, *Teatro* di G.B. Della Porta, voll. II e III, *Le Comedie*, Napoli, I.U.O., 1980-1985, *Intr.*) che cercano di mettere le distanze fra le commedie di D.P. e quelle 'zannesche' e in genere quelle all'improvviso, e i *Prologhi* formulati per tutti gli usi dei commedianti dell'arte, i professionisti. Ciò dimostra la crisi in cui versava la cultura ufficiale, cioè come i letterati non si erano ancora sincronizzati sulla reale richiesta, che più fattiva e vitale, ma senza mezzi e chiarezza, s'incamminava verso un processo evolutivo ma nello stesso tempo informe. Un Giovan Donato Lombardo, detto il bitontino stampò un *libro di prologhi*, dove in un prologo in *lode di Napoli* si può apprendere 'i virtuosi giovani si esercitano di continuo in maneggiar cavalli, in giostre, in recitar egloghe, in comedie et in varii virtuosi esercizi di musica e balli' (*Prologo X*). Questa propensione per le belle arti nella città di Napoli e praticata da giovani napoletani affiora qua e là

Quest'ultima prassi viene usata anche in altre commedie, come in quelle di Glorizio, che segnano la tecnica inaugurata a Napoli dal Della Porta e vicina alla commedia dell'arte<sup>27</sup>.

In una commedia, *Imprese d'amore*, del Glorizio, che opera in Tropea, si legge: 'La scena è Napoli; dove l'Autore finge essere avvenuto il caso della commedia'. Napoli non è solo la città di facile approdo del prodotto teatrale ma, con l'usato esercizio di tale pratica, è diventata un *topòs*. I luoghi menzionati dall'autore calabrese sono reali (*Vicaria, Piazza della carità, Incurabili, Mandracchio, Santa Maria dell'Arco*), ma sono entrati ormai nelle acquisizioni dell'immaginario teatrale<sup>28</sup>.

anche in tutti i rifacimenti (l'arte gareggia con la natura a Napoli). Ciò ci porta a pensare che i rifacitori (Buonafede o Doroneti) avrebbero potuto operare senza necessariamente conoscere la città di Napoli nei suoi particolari, sia di luoghi che di costumi, ma riprendendo dalla moltitudine di elementi a portata di mano, macchina messa in moto da comici di compagnie vaganti per l'Italia. Nella seconda metà del '500, i comici dell'arte tennero, nella città di Napoli, in appalto i teatri pubblici. Si recitavano commedie non solo nelle case e per avvenimenti straordinari, ma anche in teatri appositi, nati in prossimità di chiese. Il Croce ci dice che in una pianta del '600 la strada dietro la chiesa di S. Giorgio è detta *della commedia vecchia*, e quella innanzi a Fiorentini, *della commedia nuova*. I proprietari pagavano un censo, pel suolo, al convento di San Pietro Martire. Nell'interessante studio del Croce possiamo apprendere, e ciò sembra torni utile per il nostro discorso, che in un periodetto di Carlo Tito Dalbono si legge (I Teatri di Napoli, cit.) «Abbattuto il teatro di S. Giorgio dei Genovesi, ed altri, che si facevano provvisoriamente di legno e peccavano sempre nelle forme comiche di verbosa scurrilità; sorse questo detto poi dei Fiorentini, più casto, più nobile, più moderno, fu così nominato quando si cominciò a recitare da italiani». Il Croce con chiara incredulità esclama: questa è la più grossa! Si chiamava dei Fiorentini, perché edificato poco lontano dalla chiesa di S. Giovanni dei Fiorentini! E il teatro più che per le compagnie italiane serviva per le spagnole (nota p. 72). Tenendo conto che la nascita del teatro dei Fiorentini risale al 1618, ci sembra poter cogliere, intorno a questa data, un atto finale di un processo cominciato molto tempo prima: il passaggio da un teatro scurrile che non assicurava il buon gusto né il decoro ad uno di lingua italiana, che fosse nella decenza e nella compostezza, come punto d'incontro o piuttosto adeguamento ad uno *status quo* che alle commedie rappresentate non richiedeva se portassero maschera, ma che senz'altro dovessero assicurare il decoro e la decenza.

<sup>27</sup> Ottavio Glorizio, giuriconsulto di Tropea, scrisse due commedie. La prima: *Imprese d'amore / comedia nvova / del Sig. Ottavio Glorizio, Eccellentiss. Dottor di Leggi / rappresentata in Tropea patria dell'Autore. Dall'Accademici Amorosì di quella Città, a XXiiiij di Settembre 1600. con privilegio, in Venetia, 1607 appresso Giouanni Alberti*.

Il Quadrio, vol. III part. II segnala solo l'edizione del 1607 in 12; Allacci, p. 442, dà l'edizione del 1605 e del 1607, la prima in Messina per Pietro Brea in 12 e la seconda in Venezia in 12. Toppi ignora Glorizio. La seconda commedia dell'a. calabrese è *Le Spezzate Durezza / commedia nvova del Sig. Ottavio Glorizio Dottor di leggi / con privilegio / in Venetia, appresso Giouanni Alberti, MDCVI / con licenza de' Superiori*. Anche questa seconda commedia è riportata in Allacci, cit., in Messina, nella stamperia di Pietro Brea, 1605 in 12, ed in Venezia per Gio. Alberti 1606, in 12 (pp. 733-734); Quadrio, cit., dà le due edizioni menzionate.

<sup>28</sup> I centri culturali presi dalla smania di attuare l'arte dello spettacolo, accolgono anche se non ufficialmente le proposte, la tecnica teatrale, della commedia dell'arte. Ai salotti si affiancano veri e propri edifici con un pubblico pagante. La commedia improvvisa mette in crisi, ma alimenta la commedia letteraria, tendendo però a ricongiungersi ad essa e ad essere riconosciuta dalla cultura ufficiale e dagli ambienti salottieri. Poniamo l'esem-

Anche la commedia *Imprese d'amore* è nell'ortodossia controriformistica, ma è pacificata, in quanto si regge su un impianto moralistico che si accomuna a rappresentazioni sacre (il martirio di S. Placido, tormenti e morte di Cristina santa). Rappresentata il 24 settembre del 1600 in Tropea dagli accademici Amorosì (edita a Messina nel 1605, una prima volta e a Venezia poi, nel 1607), era in linea coi tempi.

Altro è invece il discorso delle contraffazioni che esprimono, in confronto con le commedie originali, il timore di un possibile smascheramento. Così nello *Sciocco*, il rifacitore calca la mano sul realismo dei luoghi napoletani e su un dato legato alla realtà nobiliare della Napoli del tempo, 'la nobiltà di Seggio'. Ma anche questo potrebbe essere un dato acquisito per altre vie, non direttamente (si ripete infatti in altre commedie). Nella multiforme vita sociale, la nobiltà di Seggio era al più alto grado e corrispondeva al più alto potere politico e culturale, in quel tempo in linea con l'ortodossia della tradizione nobiliare della città e della Chiesa post-tridentina.

Nel '600 si ripercuote nel campo letterario, in tono minore che in quello scientifico, ciò che Paolo (Pietro) Sarpi aveva detto 'e porto maschera, ma per forza; perché senza di quella nessun uomo può vivere in Italia'<sup>29</sup>. Sono ben note le disavventure del teologo e polemistà (storico e giurista) col Santo Ufficio e il suo biasimo nei confronti del lassismo gesuitico. Ma ciò che avveniva per il pensiero scientifico nelle opere letterarie era solo risentimento taciuto per la sopravvivenza. Si ebbe bisogno della maschera, ma non sempre fu maschera tragica, spesso serviva solo per assicurare una libera circolazione dei testi letterari senza per questo sollevare grosse problematiche di rinnovamento, e si rimaneva nel gioco delle parti. Questa situazione culturale, che investiva certamente anche i testi teatrali e in senso lato tutta la letteratura, spiega le contraffazioni delle commedie dell'*infame Are- tino*.

pio degli Andreini, Isabella (1562-1604) scrive rime e lettere. Accolta nell'Accademia degli Intenti, in omaggio alla sua bellezza, il Tasso e il Marino le dedicano dei versi. Alle compagnie teatrali furono dati dei nomi di vere e proprie accademie culturali *Gelosi* (Andreini), *Desiosi* (intorno a F. Scala), *Accesi* (intorno al Cecchini). Napoli, centro attivo della commedia dell'arte, già nel secondo Rinascimento promuoveva la comunicazione e lo scambio di elementi teatrali tra la commedia regolare e gli scenari dell'arte. La richiesta veniva dal nuovo pubblico che reclamava un'esigenza di divertimento e di partecipazione alla vita culturale, senza per questo passare necessariamente attraverso un'adeguata preparazione drammaturgica. Cfr. Alonge, 'Letteratura e spettacolo nel Seicento', cit.; B. Croce, *I teatri*, cit.; un'accurata bibliografia sull'argomento è in R. Sirri, *Sul Teatro del Cinquecento*, cit.

<sup>29</sup> Cfr. AA.VV., *La Controriforma e il Seicento*, cit.

ANNA CERBO

IL MODELLO DELL'«IDILLIO» LEOPARDIANO  
NELLA POESIA NAPOLETANA  
(1830-1840)

1. [...] Scontentezza nel provar le sensazioni destatemi dalla vista della campagna ec. come per non poter andar più addentro e gustar più, non parendomi mai quello il fondo, oltre a non saperle esprimere. Tenerezza di alcuni miei sogni singolare movendomi affatto al pianto (quanto non mai maissimo m'è successo vegliando) e vaghissimi concetti come quando sognai di Maria Antonietta e di una canzone da mettergli in bocca nella tragedia che allora ne concepì, la qual canzone per esprimere quegli affetti ch'io aveva sentiti non si sarebbe potuta fare se non in musica senza parole<sup>1</sup>.

Questa breve confessione degli *Appunti e ricordi* ci informa, da un lato, sul bisogno del Leopardi di portare alla chiarezza della conoscenza lirica la sua vita sentimentale (possedendo il sentimento delle cose), dall'altro, sull'esigenza di una nuova forma espressiva che inaugurerà in poesia «la tradizione del 'non detto' perché 'non dicibile' in termini di espressività tradizionale»<sup>2</sup>.

Il lacerto della citazione, individuando i limiti della parola, ci rimanda al concetto leopardiano di poesia-sentimento (al quale è da riportare il giudizio negativo sul Monti<sup>3</sup> e sul Parini<sup>4</sup>), di poesia-natura, intendendo quest'ultima come la voce e il movimento vitale del tutto, presente ai sensi e all'immaginazione del poeta. Ma ci riporta soprattutto all'intento, in polemica con i romantici<sup>5</sup>, di ripristinare in

<sup>1</sup> Da *Tutte le opere di G. Leopardi*, a cura di F. Flora, Mondadori, Milano 1945, vol. I (*Le poesie e le prose*), pp. 675-6. Le parole leopardiane sembrerebbero una dichiarazione di resa, ma se si rapportano allo *Zibaldone*, 75 se ne intende il significato: «Il sentimento che si prova alla vista di una campagna o di qualunque altra cosa v'ispiri idee e pensieri vaghi e indefiniti quantunque diletto, è pur come un diletto che non si può affermare, e può paragonarsi a quello di chi corra dietro a una farfalla bella e dipinta senza poterla cogliere: e perciò lascia sempre nell'anima un gran desiderio: pur questo è il sommo de' nostri dilette, e tutto quello ch'è determinato e certo è molto più lungi dall'appagarsi, di questo che per la sua incertezza non ci può mai appagare».

<sup>2</sup> C. Bologna, *Tradizione testuale e fortuna dei classici italiani*, in *Letteratura Italiana*, vol. 6 (*Teatro, musica, tradizione dei classici*), Einaudi, Torino 1986, p. 833.

<sup>3</sup> Cfr. *Zibaldone*, 36. Citando dallo *Zibaldone*, diamo il numero della pag. autografa, riportato nella ed. Flora.

<sup>4</sup> *Zibaldone*, 2364, 27 gennaio 1822.

<sup>5</sup> Cfr. il *Discorso di un italiano intorno alla poesia romantica* (1818): «Già è cosa manifesta e notissima che i romantici si sforzano di sviare il più che possono la poesia

poesia lo statuto originario della sensibilità, il solo in grado di affermare il «vago», «indefinito» ritmo della natura.

Nonostante la dichiarata insoddisfazione estetico-conoscitiva di Leopardi, alla ricerca in questi anni di un'«ultrafilosofia, che conoscendo l'intero e l'intimo delle cose, ci ravvicini alla natura»<sup>6</sup>, ripropone la sensazione come facoltà di autentica immedesimazione con le cose, avvalorando (sulla strada dell'empirismo) l'esperienza vissuta contro le fredde operazioni dell'intelletto.

Fin dagli *Idilli* della prima stagione il movimento poetico è ben delineato<sup>7</sup>: un aspetto della natura stimola l'immaginazione e mette in moto il pensiero: sentimento della natura e concezione della natura interferiscono sul prodotto poetico: il primo è di carattere emozionale, l'altra di carattere speculativo e problematico. Di qui la particolare ottica metafisica in cui si inquadrano gli elementi della realtà che sono parte essenziale dell'ispirazione, in cui si inserisce la descrizione delle scene paesistiche e campestri, pur nella serena vaghezza e semplicità dell'insieme.

Quando gli aspetti, le voci e gli esseri della natura non sono vissuti con la pienezza degli *Idilli* della maturità, sono comunque occasioni per la rivelazione del mondo psicologico e morale del Poeta, sono stimoli della sua contemplazione-riflessione ontologica.

Più che descritti essi sono evocati, interpretati ed interrogati con una forma allocutoria confidenziale e con una lingua poetica che, attraverso le cose fisiche, ricerca effetti di «indefinito» e di «pellegrino», di «semplicità» e di «eleganza». Ciò mediante l'uso di attributi e sostantivi di sapore antico e arcano, di participi passati epitetici (cari a Leopardi e ritenuti nelle *Annotazioni* «una dell'eleganza della nostra lingua»<sup>8</sup>, di certi plurali non consueti che dilatano il concetto espres-

dal commercio coi sensi, per i quali è nata e vivrà finattantoché sarà poesia, e farla praticare coll'intelletto, e strascinarla dal visibile all'invisibile e dalle cose alle idee, e trasmutarla di materiale e fantastica e corporale che era, in metafisica e ragionevole e spirituale» (ed. Flora, I, p. 470).

<sup>6</sup> *Zibaldone*, 115, 7 giugno 1820. Si veda R. Amerio, *L'«ultrafilosofia» di G. Leopardi*, Torino 1953.

<sup>7</sup> Sullo sviluppo della poesia idillica leopardiana cfr. in particolare: W. Binni, *Linee e momenti della poesia leopardiana*, in *Sviluppi delle celebrazioni marchigiane*, Macerata 1935; P. Bigongiari, *L'elaborazione della lirica leopardiana*, Le Monnier, Firenze 1937 (poi in *Leopardi*, nuova ed. La Nuova Italia, Firenze 1976); F. Figurelli, *G.L. poeta dell'idillio*, Laterza, Bari 1941; D. Consoli, *Cultura, coscienza e poesia in G.L.*, Le Monnier, Firenze 1966; G. Contini, *Varianti e altra linguistica*, Einaudi, Torino 1970; I. Scaramuzzi, *La dimensione pascaliana da Leopardi a Montale*, Milano 1971; A. Mariani, *Sulla tematica leopardiana dell'infinito; dall'infinito-indefinito all'infinito-nulla*, in «Italianistica», V, 1976, p. 20 sgg.; P.P. Fornaro, *Il tempio classico e l'infinito (su Heinse, A. Verri e Leopardi, Scavini e Manzoni)*, in «Lettere italiane», a. XLII, n. 4, 1990, pp. 602-619.

<sup>8</sup> *Le poesie e le prose*, ed. Flora cit., p. 172. Sulla dimostrazione leopardiana circa la legittimità dell'uso epitetico del participio passato cfr. G. Nencioni, *Giacomo Leopardi lessicologo e lessicografo*, in «Studi di lessicografia italiana», III, 1981, pp. 67-96, poi in *Tra grammatica e retorica*, Einaudi, Torino 1983, pp. 261-295.

so dal singolare<sup>9</sup>, oppure di certi singolari senza alcuna determinazione di aggettivi o di articoli<sup>10</sup>, di taluni diminutivi<sup>11</sup> e perifrasi<sup>12</sup> esprimenti distanza e gentilezza, pietà e compianto, senza escludere una vena di sottile ironia per quelle condizioni umane che ignorano l'assurda realtà esistenziale. E ancora per mezzo della moltiplicazione di immagini e del fluire di interne riprese sintattiche, delle «indefinite» esclamazioni, delle figure foniche, delle forme negative<sup>13</sup> e di quell'accoppiamento di preposizioni ricorrente nei *Canti* (*in su, d'in su*), nonché attraverso l'uso di metafore «ardite» ben rispondenti alle esigenze poetiche delineate in sede teorica<sup>14</sup>. Accorgimenti espressivi molteplici (volti a facilitare i passaggi dal «vago» al «vero»)<sup>15</sup>, la cui storia risale agli *Appunti e ricordi* e le cui ragioni si rinvergono via via nello *Zibaldone*.

Gli avvii e gli inserti descrittivi (voghi e metafisici insieme) dell'idillio leopardiano sono elementi dinamici del meccanismo lirico, momenti funzionali all'interno dell'atto creativo, favorendo la sintesi tra la tensione emotiva e quella riflessiva, il superamento dello stacco tra l'evocazione del quadro idillico e la moralità del Poeta.

Con questa premessa è facile spiegarci perché gli elementi del paesaggio leopardiano siano individuati nelle qualità dominanti della solitudine<sup>16</sup> e del silenzio, con un linguaggio che nega suoni e moto

<sup>9</sup> Per es.: *poggi, piagge, silenzi ecc.*

<sup>10</sup> Si vedano i vv. 28-31 di *La vita solitaria* (*erba, foglia, onda, cicala, penna ecc.*).

<sup>11</sup> *Donziletta* (*La vita solitaria*, 59 e *Il sabato del villaggio*, 1); *garzoncello* (*La vita solitaria*, 48, *Le ricordanze*, 74 e *Il sabato del villaggio*, 43); *femminetta* (*La quiete dopo la tempesta*, 14); *vecchierella* (*Il sabato del villaggio*, 9) ecc.

<sup>12</sup> Si leggano i vv. 3-4 di *La vita solitaria*: «... ed al balcon s'affaccia / l'abitator de' campi...».

<sup>13</sup> Cfr. C. Galimberti, *Modi della negazione nei «Canti»*, in *Linguaggio del vero in Leopardi*, Olschki, Firenze 1959, pp. 68-95.

<sup>14</sup> *Zibaldone*, 1702, 15 settembre 1821; 2468-2470, 10 giugno 1822.

<sup>15</sup> Quanto allo stile e alla lingua poetica del Leopardi cfr. G. Negri, *Divagazioni leopardiane*, 6 voll., Tipografia del «Corriere Ticinese», Pavia 1894-99; F. Colagrosso, *Le dottrine stilistiche del Leopardi e la sua prosa*, Le Monnier, Firenze 1911; C. De Lollis, *Petrarchismo leopardiano*, in *Saggi sulla forma poetica italiana dell'Ottocento*, Laterza, Bari 1929, pp. 1-33; C. Galimberti, *Linguaggio del vero in Leopardi*, cit.; Idem, *Messaggio e forma nella «Ginestra»*, in AA.VV., *Poetica e stile*, Liviana, Padova 1976, pp. 47-73; S. Battaglia, *La dottrina linguistica del Leopardi*, in *Leopardi e il Settecento*. Atti del I Convegno internazionale di studi leopardiani (Recanati, 13-16 settembre 1962), Olschki, Firenze 1964; G. Berardi, *Ragione e stile in Leopardi* (I, II, III), in «Belfagor», XVIII, 1963, pp. 425-440, 512-533 e 666-678; S. Ramat, *Psicologia della forma leopardiana*, La Nuova Italia, Firenze 1970; K. Vossler, *Stile, ritmo e rima nel Petrarca e nel Leopardi*, in *La metrica*, a cura di R. Cremante e M. Pazzaglia, Il Mulino, Bologna 1972, pp. 257-67; A. Carannante, *Il pensiero linguistico di G. Leopardi*, nella «Rassegna della Letteratura Italiana», Anno 84, Serie VII, nn. 1-2, 1980, pp. 179-198; F. Brioschi, *Dall'ideologia allo stile. Le fonti filosofiche del Leopardi*, in AA.VV., *La parola ritrovata*, Sellerio, Palermo 1982, pp. 179-191; M.A. Rigoni, *Leopardi e la lingua universale*, in *Miscellanea di studi in onore di V. Branca*, IV, 2, Olschki, Firenze 1983; S. Gensini, *Linguistica leopardiana*, Il Mulino, Bologna 1984.

<sup>16</sup> Cfr. le considerazioni leopardiane sulla solitudine come stato idillico per eccellenza, quale condizione ideale per l'appagamento delle esigenze dell'animo umano: *Zibaldone*, 679-682 (20 febbraio 1821).



e con immagini che ricreano la serena immobilità della natura, in particolare della sera o notte e della luna.

I primi sei versi di *La sera del dì di festa* costituiscono un'esemplare descrizione del chiaro di luna, frutto della sensazione attuale ma anche dell'attività immaginaria rousseauianamente soccorsa dalla memoria<sup>17</sup>, perciò amplificazione favolosa di un modo di essere della natura notturna<sup>18</sup>:

Dolce e chiara è la notte e senza vento,  
e queta sovra i tetti e in mezzo agli orti  
posa la luna, e di lontan rivela  
serena ogni montagna. O donna mia,  
già tace ogni sentiero, e pei balconi  
rara traluce la notturna lampa<sup>19</sup>.

È una riuscita immaginazione sensibile di notte tranquilla, non dissimile da quella «notte serena e chiara e silenziosa, illuminata dalla luna», proposta come esempio di «spettacolo sentimentale» in una pagina del *Discorso di un italiano*.

Nel quadro notturno si insiste sull'ultima delle tre percezioni del primo verso, quella auditiva («senza vento»), riproposta nella figurazione analogicamente sorprendente (quasi un gioco sinestetico) della luna «queta» nel suo «posare» e ancora all'inizio del verso 5: «già tace ogni sentiero».

Subito nella «finzione» del Leopardi la quiete del mondo esterno diventa specchio della quiete dell'interno domestico («chete stanze»), del riposo fisico della fanciulla evocata in antitesi rappresentativa al suo stato («tu dormi, che t'accolse agevol sonno») e della serenità interiore della stessa («e non ti morde / cura nessuna; e già non sai né pensi / quanta piaga m'apristi in mezzo al petto»). Il *voler vedere* leopardiano, soccorso ora dalla fantasia, intensifica la potenza creatrice. *Vedere* è qui risvegliare in sé lo spettacolo immaginato, non reale. Lo

<sup>17</sup> Cfr. *La Nouvelle Héloïse*, parte I, lettera 26, in *Oeuvres complètes*, Gallimard, Paris, II, pp. 89-93 (trad. it. *Giulia o la Nuova Eloisa*, 2 voll. Rizzoli, Milano 1964, vol. I, pp. 100-104) e soprattutto *Confessions*, libro IV, p. 174 (trad. it. *Le confessioni*, Einaudi, Torino 1955, p. 191: «Gli oggetti producono su di me minore impressione del loro ricordo»). Il Leopardi poeta sembra aver fatto proprio il «metodo di scrittura» del Rousseau, «vivendo doppiamente, del ricordo dell'impressione e dell'impressione presente» (cfr. *La filosofia dell'Illuminismo - Il Settecento*, vol. IV di *Storia della filosofia* a cura di F. Châtelet, Rizzoli, Milano 1976, p. 108). Si veda pure J. Starobinski, *L'oeil vivant*, Gallimard, Paris 1960 (trad. it. *L'occhio vivente*, Einaudi, Torino 1975, pp. 75-158).

<sup>18</sup> Circa la ricreazione del reale e l'attività immaginaria della lirica leopardiana cfr. gli studi di E. De Angelis, *La ricostruzione della realtà nell'opera di G. Leopardi*, Siena 1976; E. Viani, *Due momenti nel pensiero di Leopardi sull'immaginazione*, in «Atti dell'Ist. Ven. di Scienze, Lettere ed Arti. Cl. di scienze morali, lett. ed arti», CXXXIX, 1980-81; L. Polato, *Sul concetto di immaginazione nello Zibaldone leopardiano*, in *Miscellanea di studi in onore di V. Branca*, cit.

<sup>19</sup> Per questi e altri versi citiamo dalla nuova ed. critica di F. Moroncini, con pref. di G. Folena, Bologna 1978.

sguardo si fa visione: una visione che accentua e non placa il tormento del soffrire.

Intanto al di là della realtà materiale delle cose e degli esseri, al di là della favola personale, l'avventura mentale del Poeta va verso il suo compimento<sup>20</sup>. La percezione del silenzio circostante, esaltato dal «solitario canto» dell'artigiano (del piacere estetico che nasce da una simile impressione auditiva si parla in una pagina dello *Zibaldone*<sup>21</sup>), richiama alla mente del Poeta il silenzio metafisico della morte e dell'oblio, con la conseguente riflessione su di essi (vv. 28-39). Il silenzio è assenza di parola, però è anche un *segno* da cogliere e da interpretare. Il silenzio dunque come condizione della poesia idillica: da una parte ha permesso la «creazione» mitica della notte lunare, dall'altra ha favorito la vita del sentimento e del pensiero leopardiani.

Ma qualche altra volta lo stato di quiete della natura è subito colto nei suoi significati esistenziali e perciò arricchito di valenze astrattizzanti<sup>22</sup>. Accade nelle immagini di assenza che caratterizzano il meriggio di *La vita solitaria*:

Talor m'assido in solitaria parte,  
sopra un rialto, al margine d'un lago  
di taciturne piante incoronato.  
Ivi, quando il meriggio in ciel si volge,  
la sua tranquilla imago il Sol dipinge,  
ed erba o foglia non si crolla al vento,  
e non onda incresparsi, e non cicala  
strider, né batter penna augello in ramo,  
né farfalla ronzar, né voce o moto  
da presso né da lunge odi né vedi.

Connotazione al negativo della quiete e del silenzio (*non... e non... né* reiterati), anche se proprio attraverso le negazioni il Poeta suggerisce le immagini opposte: quelle immagini e quegli aspetti dell'ora del meriggio che il giovane Recanatese ha descritto (al positivo però, conferendo voce e movimento ad ogni cosa) nel cap. VII del *Saggio sopra gli errori popolari degli antichi*<sup>23</sup>. Ed entrambe le descrizioni faranno da model-

<sup>20</sup> Sull'idillio *La sera del dì di festa* si vedano in particolare i saggi di G. Contini, *Varianti leopardiane. L'affascinante itinerario della «Sera del dì di festa»*, nel «Corriere della sera», 7 novembre 1979; E. Peruzzi, *Studi leopardiani. I. La sera del dì di festa*, Olschki, Firenze 1979; M. Santagata, *I confini dell'idillio: La sera del dì di festa*, in «Strumenti critici» XVI, 1982 e L. Blasucci, *Linea della «Sera del dì di festa»*, in *Leopardi e i segnali dell'infinito*, Il Mulino, Bologna 1985.

<sup>21</sup> *Zibaldone*, 1928, 16 ottobre 1821: «È piacevole per se stesso, cioè non per altro, se non per un'idea vaga ed indefinita che desta, un canto (il più spregevole) udito da lungi o che paia lontano senza esserlo, o che vada appoco appoco allontanando, e divenendo insensibile... un suono qualunque confuso, massime se ciò è per la lontananza; un canto udito in modo che non si veda il luogo da cui parte ecc.»

<sup>22</sup> Questo aspetto del paesaggio naturale dei *Canti* sarà imitato soprattutto dai poeti ermetici.

<sup>23</sup> «Tutto brilla nella natura all'istante del meriggio. L'agricoltore, che prende cibo e riposo; i buoi sdraiati e coperti d'insetti volanti, che, flagellandosi colle code per cacciarli,

li alla poesia futura, facilmente rinvenibile, per es., quella in versi in *Dall'argine* del Pascoli e quella in prosa in *Merigiare* del Montale.

I versi citati di *La vita solitaria* esprimono il senso di un annullamento totale della vita. Ma all'assenza di vita, e quindi di percezioni fin dove giunge l'orecchio e lo sguardo, si aggiunge la mancanza di sensibilità alla percezione da parte del Poeta. Infatti, la *non vita* della natura è tutt'uno col torpore del suo mondo spirituale; è simbolo della sua aridità, prima che dell'aridità esistenziale.

L'assenza della possibilità e della volontà percettive (volutamente messe in risalto nella chiusa del brano poetico: «né odi né vedi», dopo che già è stato detto «né voce o moto») blocca la «finzione» e sollecita la constatazione e con essa le forme negative del *vero*. Sembra, infatti, che il Leopardi voglia astrattamente definire la solitudine e il silenzio. Appena contemplati nei loro aspetti metafisici sono ridotti a idee e concetti e pertanto definiti per negazione come le altre idee e gli altri concetti leopardiani.

Il movimento poetico non risulta affatto arrestato o limitato. Quel vuoto, quella sospensione prodotta dal testo è un punto di sintesi tra la realtà e la lettura della realtà. Il passo narrativo-contemplativo del meriggio, lontano dall'essere pausa indipendente della negazione ragionata o mera cornice descrittiva, è esso stesso tema, argomento del canto (il *nulla*, il *non agire*, il *non sentire* e quasi il *non vivere* delle cose e dell'uomo); è il fulcro dell'ispirazione e del sentimento del Leopardi: premessa indispensabile per la confessione del proprio mondo psicologico e morale (vv. 33-44 e 56-69), ne costituisce innanzitutto l'alimento della speculazione (vv. 44-52 e 70 sgg.).

Confessione, evocazione e riflessione si alternano e si intrecciano (con la conseguente variazione dei toni e dei tempi verbali) nella struttura lirica di *La vita solitaria* che, in luogo dell'elemento descrittivo, introduce condizioni di vita spirituale e affettiva, in un confronto insistente tra il presente e il passato<sup>24</sup> e il futuro<sup>25</sup>.

Già l'avverbio iniziale «Talor» (unito a: «m'assido in solitaria parte» che dà il senso della persona fisica del Poeta), oltre a suggerire l'idea della consuetudine<sup>26</sup>, conferisce alla situazione idillica del me-

chinano di tratto in tratto il muso, sopra cui risplendono interrottamente spesse stille di sudore, e abboccano neglentemente e con pausa il cibo sparso innanzi ad essi; il gregge assetato, che con capo basso si affolla, e si rannicchia sotto l'ombra; la lucertola, che corre timida a rimbucarsi, strisciando rapidamente e per intervalli lungo una siepe; la cicala, che riempie l'aria di uno stridore continuo e monotono; la zanzara, che passa ronzando vicino all'orecchio; l'ape, che vola incerta, e si ferma su di un fiore, e parte, e torna al luogo donde è partita; tutto è bello, tutto è delicato e toccante» (dall'ed. Flora già più volte citata).

<sup>24</sup> Cfr. i vv. 40-45. Si veda pure *Alla luna*, vv. 8-9 («... che travagliosa / era mia vita: ed è, né cangia stile»).

<sup>25</sup> Cfr. i vv. 13-14 («... e doloroso / io vivo, e tal morrò, deh tosto»).

<sup>26</sup> Così l'avv. *sempre* in *L'infinito*. In *Alla luna* il motivo evocativo della consuetudine, ovvero della ripetitività di un'azione o di un'abitudine (come suggerisce il tempo imper-

riggio quell'essenziale carattere di «storicità», ossia di avventura che è la novità dell'idillio leopardiano, in conformità con quanto è scritto in un appunto del 1828: «Idilli esprimenti situazioni, affezioni, avventure storiche del mio animo»<sup>27</sup>.

«Avventure storiche» dell'animo leopardiano sono i vari momenti o scene della «vita solitaria», le diverse «situazioni» di cui si compone il canto in questione. Indicate prima come episodi personali e consueti, si arricchiscono di esiti filosofici e si fanno esperienze mentali e perciò esemplari, al di fuori del tempo e dello spazio<sup>28</sup>. In ciò la distanza di *La vita solitaria* da un'intera tradizione lirico-descrittiva sul tema della solitudine<sup>29</sup>.

Lo schema dell'idillio leopardiano ci pare abbastanza chiaro: quesiti e conclusioni di natura filosofica, più che introdotti, sono in rapporto di dipendenza tematica e metafisica con gli spunti descrittivo-narrativi e sono di volta in volta il risultato di una più vasta contemplazione esistenziale e cosmica, segnando il passaggio dalla coscienza della propria condizione dolorosa a quella dello stato di sofferenza e di morte degli uomini e delle cose.

Già fissato nei suoi caratteri essenziali nella prima stagione poetica, esso è ripreso e migliorato nei *Canti* della maturità, restando aperto alle diverse esperienze culturali e letterarie del Poeta<sup>30</sup>. Così nel canto *La ginestra*, nella struttura idillica invertita, si innesta anche lo sfogo polemico contro il «secolo progressivo». Si sente che il componimento napoletano è passato attraverso l'esperienza del Leopardi satirico<sup>31</sup>.

Ma più di ogni altra cosa ci interessa notare che la filosofia del vero disincantato si traduce nell'impegno morale, vale a dire nella volontà di dare una soluzione etica al dramma esistenziale attraverso l'adesione eroica al ritmo dell'esistere<sup>32</sup>. Il cammino della lirica leo-

fetto: «io venia» e la reiterazione del *mirare* attraverso il prefisso *ri*: «a rimirarti») si sovrappone al motivo petrarchesco dell'anniversario già presente nelle *Rimembranze*, 24-25, 43-44. Al ricordo della propria consuetudine corrisponde quello della consuetudine dell'astro: «E tu *pendevi* allor su quella selva / siccome or *fai*, che tutta la rischiari».

<sup>27</sup> Ed. Flora, I, p. 705.

<sup>28</sup> Cfr. M. Carbonara Naddei, *L'eterno e il tempo di G. Leopardi poeta filosofo*, Napoli 1973.

<sup>29</sup> Dall'Alamanni al Pindemonte e al Monti dell'*Invito di un solitario a un cittadino* e degli *Sciolti al principe Sigismondo Chigi*.

<sup>30</sup> Cfr. P. Bigongiari, *L'elaborazione della lirica leopardiana*, cit.; E. Bigi, *Lingua e stile dei «grandi Idilli»*, in «Belfagor», VI, 1951; M. Ricciardi, *G. Leopardi: la logica dei «Canti»*, F. Angeli, Milano 1984.

<sup>31</sup> Si vedano soprattutto: W. Binni, *La protesta di Leopardi*, Sansoni, Firenze 1973; Idem, *La poesia di Leopardi negli anni napoletani*, in «La Rassegna della letteratura italiana», Anno 84, Serie VII, n. 3, 1980, pp. 427-457; A. Ferraris, *L'ultimo Leopardi*, Einaudi, Torino 1987; M. Marti, *I tempi dell'ultimo Leopardi*, Congedo, Galatina 1988; F. Ferrucci, *Memoria letteraria e memoria cosmica: il caso della «Ginestra»*, in «Lettere italiane» a. XLII, n. 3, 1990, pp. 361-373.

<sup>32</sup> Cfr. A. Negri, *Lenta Ginestra. Saggio sull'ontologia di G. Leopardi*, Sugarco, Milano 1987.

pardiana è compiuto. Secondo le aspirazioni degli *Appunti e ricordi* (dai quali siamo partiti) essa ha toccato «il fondo delle sensazioni», è andata al punto più profondo. Ormai la poesia si configura al Leopardi come arricchimento della coscienza e delle possibilità di dire (ma sempre attraverso il linguaggio «vago» e «indefinito» e mediante l'armonico comporsi delle sensazioni visive uditive e olfattive), come la strada della liberazione dalle verità irriducibili del dolore e della morte e persino da quel «sublime» sentimento che è la noia. Insomma la poesia che Hölderlin ha definito «la più innocente di tutte le faccende» diventa determinatrice di un tempo nuovo, diventa «l'occhio di troppo» che il medesimo poeta tedesco ha assegnato ad Edipo, per il quale possiamo vedere chiaro il nostro errore storico.

2. La poetica e lo schema dell'idillio leopardiano sono in pieno contrasto con il concetto di poesia che viene maturando nell'ambiente culturale napoletano degli anni Trenta, impegnato a riconsiderare la tradizione storico-religiosa della letteratura italiana e perciò refrattario alle oltranzate ateistiche dell'Illuminismo<sup>33</sup>. Le opere del filosofo Galluppi hanno appunto l'intento di combattere l'empirismo francese e il razionalismo tedesco dominanti.

Tra i filosofi e gli intellettuali napoletani è viva la consapevolezza della necessaria integrazione del sensismo («che ripete tutto da' sensi») con la filosofia «che fa tutto discendere dalla attività dello spirito»<sup>34</sup>. Si va allargando la convinzione coscienzialista ribadita dal Dragonetti e dalla sua cerchia; soprattutto si fa sempre più esplicito il consenso per quanto concerne il rapporto *poeta e/o sapiente-natura*: un rapporto di «interpretazione» e non di investigazione<sup>35</sup>, per lo scarto tra la

<sup>33</sup> Per la cultura e la letteratura napoletane di questi anni cfr.: L. Settembrini, *Lezioni di Letteratura italiana*, Morano, Napoli 1887, vol. III, pp. 379-395 (CV: *Il gruppo napoletano*); F. De Sanctis, *La letteratura italiana nel secolo XIX. Scuola liberale-Scuola democratica. (Lezioni raccolte da F. Torraca e pubblicate da B. Croce)*, Morano, Napoli 1897, (Lezioni V-XIII), p. 53 e sgg.; B. Zumbini, *Ultimo periodo poetico*, in *Studi sul Leopardi*, vol. II, Barbèra, Firenze 1904, pp. 235-307; G. Mazzoni, *L'Ottocento*, Vallardi, Milano 1911, vol. I; B. Croce, *Storia del Regno di Napoli*, Laterza, Bari 1925, p. 238 e sgg.; G. Oldrini, *La cultura filosofica napoletana dell'Ottocento*, Laterza, Bari 1973; M. Sansone, *La letteratura a Napoli dal 1800 al 1860*, in AA.VV. *Storia di Napoli*, vol. IX, Napoli 1973; C. Dionisotti, *Appunti sui moderni (Foscolo, Leopardi, Manzoni e altri)*, Il Mulino, Bologna 1988, pp. 179-209; A. Paoletta, *Napoli nell'epistolario del Leopardi*, in «Annali», Sezione Romanza, XXXII,1 Istituto Universitario Orientale, Napoli 1990, pp. 213-224.

<sup>34</sup> Cfr. P. Galluppi, *Lezioni di logica e di metafisica*, Napoli 1831, III lez. LXVIII, p. 143: «Attendere non è sentire, astrarre non è sentire, comparare non è sentire, giudicare non è sentire, volere non è sentire...; non si deve confondere la sensazione, la quale è una modificazione passiva, colle operazioni attive e volontarie dell'intelligenza». Cfr. pure G. Mazzarella, *Corso d'ideologia elementare*, Napoli 1826, p. 43 e A. Catara Lettieri, *Dissertazione sul sensismo* (1839), in *Scritti editi dal prof. Catara Lettieri*, Messina 1855, pp. 34-5.

<sup>35</sup> Si legga per es. quanto il filosofo Selvaggi scrive nel 1830 al Dragonetti, compiacendosi del successo riscosso dalle dottrine scozzesi in Francia: «La natura vuol essere interpretata, e non rifruttata ne' suoi arcani. Si presta all'interpretazione: si nega all'impertinente curiosità delle cagioni delle cose. La mia paura è che il carattere impetuoso

grandezza arcana del tutto e i limiti dell'uomo «dannato a cieca tenebria perenne».

Con l'edizione Starita dei *Canti* (1835) gli attacchi al pensiero e alla poesia del Leopardi si infittiscono. Nel 1836 anche nelle pagine della rivista «Il Progresso» Saverio Baldacchini, propagandando l'immagine del letterato come «pratico cooperatore a' progressi sociali» — già delineata dal Tommaseo sull'«Antologia» nel 1832 — sembra non volergli risparmiare un'allusione:

Ufficio delle lettere e delle arti si è quello di contenere la scienza umana entro i suoi giusti confini: ma guai, se in esse la scienza riesce ad introdurre il dubbio, se una critica ambiziosa negando il testimonio e la tradizione storica, pretende che le lettere e le arti sopra alcune anguste e solitarie speculazioni si ricostituiscano! Il dubbio, le lammicature, le astruserie sono la morte di ogni buona poesia, che non può stare senza il fervore e la fede, che abitano ne' cuori giovanili<sup>36</sup>.

In questa realtà culturale informata di sentimento cristiano e di idealismo filosofico, solo pochi intellettuali (come Carlo Mele<sup>37</sup>, Basilio Puoti, Michele Baldacchini fratello di Saverio, Maria Giuseppa Guacci Nobile<sup>38</sup>, Alessandro Poerio<sup>39</sup> e l'abate Francesco Fuoco<sup>40</sup>) sono capaci di capire la lirica leopardiana e disposti a riconoscerne ufficialmente il valore e la novità<sup>41</sup>. Nessuno riesce a cogliere l'intui-

de' Francesi non voglia andare al di là, come fa Cousin, il quale poeteggia un poco in metafisica con Platone, laddove bisogna andare a passi di formica, e non indurre nella massa delle cognizioni che verità evidenti o dimostrate. Ma noi altri Italiani più gravi e più positivi, sapremo mantenerci ne' limiti segnati dalla natura, e correre sulla traccia di ciò che può sapersi senza brigarci d'indagare le cagioni delle cose che ci saranno eternamente negate».

<sup>36</sup> S. Baldacchini, *Del fine immediato d'ogni poesia, e di una sentenza di Bacone da Verulamio*, in «Il Progresso», XIV (1836), p. 287.

<sup>37</sup> C. Mele (nascondendosi sotto le iniziali U.E.) pubblicava in Napoli nel 1826 quattro canzoni di G. Leopardi: *Alla Primavera o delle favole antiche*, *Ultimo canto di Saffo*, *Inno ai Patriarchi*, o *de' principii del genere umano* e *Alla sua donna*, con le relative *Annotazioni*, riproducendole dall'ed. di Bologna del 1824. I componimenti apparvero nella raccolta (quattro volumi) delle «migliori prose e poesie degli autori contemporanei».

La *Nota dell'editore*, posta alla prima pagina delle *Annotazioni*, costituisce il primo giudizio espresso, appunto dal Mele, nell'ambiente napoletano intorno all'impegno letterario e al valore poetico del Recanatense. Cfr. *Una pagina di storia letteraria napoletana, ossia il culto del Leopardi in Napoli* di A. De Gennaro Ferrigni, in «La Lega del Bene», rivista settimanale, Napoli Maggio 1888, Anno III, Numero 19, pp. 3-4.

<sup>38</sup> Cfr. il saggio di N. Celli Bellucci, *Riscontri leopardiani nell'opera di M.G. Guacci Nobile*, in *Letteratura e critica. Studi in onore di N. Sapegno*, vol. III, Bulzoni, Roma 1976, pp. 493-527.

<sup>39</sup> Per l'intelligenza della poesia leopardiana da parte dell'intellettuale napoletano si leggano soprattutto certe *Lettere* del Poerio al Tommaseo, per es. quella del 12 aprile 1835.

<sup>40</sup> Al Leopardi nel 1836, pure in Napoli, l'Abate dedicava il suo *Nuovo corso di filologia italiana*, vol. II. La risposta leopardiana alla lettera di dedica fu pubblicata insieme con questa nell'opera. Cfr. G. Mazzoni, *L'Ottocento*, cit., p. 554 e ancora l'*Epistolario di G. Leopardi* a cura di F. Moroncini, Le Monnier, Firenze 1940, vol. VI, pp. 327-28.

<sup>41</sup> Le migliori riviste napoletane (da «Il Progresso» a «Il topo letterario» a «Il Nuovo Diogene» a «L'Omnibus») non accennano quasi mai al Leopardi. Si tace di lui anche quando

zione, o meglio la consapevolezza leopardiana del silenzio della parola poetica e quindi del naufragio della poesia. Ma una cosa è certa: il modello idillico-elegiaco del Recanatese, ancora più di quello patriottico-civile delle sue canzoni, si va imponendo nella poesia napoletana del decennio 1830-40, anche se con quelle limitazioni necessariamente dovute all'influenza di una coscienza estetico-letteraria addirittura opposta, nonché al peso di un radicato classicismo.

Quest'ultimo impedisce l'assorbimento degli elementi del mondo esteriore nella pura, intensa emozione, favorendo invece quell'arido procedimento descrittivo-didascalico, del quale parla il De Sanctis, e quindi l'astrazione o la concettualizzazione. L'altra blocca quel movimento «centrifugo» della lirica leopardiana, volto ad assumere i dati del mondo come incentivi di ricognizione metafisica, di approfondimento dell'uomo e della natura. Movimento che sarà ben colto da Ungaretti che lo riproporrà nelle sue liriche.

2.1. La lezione idillica leopardiana è recepita e messa in atto dai migliori poeti del tempo, quasi tutti di chiara opposizione al Leopardi sul piano ideologico: da Alessandro Poerio a Maria Giuseppa Guacci, Irene Ricciardi, Giuseppe Campagna, Giambattista Ajello, Pasquale De Virgiliis, Ferdinando Ferrari, Giovanni Manna, Michele Baldacchini, Leopoldo Tarantini e Adelaide Dalbono. Lo stesso Michele Palazzolo ne sembra suggestionato nel sonetto *La Natura*, nonostante la visione gnoseologica espressa in alcuni sonetti polemici (*Ai poeti, Iddio, L'eternità*)<sup>42</sup> consuoni con quella dell'indirizzo filosofico napoletano.

Tralasciamo l'esame di una delle interpretazioni-imitazioni più interessanti del Leopardi, *L'addio alla gioventù* di Michele Baldacchini<sup>43</sup>, in versi sciolti e dedicata proprio al poeta di Recanati, su «L'Iride» del 1835. Così pure l'indagine particolareggiata delle imitazioni più complesse, quale ci pare per es. *Il tramonto* di Giambattista Ajello, un componimento in terzine pubblicato sempre su «L'Iride» nel 1839. E ancora la lettura del miglior prodotto del leopardismo parten-

si tracciano profili generali della letteratura e della poesia contemporanee, in cui invece si celebrano i nomi di Monti, Manzoni e Foscolo e soprattutto di quel Mamiani che in Napoli ha suscitato un'ammirazione unanime. Al riguardo mi pare interessante l'articolo di R. Liberatore sugli *Inni sacri del conte T. Mamiani della Rovere* («Il Progresso», VI, anno 1833), dove lo studioso, confrontando l'*Inno ai Patriarchi* con quello omonimo del Leopardi, dice espressamente di preferirlo a quest'ultimo e aggiunge: «senza menomar per nulla l'ammirazione anzi la venerazione che professo per l'egregio e disavventurato Leopardi [...] testé venuto a farsi ospite nostro» (cfr. M. Tondo, *Motivi teorici e critica letteraria nel «Progresso»*, in AA.VV., *La cultura letteraria italiana dell'Ottocento*, De Donato, Bari 1976, pp. 187-249).

Della scarsa comprensione che l'ambiente napoletano ha avuto per la poesia leopardiana mi pare importante documento la lettera di Tommaso Gargallo a M. Amari del 2 dicembre 1835 (A. D'Ancona, *Carteggio di M. Amari*, vol. I, Torino 1896, pp. 10-11).

<sup>42</sup> M. Palazzolo, *Poesie liriche*, Napoli 1834.

<sup>43</sup> Cfr. M. Tondo, *Figure della cultura napoletana del primo Ottocento: M. Baldacchini*, in *Letteratura e critica. Studi in onore di N. Sapegno*, vol. III, cit., pp. 445-491.

peo, l'ode *Primavera* del Poerio, definita dal Croce una «lirica pressoché perfetta», perché l'imitazione «non toglie originalità, nonché al pensiero, al sentimento e alla fantasia»<sup>44</sup> del Poeta. Del resto anche a livello teorico la poetica leopardiana dell'idillio è assimilata e riproposta dal Poerio:

Il bello poetico è quella parte di vero, che si sente in affetti, si vede in immagini, e non si ragiona in sillogismi<sup>45</sup>.

Ci limitiamo ad un discorso generale sulla larga, benché modesta, manifestazione del leopardismo napoletano coevo al Recanatese<sup>46</sup>. Un'esperienza poetico-letteraria diversa dal contemporaneo petrarchismo legato a schemi e regole fissi, che si svolge al di fuori di ogni costrizione scolastica, in una libera, personale adesione al modello e ad alcuni motivi della poesia leopardiana. Testimonianza concreta ne è il fatto che l'imitazione dello schema leopardiano, vale a dire del duplice atteggiamento contemplativo-ragionativo (con l'avvicinarsi di forme descrittive e forme argomentative) in una continua interiorizzazione degli elementi della natura, si manifesta anche in quel genere, il *sonetto*, che il Leopardi ha rifiutato perché angusto e banale. Ogni accostamento al Leopardi implica partecipazione o almeno sensibilità per la sua complessa tematica: l'infelicità dell'esistenza umana in una dimensione sia storica sia filosofica.

In molti componimenti poetici si possono rintracciare, senza forzature, parecchi dei caratteri sentimentali e strutturali dell'idillio leopardiano poco fa menzionati. Innanzitutto il descrittivismo funzionale allo svolgimento poetico, per quanto distante dall'ottica metafisica dei *Canti*, e quindi una certa dialettica di momenti descrittivo-narrativi e di momenti riflessivi, accompagnati dal rimpianto del passato e della giovinezza e dall'intuizione di una sorte dolorosa.

All'interno dei brani descrittivi poi il dominio dello stato di silenzio e di solitudine del paesaggio. Solo qualche volta però è avvertibile una condizione di solitudine a carattere universale che implica la posizione dell'uomo sulla terra e nella natura. Ci sembrano esemplari i vv. 22-33 di *Il tramonto* dell'Ajello:

<sup>44</sup> B. Croce, *Alessandro Poerio*, in *La letteratura italiana*, III, Laterza, Bari 1969, pp. 174-180. Si veda pure *Poeti minori dell'Ottocento*, tomo I a cura di L. Baldacci (*La letteratura italiana. Storia e Testi*), Ricciardi, Milano-Napoli 1958, pp. 311-338.

<sup>45</sup> A. Poerio, *Novantanove pensieri*, LXXXII, in A. Poerio, *Il viaggio in Germania. Il carteggio letterario*, a cura di B. Croce, Le Monnier, Firenze 1917, p. 268.

<sup>46</sup> Per il leopardismo napoletano e per il leopardismo italiano dell'Ottocento-Novecento cfr. M. Puppo, *Poesia minore dell'Ottocento*, in *Poetica e cultura del romanticismo*, Roma 1962; C. Bo, *L'eredità di Leopardi*, Vallecchi, Firenze 1964; R. Negri, *Leopardi nella poesia italiana*, Le Monnier, Firenze 1970; G. Lonardi, «Leopardismo» tra ideologia mito e linguaggio, in «Studi novecenteschi», I, 1, 1972; Idem, *Leopardismo. Saggio sugli usi di Leopardi dall'Otto al Novecento*, Sansoni, Firenze 1974.

Ecco taccion le cose; intra le foglie  
sta cheto il vento, e in dolce sonno intanto  
par che la Terra stanca si raccoglie.

Taccion gli augelli ai dolci nati accanto  
su per li rami e per le fratte ascosi;  
e il picciol rivo con l'usato pianto

gl'invita al sonno, e molce i lor riposi:  
se non che l'usignuol dei suoi lamenti  
empie le valli, e i queti boschi ombrosi;

e nulla a lor risponde: e fiochi e lenti  
trascorron soli le campagne, e immote  
gli ascoltan l'aure vespertine e i venti...<sup>47</sup>

L'intero brano ruota intorno al motivo del silenzio e rivela l'insistita ricerca di termini che, ricreando l'«ineffabil dolcezza» dell'ora, leopardianamente ne rendono le immagini e il concetto: «taccion le cose», «sta cheto il vento», «in dolce sonno... / par che la Terra stanca si raccoglie», «Taccion gli augelli», «i queti boschi ombrosi», «e nulla a lor risponde», «fiochi e lenti», «immote / ... l'aure». Un esempio della leopardiana vocazione del silenzio, il cui segreto è nell'ascolto della natura, del ritmo del mondo.

Dal contesto risalta che le varie sensazioni, brevi e chiuse in se stesse, sono animate da uno spirito comune: l'interpretazione e l'intelligenza della vita della natura; sono nel contempo la base della lunga riflessione storico-morale e religiosa del poeta.

Assai imitati il tono di intima confidenza e la forma allocutoria degli *Idilli*; il vocativo come avvio al colloquio con le cose naturali, cui vengono dietro interrogazioni-esclamazioni sempre chiuse alla filosofia materialistica e al tono investigativo leopardiani<sup>48</sup>. Basterà soffermarci su qualcuno dei numerosi componimenti ispirati alla luna: per es. su *Alla luna* di Irene Ricciardi<sup>49</sup>.

Leopardiani il ritmo di attacco della lirica, gli aggettivi analogici della luna: *chiara, placida, argentea, vaga* — senza distinguere tra l'attributo diretto («chiara è la luna e placida», «A che si vaga splendere / in ciel ti miro, o luna?») e quello metonimico («argentea face») — e, soprattutto, l'alternarsi della visione della natura con la visione interiore della poetessa («il cielo della interiorità»), cioè gli effetti psicologici che la vista della luna suscita nell'animo. Ancora piene di echi leopardiani le due esclamative dei vv. 33-36, nella coscienza del contrasto

<sup>47</sup> «L'Iride», Stamperia dell'Iride, Napoli, Anno sesto, 1839, p. 70.

<sup>48</sup> Al materialismo leopardiano che — scrive Antonio Negri — «ha tutte le caratteristiche di quella che chiamiamo una filosofia postcritica, e, insieme, non dialettica». Una filosofia (il materialismo post-critico) in cui la tensione metafisica fra coscienza e mondo non è superabile ma è essa stessa produttiva di nuove tensioni e di nuove contraddizioni.

<sup>49</sup> «L'Iride», Napoli, Anno secondo, 1835, pp. 250-52.

speranza/illusione e disinganno esperito e nell'uso delle locuzioni: «dolcezza estreme», «sorrise a me la speme», «un dì fuggevole», nonché dei verbi: «illudere», «fingere», «sorridere»:

Oh come un dì fuggevole  
sorrise a me la speme!  
Oh quante volte a illudermi  
finse dolcezza estreme!

Infine, di derivazione dai *Canti* è il lessico della successiva constatazione e dell'interrogativa della penultima quartina, formulata come il modello suggerisce:

A che si vaga splendere  
in ciel ti miro, o luna?

cui segue, sempre secondo la consuetudine leopardiana, una secca risposta/soluzione:

Il tuo sereno è inutile  
a un cor che affanni aduna.

Ma in questo notturno (come in quelli della Guacci Nobile)<sup>50</sup> «i sensi non fremono d'una metafisica trasvalutazione», né si compie quella complessa avventura mentale che il Recanatese compie in *La sera del dì di festa*, nell'inveramento del *nulla* attraverso le sue vibrazioni.

La «serena vaghezza» della luna non diventa la sorgente dell'interrogarsi e/o interrogare sul *nulla* esistenziale, sulla «divina indifferenza» della luna, come nel *Canto notturno*. È occasione invece per rievocare momenti determinati della propria vita sentimentale, per confessare la propria estraneità verso quel corpo celeste e verso la natura in genere. E, nonostante l'apertura verso una poesia sopraindividuale e universale (si vedano i vv. 25-28), il dettato non si libera dagli ossessivi segni storici e personali.

Nella poesia napoletana la luna non è «figura che in sé raccoglie la leopardiana filosofia della natura e rinvia, sorgendo e tramontando, al «perpetuo circuito di produzione e di distruzione»<sup>51</sup>. Si imita bene il modello leopardiano nella creazione della luna come personaggio del mondo interiore, ma non nell'interrogazione dell'astro quale presenza metafisica. Alla Ricciardi, alla Guacci e agli altri poeti sfugge «il pessimismo critico» del Leopardi connesso al tema lunare. Ciò non accade

<sup>50</sup> Si legga per es. la lirica *La notte* («L'Iride» 1834, p. 296) e ancora *Alle stelle* o *Alla luna* (*Rime*, Stamperia dell'Iride, Napoli 1847, vol. I, pp. 3-7 e vol. II, p. 148).

<sup>51</sup> Cfr. A. Prete, *La luna leopardiana*, in *Il demone dell'analogia. Da Leopardi a Valéry: studi di poetica*, Feltrinelli, Milano 1986, pp. 11-12.

al Cagnoli nel secondo canto *Alla luna*, dove il poeta reggiano riesce ad inquadrare la propria condizione individuale in quella oggettiva dell'umanità intera, accostandosi meglio alla sostanza ideologica dei *Canti*:

Pur un affetto, una speranza è forte  
necessitate, ed io la sento; e chieggo,  
alto gridando disperatamente,  
una gioia, ma indarno; ché natura  
al dolor non provvede, e meco piango  
di nostra infelicissima famiglia<sup>52</sup>.

È frequente nei poeti napoletani il riferimento alla propria condizione fisica nel corso dell'ispirazione, e ancora la rivelazione della propria condizione morale (spesso rapportata anche al passato), come nell'idillio leopardiano.

Così nelle terzine di *Memorie e speranze* della poetessa Guacci Nobile dove, con abile quanto partecipata utilizzazione di *La sera del dì di festa*, *Il passero solitario* e *Il sabato del villaggio*, sono riproposti sentimenti e immagini leopardiani: «dolorando», «baldanzosa in lieti panni / ... la nuova gioventù lucente / innamorata de' suoi dolci inganni», «la vita mia scura e dolente», «il vergine tempo», «i giorni vivi / ciechi trascorsi abbandonatamente»:

Spesse fiato un improvviso affetto,  
che il passato e il presente in uno accoglie,  
m'empie la mente e mi commove il petto:

e non comprese e non distinte voglie  
ad or ad or mi spira, e mi fa gravi  
più de l'usato le terrene spoglie.

Io penso, dolorando, le soavi  
ore trascorse de' miei giovani anni,  
quando la speme avea del cor le chiavi;

e, quando baldanzosa in lieti panni  
veggo la nuova gioventù lucente  
innamorata de' suoi dolci inganni,

penso la vita mia scura e dolente,  
ed il vergine tempo, e i giorni vivi  
ciechi trascorsi abbandonatamente!<sup>53</sup>

Così pure nella scena ritraente la condizione esistenziale di Michele Baldacchini in *Addio alla gioventù*, imperniata sullo stru-

<sup>52</sup> Citiamo da *Poeti minori dell'Ottocento*, I, cit., pp. 359-60. Sulla poesia del Cagnoli cfr. R. Macchioni Jodi, *A. Cagnoli fra idillio e poesia patriottica*, in *Poesia cultura tradizione*, Urbino 1967.

<sup>53</sup> M.G. Guacci Nobile, *Rime*, vol. I, cit., p. 166.

mento retorico dell'*antitesi*:

... Su queste  
di ben mille color piagge vestite,  
ov'altri il piè si leggermente imprime,  
e corre e vola a disiato oggetto;  
grave il fianco traendo, intempestivo  
veglio, un ben che s'invola invan prosegue;  
e affaticato dopo breve corso  
seggo sul sasso che funereo estimo.  
Carolando vezzosa una fanciulla  
a' complessi furtivi il giovinetto  
fortunato rival col guardo invita  
e col sorriso; io muto seggo, e quale  
alle danze degli Angioli presente  
fora quel di Satàna è il mio sorriso.  
Quindi io medesimo l'abbandono affretto  
di questa gioventude altrui si cara,  
e addio le dico innanzi tempo addio<sup>54</sup>.

Uno stato psicologico di esclusione dall'amore e dalla gioia della vita che ci ricorda quello del poeta di Recanati in *La sera del dì di festa* e in *Il passero solitario*. I versi 12-19 iscenano un contrasto di natura materiale, fisica, tra il poeta e una figura indeterminata («altri»); i versi successivi ne ripropongono uno nuovo — questa volta psicologico ma non meno icastico del primo — tra il poeta ed un suo «fortunato rivale».

Dalla lettura dei componimenti napoletani ci si accorge che le suggestioni più evidenti esercitate dalla poesia leopardiana riguardano il piano retorico-stilistico (immagini e metafore) e quello linguistico. Ma la retorica non si fa retorica poetica come negli *Idilli* del Leopardi, in «un'affinità musicale, ritmica che include il sistema di figure retoriche»<sup>55</sup>. Manca quella musicalità che caratterizza i versi del poeta di Recanati, con i suoi particolari effetti di fluidità del ritmo e di unità di paesaggio (sensazioni) figurazioni riflessioni esclamazioni e interrogazioni. Una musica interna al ritmo lirico (pensiamo all'apertura non solo sintattica ma anche metrica dei versi), alla quale il Leopardi arriva dopo le sottili riflessioni teorico-estetiche dello *Zibaldone*, come quella penetrante del raffronto *arti poesia e musica*<sup>56</sup>.

Comunque nei testi di più originale imitazione non ci sfugge la

<sup>54</sup> «L'Iride», 1835, pp. 79-80.

<sup>55</sup> Cfr. E. Kanduth, *In margine a una poetica di G. Leopardi*, in *Retorica e Poetica*. Atti del III Convegno italo-tedesco (Bressanone, 1975), Liviana, Padova 1979, pp. 323-338. Si veda pure S. Solmi, *La poesia di Leopardi* (1956), in *Studi leopardiani*, Adelphi, Milano 1987, pp. 15-37 e C. Di Girolamo, *Gli endecasillabi dell'Infinito*, in «Yearbook of Italian Studies», Montreal, 1972 (poi in *Teoria e storia della versificazione*, Il Mulino, Bologna 1976, pp. 169-181).

<sup>56</sup> *Zibaldone*, 79-80. Non si dimentichi poi il brano degli *Appunti e ricordi*, dal quale non a caso abbiamo avviato il discorso.

ricerca (se non proprio la realizzazione) delle altre qualità liriche dei *Canti*: la «vaghezza», l'«arditezza», l'«eleganza» e il «pellegrino» della lingua e dello stile; infine il senso dell'immediatezza, della contemporaneità tra atto e parola. Con lo stesso intento è ripreso persino il modo leopardiano di sentenziare negando:

Ma non sai che sorella è del dolore  
la terrena allegrezza!

(Guacci Nobile, *La vita umana*, 2<sup>a</sup> stanza, vv. 7-8)

Non sai che sol di pianto e di sciagura  
siam fatti eredi, e se v'ha gioia alcuna  
figlia è di pianto e sol col pianto dura?

(G. Ajello, *Il tramonto*, vv. 49-51)

In entrambi i casi c'è l'eco dei versi leopardiani del canto *La quiete dopo la tempesta*:

Piacer figlio d'affanno;  
gioia vana, ch'è frutto  
del passato timore...

Concordanza-consonanza non casuale di frasi e di emistichi prescelti a significare idee o sentimenti della vita, due tipi diversi di pessimismo: ateistico quello del Leopardi, cristiano quello della Guacci e dell' Ajello<sup>57</sup>.

Proprio in ragione di ciò i testi poetici in questione ci sembrano esempi di un leopardismo che non è sterile, inconsapevole imitazione, ma assimilazione di un modello di poesia. Pertanto superamento dell'esperienza arcadica.

<sup>57</sup> Nei vv. 40-48 G. Ajello mette a fuoco le ragioni del destino di sofferenza e di morte dell'uomo: il peccato di Adamo e l'inimicizia di Caino e Abele. E ciò per ribadire antiche autentiche verità cristiane di contro al facile ottimismo dei «nuovi credenti».

TERESA CIRILLO SIRRI

## BARTOLOMÉ DE LOS INDIOS

Un dipinto di Adam, *Las Casas malato è soccorso dagli Indios*, datato 1823, offre una singolare rappresentazione della nobiltà d'animo degli *indios* e della riconoscenza che essi nutrono per Bartolomé de Las Casas. Nel quadro che riprende un tipico dell'iconografia classica, il vecchio frate malato, dal profilo aquilino, la lunga barba bianca, è vegliato da una coppia di *indios*. L'uomo, col capo adorno di un'alta acconciatura di piume, spia ansiosamente il volto emaciato del domenicano mentre la donna porge con atto di dedizione il proprio seno avvicinandolo alle labbra dell'infermo.

La scena riconduce a una pagina del medico napoletano Domenico Cirillo che, sullo scorcio del XVIII secolo, s'inserisce nel dibattito filosofico ed epistemologico impiantato sui caratteri e i costumi delle popolazioni americane:

Quale straordinario e stupendo eccesso di sensibilità non è mai quello del Selvaggio Americano, il quale sentendo il suo amico Las Casas gravemente infermo, dimenticando o disprezzando i più gravi, e certi pericoli, corre in mezzo de' nemici, e tenendo per mano l'amabile sua compagna, avvicinandosi al letto del moribondo Europeo, «amico — gli dice — il desiderio di soccorrere il mio antico benefattore, mi fa coraggiosamente traversare i campi della morte, e della distruzione. Ecco il latte salutare, che secondo la nostra esperienza, può renderti la vita, succhialo dal seno di colei che forma tutta la mia felicità; succhialo e vivi!».

Oh Dio, e come mai si può resistere a questo tratto stupendo di benefica sensibilità, figlia soltanto del cuore, e non di quella stridente umanità che ci viene da una forzata educazione e da una infelice vanità<sup>1</sup>.

Lo scritto dello scienziato napoletano, sapiente per il dosaggio degli effetti drammatici e per il gioco degli incastri retorici, rende testimonianza a favore della fiduciosa innocenza e della innata abnegazione dell'incorrotto selvaggio americano proprio nell'epoca in cui fer-

<sup>1</sup> Domenico Cirillo, *Discorsi accademici*, s.l., 1787, pp. 20-21; su questo medico patriota, condannato a morte dalla reazione borbonica alla caduta della Repubblica Napoletana, cfr. Vincenzo Cuoco, *Saggio Storico sulla Rivoluzione Napoletana del 1799*, Firenze, Vallecchi, 1926; Benedetto Croce, *La Rivoluzione Napoletana del 1799. Biografie - Racconti - Ricerche*, Bari, Laterza, 1948<sup>2</sup>, pp. 265-281. L'episodio di Las Casas salvato dal latte di una indiana ricorre in *Les Incas* del Marmontel.

ve la polemica sulla decadenza e la corruzione delle razze indigene, diatriba a cui contribuiscono il conte di Buffon, l'abate de Pauw, l'abate Raynal<sup>2</sup>.

Se molti avevano visto nella clamorosa impresa della Conquista un segno della superiore civiltà europea di fronte alle barbariche, idolatriche e truculente consuetudini americane, una corrente di pensiero illuministico opta per l'affermazione dell'intima coesione e dell'uguaglianza della specie umana.

L'alterità americana è lo sfondo su cui si accampa una rassicurante immagine della superiorità europea o si attua, per contrasto, un recupero utopistico del selvaggio non toccato dalla corruzione del progresso e condannato all'estinzione dalla noncurante crudeltà del colonizzatore.

Aveva scritto Montaigne nel saggio *Des coches* che l'America era un mondo fanciullo e che come tale si sarebbe dovuto trattare. Riflettendo su questo mondo, l'illuminato economista Paolo Mattia Doria<sup>3</sup> condannava energicamente lo sterminio degli innocenti messicani e chiamava a testimone delle atrocità perpetrate dai conquistatori il libro di Monsignor de Casaos (sic) di fronte al quale l'animo umano non può reprimere l'orrore.

Lo spirito razionalistico del Doria, teso alla verifica del danno apportato dall'incauto sfruttamento dell'oro americano, non è il solo ad appoggiarsi alla cruda testimonianza lascasiana sulla conquista, *La Brevissima Relación de la Destrucción de las Indias*, del 1542, che ha alimentato per secoli un discorso critico variamente orientato e articolato.

<sup>2</sup> Per le accese discussioni sull'America della Conquista cfr. Antonello Gerbi, *La disputa del Nuovo Mondo*, Milano-Napoli, Ricciardi, 1983; *La destrucción de las Indias y la formación de la conciencia europea*, estudio introductorio a: Bartolomé de Las Casas, *Brevísima relación de la destrucción de las Indias*, Edición de Andrés Moreno Mengíbar, Sevilla - Napoli, Editorial A.Er. Revista de Filosofía - Instituto Italiano per gli Studi Filosofici, 1991.

<sup>3</sup> Nel saggio *Il Commercio mercantile. Ragionamento nel quale si dà l'idea dell'origine e dell'essenza del Commercio e si dimostrano gli utili e li danni che quello ha cagionato nel Mondo. Diviso in due Parti, 1742*, ora in *Manoscritti napoletani di P.M. Doria*, a cura di P. De Fabrizio, Galatina, Congedo Ed., 1981-82, v. IV (1981), p. 290-291. Il genovese Doria, morto a Napoli nel 1746, contribuisce alla formazione di un pensiero riformista partenopeo che condanna il colonialismo e ritiene che lo sfruttamento delle risorse americane abbia contribuito alla distruzione delle culture indiane e all'inflazione in Europa. Per il dibattito sulla questione americana che si è sviluppato nel Settecento nell'Italia meridionale cfr. Giovanni Battista De Cesare, *Il mezzogiorno d'Italia nella disputa sul Nuovo Mondo in Il Nuovo Mondo tra storia e invenzione. L'Italia e Napoli*, Roma, Bulzoni Editore, 1990, pp. 235-267; Paolo Scarano, *Mezzogiorno d'Italia per la nascita, crescita ed emancipazione dell'Iberoamerica*, in *Il Nuovo Mondo tra storia e invenzione*, cit., pp. 269-296. Si vedano inoltre, il saggio, a cura dell'Istituto Italiano per gli Studi Filosofici, *La conquista del Nuovo Mondo e la crisi della coscienza storica europea*, e lo studio di Carl Hermann Middelanis, *I diritti degli altri. La protesta umanistica in Las Casas e in Daumier*, entrambi in «La Provincia di Napoli», X, (1988), numero speciale - II, dedicato all'Istituto Italiano per gli Studi Filosofici e la Scuola di Studi Superiori in Napoli, pp. 171-178 e 179-183.

\* \* \*

Temperamento combattivo e uomo d'azione al quale il Nuovo Mondo spalanca illimitati orizzonti, Bartolomé de Las Casas, protagonista di memorabili polemiche, fu un infaticabile scrittore impegnato in opere monumentali, come la *Historia de las Indias*, la *Apologética Historia*, o in memoriali, carteggi ed opuscoli, fra cui la *Brevísima relación*<sup>4</sup>.

Visto da alcuni come un apostolo per gli indiani americani da lui idealizzati fino ai limiti dell'utopia, considerato da altri un paranoico, Las Casas esibisce, fin dall'epoca della *Brevísima relación*, una pugna religiosa e un senso messianico della giustizia: per difendere gli *indios* dalla rapacità dei *conquistadores* il domenicano mette insieme un'atroce galleria di massacri, di atti crudeli e gratuiti, di ritratti di vincitori e di vinti.

Il discorso lascasiano<sup>5</sup> che avanza ad ampie e lente volute, laborioso e aperto a frequenti digressioni e riflessioni, polemizza con forza sostenendo l'uguaglianza di tutti gli esseri umani, la necessità di una evangelizzazione che non ricorra alla repressione.

Il ruolo svolto da Bartolomé de Las Casas a favore degli indiani viene illustrato efficacemente da un *mural* realizzato da Diego de Rivera per il Palacio Nacional de México. Nella emblematica rappresentazione Hernán Cortés, chiuso nella corazza, circondato da soldati armati, brandisce con atto superbo e minaccioso uno staffile e una spada; il piede del conquistatore preme il corpo esanime di un giovane indiano. Bartolomé de Las Casas, che veste l'abito dei domenicani, fronteggia il conquistatore sollevando alto un piccolo crocifisso mentre l'altra mano si posa, con gesto paterno e protettivo, sulle spalle dei ragazzi che lo circondano e gli abbracciano le ginocchia. Dietro il frate si raggruppano donne e fanciulle indie in atteggiamento dolente e sottomesse.

Il *mural* di Rivera esplica quella funzione didascalica individuata da Gregorio Magno quando definisce la pittura una forma di lettura per chi è privo di cultura: infatti la pittura s'impiega nelle chiese affini

<sup>4</sup> La traduzione delle opere di Las Casas nelle principali lingue europee fra la seconda metà del XVI e la prima metà del XVII secolo s'inserisce nel clima della propaganda contro la Spagna da parte di molte potenze europee. Nel 1598 appare a Francoforte l'edizione latina, *Narratio regionum indicarum per Hispanos quosdam devastatarum verisima*, pubblicata dai fratelli De Bry e da essi illustrata con incisioni di impressionante efficacia.

<sup>5</sup> Fra molti, si sono ispirati all'azione di Las Casas, M. Bataillon, *Études sur Bartolomé de Las Casas*, Paris, Institut d'études hispaniques, 1965; Tzvetan Todorov, *La conquête de l'Amérique. La question de l'autre*, Paris, Seuil, 1982; Cesare Acutis, *Introduzione a B. de Las Casas, Brevissima relazione della distruzione delle Indie*, Milano, Mondadori, 1987; Marianne Mahn-Lot, *Las Casas et la défense des Indiens*, Paris, Julliard, 1971; Aa.Vv., *Bartolomé de Las Casas in History*, Illinois, Northern Illinois University Press, 1971; Miguel Batllori, *Las ideas de Las Casas en Italia en el siglo XVII*, in Aa.Vv., *Estudios sobre Fray Bartolomé de Las Casas*, Sevilla 1974.



ché coloro che non sanno leggere, leggano, almeno sulle pareti, le cose che non saprebbero decifrare nei libri<sup>6</sup>.

Gli atteggiamenti del conquistatore e del religioso, che si contrappongono nettamente, si prestano a un'agevole 'lettura', evidenziando i meccanismi repressivi dei colonizzatori e rievocando, attraverso elementi iconici e un preciso codice gestuale, il decisivo ruolo di difensore degli indiani sostenuto da Las Casas.

Nel recupero del passato la rielaborazione iconografica suggerisce alla sensibilità e alla capacità di lettura attuali un'immagine topica del Las Casas che si è tramandata attraverso i secoli.

In effetti, mentre la riflessione storiografica esercitata nei confronti dell'opera del domenicano si è risolta, come è noto, in accese controversie che si estendono al campo filosofico, politico, sociologico e antropologico, la tradizione figurativa e letteraria hanno, al contrario, condotto a una visione a senso unico in cui l'immagine lascasiana, idealizzata e risimbolizzata, si diffonde a livello intertestuale e in diversi ambiti culturali.

Dopo essere stato testimone-scrittore della Conquista, fray Bartolomé diviene ispiratore di scritture.

Nel prologo alla sua *Historia de Indias* il combattivo domenicano tiene a precisare che la storia ha senso soprattutto come registrazione di esperienze, come risultato dell'osservazione. Per Las Casas, storia significa vedere.

Vedere ed essere visto: nel tempo Las Casas verrà visto e descritto come personificazione del coraggio e dell'abnegazione, come eroe positivo che interviene a sanare malvagità e ingiustizia.

Attraverso il filtro letterario la figura dell'autore della *Brevísima relación* finirà per essere focalizzata nella fierezza del suo caparbio e ispirato integralismo, nella sua crisi storica e gnoseologica. Nell'ambito di una revisione creativa, il personaggio verrà puntualmente ridefinito quale nodo di umanità, punto d'incontro fra realtà e utopia.

L'alone mitico, in effetti, era già potenzialmente iscritto nella persona di Las Casas che poi, quale personaggio di finzione, non tarderà ad assumere un ruolo fisso, una funzione di referente esemplare per i difensori dei diritti degli *indios*.

In tutta l'opera di Las Casas trabocca lo sdegno per la crudeltà dei *conquistadores*, la protesta per la responsabilità della Spagna a

<sup>6</sup> Cfr. Ferdinando Bologna, *La Pittura italiana delle origini*, Roma-Dresda, Ed. Riuniti, 1962, p. 10. Sulla lettura dell'immagine cfr. Robert Escarpit, *Teoria dell'informazione*, Roma, Editori Riuniti, 1979 che scrive: «Apparentemente l'immagine offre minor resistenza della scrittura alla domanda di informazione [...] o è figurativa e rinvia quindi senza ambiguità a un referente, oppure non è figurativa, e costituisce un insieme di stimoli più o meno confusi [...]. Per leggere veramente l'immagine, invece, bisogna identificarne ciascun elemento come un segno e vedere come questo può essere correlato agli altri. Ogni identificazione si manifesta attraverso un enunciato». (p. 153). Si veda, inoltre, Roland Barthes, *La peinture est-elle un langage?*, in *L'Obvie et l'Obtus*, Paris, Seuil, 1982, pp. 139-142.

causa delle sanguinose ricchezze usurpate a prezzo di tante rovine e di tanti massacri.

La generosa indignazione del domenicano — che potrebbe essere considerato uno dei fondatori della dottrina dei diritti umani — aveva avuto una notevole ricaduta presso i contemporanei.

La terribile suggestione esercitata da alcune pagine della *Brevísima relación* riaggrega i vari filii tematici di cui è intessuta un'opera teatrale, l'*Auto de las Cortes de la Muerte*, composta fra il 1552 e il 1557 da Miguel de Carvajal e Luis Hurtado de Toledo, pubblicata a Toledo e frequentemente messa in scena nel XVI secolo. Dietro l'ossatura del racconto storico della Conquista, quale traspare dalle pagine lascasiane, vive un vero e proprio affresco drammatico che non perde mai di vista la tradizione letteraria e le attese del pubblico, la retorica e i suoi referenti. Il terreno della storiografia diventa luogo paradigmatico di una visione ideologica; il malessere profondo e l'esigenza di un riscatto espressi da Las Casas assumono nuova veste e rilievo nel rapporto col pubblico.

L'*auto* si avvale delle risorse della teatralità che si attua nel consenso fra scena e platea, nella corale partecipazione richiesta dal discorso drammatico per la sua funzionalità espressiva. L'opera sfrutta il tema lascasiano per un fine spettacolare da misurare non tanto sul testo quanto sull'effetto che doveva produrre nella platea, dove lo spettacolo aveva il suo compimento.

La drammatizzazione della miseria morale dei *conquistadores* trova forma nella protesta degli indiani che si presentano spontaneamente al cospetto della Morte lamentando la rapacità degli spagnoli:

Por sacarles los anillos  
¿ qué dedos no se cortaron?  
¿ Qué orejas para zarcillos  
no rompieron con cuchillos?  
¿ Qué brazo no destrozaron?  
¿ Qué vientre no traspasaron  
las espadas con gran lloro?  
Destos males, ¿ qué pensaron?  
¿ Que en sus cuerpos sepultaron  
nuestros indios sus tesoros?<sup>7</sup>

L'incalzante susseguirsi di interrogativi si appropria, risemantizzandosi, delle descrizioni lascasiane di stragi e nefandezze.

Il linguaggio concitato, di presa immediata, crea con semplici mezzi espressivi atmosfere di inquietante realismo e di forte intensità evocativa.

<sup>7</sup> Cfr. *Romancero y Cancionero sagrados*, B.A.E., XXXV, p. 30. «El auto nace bajo la sugestión directa de la *Destrucción* del P. Las Casas y repite muchos de sus argumentos» afferma Marcos A. Morinigo in *América en el teatro de Lope de Vega*, Anejo de la «Revista de Filología Española», Buenos Aires 1946, p. 43.

Con la decisa denuncia delle atrocità compiute contro gli indiani, in tutta Europa dilaga la polemica e, attorno all'opera di Bartolomé de las Casas, s'intessono voci di consenso e di denigrazione. Ormai, anche se la Leyenda Negra conta su «una lunga e niente affatto rispettabile ascendenza europea»<sup>8</sup>, il primato spagnolo nelle Indie le conferisce nuova vitalità. La diffusione degli scritti del Las Casas conquista, insieme alla *Historia del mondo nuovo*, pubblicata nel 1565 a Venezia dal Benzoni, un vasto e indignato pubblico europeo.

Dopo la scoperta, molte immagini idealizzate dell'America si erano riversate nella *Utopia* di Moro o nel Paese sognato da Campanella, mentre la denuncia della ferocia degli spagnoli nelle Indie espressa da Giordano Bruno, si situa:

all'interno della più ampia coscienza bruniana della 'decadenza' e della 'barbarie dell'Europa', motivo centrale e ricorrente dei dialoghi composti dal Nolano durante il soggiorno londinese. La patologia del comportamento degli Spagnoli nel Nuovo Mondo rinvia a quella che il Nolano addita come patologia della civiltà europea nel suo complesso: la 'pazzia' esplosa nelle Indie — e di cui Bruno poteva aver letto l'agghiacciante descrizione anche nella *Brevissima relazione* di Las Casas, di cui era da poco apparsa la versione francese — non è che il riverbero al di là delle Colonne d'Ercole della 'pazzia' in cui tutta l'Europa versava dalla Riforma protestante in poi...<sup>9</sup>

Gli inglesi furono tra i primi a intuire l'efficacia di una versione letteraria della brutale follia che si scatena nell'europeo devastatore delle Indie; del resto, Alonso de Ercilla aveva già rilevato, nell'*Araucana*, la condotta dei sanguinari conquistatori.

La diffusione in Inghilterra del *The Tears of the Indians*, una selezione dell'opera lascasiana, coincide con la pubblicazione di una commedia musicata di William Davenant, *The cruelty of the Spaniards in Peru*, del 1658.

Il testo di Davenant, ambientato in un Perù di maniera, secondo lo stereotipo che si era formato con la diffusione dei *Comentarios Reales* dell'Inca Garcilaso, si organizza attorno ai valori di uno stato esotico esemplare in cui irrompe la violenza dei conquistatori visti nella chiave fornita dagli scritti lascasiani.

Il testo teatrale intende rappresentare:

...the happy condition of the People of Peru antiently, when their inclinations were governed by Nature; and then it makes some discovery of their establishment under the Twelve Incas, and of the dissensions of the two Sons of the last Inca. Then proceeds to the discovery of that new Western World by the Spaniards, which hap-

<sup>8</sup> John H. Elliot, *The Old World and the New. 1492-1650*, Cambridge, University Press, 1970 (trad. it. *Il vecchio e il nuovo mondo. 1492-1650*, Milano, Il Saggiatore, 1985, p. 109).

<sup>9</sup> Saverio Ricci, *Infiniti mondi e mondo nuovo. Conquista dell'America e critica della civiltà europea in Giordano Bruno*, «Giornale critico della filosofia italiana» anno LXIX (LXXXI), fasc. II - Maggio - Agosto 1990, p. 207.

pened to be during the dissention of the two Royal Brethren. It likewise proceeds to the Spaniards Conquest of that Incan Empire, and then discovers the cruelty of the Spaniards over the Indians, and over all Christians (excepting those of their own Nation) who landing in those Parts, came unhappily into their power. And towards the conclusion it infers the Voyages of the English: thither, and the amity of the Natives towards them, under whose Ensignes (encouraged by a Prophecy of their chief Priest) they hope to be made Victorious, and to be freed from the Joke of the Spaniards<sup>10</sup>.

L'opera di Davenant «Exprest by instrumentall and vocall musik» privilegia un astratto schematismo a spese di una visione più armonicamente storica: nella quinta *Entry* la messa in scena prevede «racks, and other engines of torment, whith which the Spaniards are tormenting the natives and english mariners, which may be supposed to be lately landed there to discover the coast».

L'itinerario del breve testo è scandito dall'opposizione fra due mondi: la crudeltà degli spagnoli mette in risalto l'idealizzata innocenza degli indiani.

Conflitti, crudeltà, innocenza, utopie, alterità, mascherati sotto spoglie diverse, entrano nel gusto letterario, tutto settecentesco, per i fatti e i luoghi della conquista americana. *L'Histoire admirable des horribles insolences, cruautez et tyrannies exercez par les Espagnols*, pubblicata a Lyon nel 1594, traduzione della *Brevissima relación*, difonde in Francia le idee umanitarie lascasiane che Voltaire conosce, cita e parafrasa nei capitoli americani dell'*Essai sur les moeurs*.

L'America, innocente, indifesa, violata, si rileggittima sul piano letterario nelle figure esoticamente manierate di Alzire e Zamore, i tribolati protagonisti della tragedia *Alzire ou Les Américains* che Voltaire mette in scena, con successo, a Parigi, nel gennaio del 1736.

*Alzire* presenta sullo sfondo un impero peruviano che, nell'opera di finzione, si raffigura come luogo utopico, regno edenico e ideale; è lo stesso mito che l'Algarotti prende quale punto di riferimento per un confronto con l'impero romano<sup>11</sup>.

Ricca di colpi di scena, di denunce e di venature polemiche, la tragedia parte da un triangolo amoroso, con la principessa indiana

<sup>10</sup> W. Davenant, *The Cruelty of the Spaniards in Peru*, London 1658, p. 7. «Davenant anticipates Dryden in his conception of the Indians, their earlier innocence having given way with the advance of their civilization, even before the arrival of the Spaniards, to destructive civil war. Within the framework of a masque, the successive songs and speeches articulate a theory of primitivism expressed amidst fact and legend concerning the Indians, including an account of the prequest prophecy that «a Bearded People... should spring out of the Sea, and conquer» them. Such dramatic continuity as the little piece has, reaches its climax in a scene anticipating the torture scene of *The Indian Emperour*, ricorda John Loftis in *The Spanish Plays of Neoclassical England*, New Haven and London, Yale University Press, 1973, pp. 196-197.

<sup>11</sup> Nel *Saggio sopra l'Imperio degl'Incas*, ora pubblicato a cura di Angelo Morino, Palermo, Sellerio, 1987; su Algarotti cfr. inoltre, di Morino, *Certe sere a Cirey sur la Blaise*, in *L'America dei Lumi*, a cura di C. Acutis e A. Morino, Torino, La Rosa, 1989, pp. 127-138 ed E. Bonora, *Introduzione a Dialoghi sopra l'ottica newtoniana*, Torino, Einaudi, 1977.

Alzire sposa riluttante del crudele governatore spagnolo Gusman e segretamente innamorata del fiero Zamore, ritenuto morto. Zamore, dopo anni di latitanza, ritorna per assalire la fortezza spagnola e riconosce in Gusman l'uomo che l'aveva fatto sottoporre ad atroci supplizi.

Il sogno esotico dell'*Alzire* è, «nonostante la superficialità della documentazione storica e la pallescenza del colore locale, una tragedia americana. Sottilmente, sotterraneamente americana»<sup>12</sup>. Dietro la quale è agevole intravedere la tutela ideale, l'eco sdegnata delle denunce lascasiane contro i colonizzatori.

La tragedia presentata da Voltaire è la tragedia di ogni colonizzato: «Se *Alzire*, allegoricamente impennacchiata al centro della scena come una selvaggia di balletto o d'incisione, è l'America secondo i Lumi, Zamore, nudo nell'ombra tra le mani del suo carnefice, è la Colonia: di tutti i tempi»<sup>13</sup>.

L'idealizzazione degli indiani, l'esibizione della crudeltà spagnola basata sul binomio oro e sangue, si rinnova dinanzi al pubblico inglese con due drammi di John Dryden, amico del Davenant, *The Indian Queen* (1664) e *The Indian Emperour* (1665) basati sulle vicende dell'infelice Montezuma vittima, significativamente, non solo del conquistatore, ma anche di un sacerdote cattolico che partecipa alle torture inflitte al re indiano per conoscere il luogo ove è nascosto il tesoro reale.

Nel contesto illuministico la lezione di Las Casas si diffonde in variate proiezioni, viene riusata, con menzioni esplicite o con allusioni dalle molteplici sfumature, come materiale per la costruzione di opere di finzione ove si sviluppa la critica sul piano dell'etica, del sistema assiologico.

Nella rilettura della storia delle colonie con i parametri e l'*animus* dell'attualità, si uniscono vecchi umori contestatari lascasiani con nuove linfe ideologiche: nel romanzo del Marmontel, *Les Incas, ou La destruction de l'Empire du Pérou*, del 1777, l'invenzione letteraria si muove con vivace estro e spirito indagatore nella rielaborazione della vicenda della conquista del Perù. All'inizio del suo libro Marmontel dichiara di aver tenuto ben presente la lezione di Las Casas:

Toutes les nations ont eu leurs brigands & leurs fanatiques, leur temps de barbarie, leurs accès de fureur. Les plus estimables sont celles qui s'en accusent. Les Espagnols ont eu cette fierté, digne de leur caractère. Jamais l'histoire n'a rien tracé de plus touchant, de plus terrible que les malheurs du nouveau monde dans le livre de Las-Casas. Cet apôtre de l'Inde, ce vertueux prélat, ce témoin qu'a rendu célèbre sa sincérité courageuse, compare les Indiens à des agneaux, & les Espagnols à des tigres, à des loups voraces, à des lions pressés d'une longue faim. Tout ce que qu'il dit dans son livre, il l'a dit aux rois, au conseil de Castille, au milieu d'une cour vendue à ces brigands qu'il accusoit...<sup>14</sup>

<sup>12</sup> Cfr. Cesare Acutis, *Tristi contrade*, in *L'America dei Lumi*, cit., p. 28.

<sup>13</sup> Ivi, p. 43.

<sup>14</sup> Jean-François Marmontel, *Les Incas*, Paris, Lacombe, 1777, v. I, p. 9.

Riaffiora il motivo della crudeltà, oltre che del fanatismo religioso dei conquistatori<sup>15</sup>, in un mondo americano:

«depurato da ogni segno di orrore; è quell'altopiano, sono quelle montagne incaiche dove le leggi sono semplici quanto i costumi [...]. Questo paradiso in terra è, prima ancora che in Marmontel, scenario di altre numerose visioni dell'America. Le possiamo rintracciare già nelle testimonianze di Colombo come in quelle di Las Casas, in taluni passi di Montaigne come in certe idealizzazioni della Compagnia di Gesù e, poi, da Rousseau fino a Madame de Grafigny e a Madame du Bocage...»<sup>16</sup>.

La *story* proposta da Marmontel s'ispira alla *history* trasmessa dai testi lascasiani; inoltre, tentando di eludere la distanza fra veridici avvenimenti e verosimile inventato, lo scrittore inserisce nel tessuto narrativo anche il personaggio di Las Casas. Nella vicenda il frate si spinge fin nei territori degli aztechi e, col suo carisma, riesce a porre fine ai rituali sacrifici umani consumati sugli altari messicani.

L'ispida e aggrondata figura di fray Bartolomé, implacabile giudice degli orrori della conquista, entra nella finzione con un ruolo conciliatore, espressione di una consolatoria utopia. Nella riscrittura romanzesca degli eventi seguiti alla conquista dell'impero degli Incas s'innesta l'episodio di un tragico amore che lega Cora, sacerdotessa del sole e il capitano spagnolo Alonzo de Molina<sup>17</sup>. La realtà fittizia di questi amori infelici è funzionale a un'utopica ricostruzione dell'alterità peruviana; esorcismo del passato o espediente per il recupero di una mitologia esotica alla moda, la storia di Cora e Alonzo si riempie di differenti proiezioni che incideranno nelle successive varianti per intreccio, tono, convenzione narrativa.

Una versione teatrale dell'episodio romanzesco di Marmontel, scritta da Vicente Acuña e pubblicata a Buenos Aires nel 1814 col titolo *El Triunfo de la naturaleza*<sup>18</sup>, vede l'eroina condannata a morte dal gran sacerdote per il suo colpevole amore. Ma Cora si salva grazie all'intercessione di Bartolomé de Las Casas che diviene personaggio

<sup>15</sup> Secondo Marmontel l'intolleranza distingue il comportamento degli europei in America; da questo punto di vista *Les Incas* si ricollega al romanzo precedente di Marmontel, *Bélisaire*, in cui riaffiora la condanna del fanatismo col racconto della disgrazia di Bélisaire, famoso generale accusato di complotto e punito dall'imperatore Giustiniano.

<sup>16</sup> C. Acutis, e A. Morino, *La via dal Messico al Perù*, in *L'America dei Lumi*, cit., p. 169.

<sup>17</sup> Osserva José Sánchez in *Hispanic heroes of discovery and conquest of Spanish America in european drama*, Chapel Hill, N.C., University of North Carolina, 1978 (Estudios de Hispanófila n. 47), che «For the first time in literature, Marmontel creates the romantic story of Cora and Alonzo, a legend that will have many echoes in European literature [...] Cora and Alonzo bring to literature and music two dramatic figures of epic dimensions» (p. 76). La fantasia di Le Suire, nel poema *Le Nouveau Monde* (1781) affida a Las Casas la celebrazione delle nozze fra Colombo morente e una bella dama: cfr. sul poema Renata Carocci, «Le Nouveau Monde» di Robert-Martin Le Suire, *ovverossia le avventure di Cristoforo Colombo*, in «Letterature», 14, 1991, pp. 29-50.

<sup>18</sup> Cfr. Ernesto Morales, *Historia del teatro argentino*, Buenos Aires, 1944, p. 86. Sulle numerosissime versioni della storia della Vergine del sole cfr. J. Sánchez, *op. cit.*, pp. 77-85.

del dramma, indulgente e benevolo protettore di un amore senza speranza.

Nelle opere di autori settecenteschi l'ideologia lascasiana, sublimata in senso positivo, si propone come specchio del passato e monito per il presente, esempio di un modo, storico e atemporale insieme, di promuovere la giustizia e l'uguaglianza. Nella tragedia di Augustus von Kotzebue, *Die Sonnenjungfrau*, nei drammi storici di Francis Augustus MacNutt, *Balboa e Las Casas*, si rinnova l'apparizione del personaggio Las Casas che entra in scena consentendo allo spettatore una fruizione più emozionale e partecipe degli eventi. Gli autori intervengono con i propri codici sul materiale storico rivisitato: ma la riscrittura che assume forme ed esiti differenti, non cambia l'immagine provvidenziale che il personaggio del frate assume in ciascun testo. Diventando un protagonista nella finzione letteraria, impigliato in una rete di ideali umanitari, l'uomo Las Casas si carica di sensi ulteriori. Nel nodo composito di rimandi s'intrecciano somiglianze e innovazioni che concorrono a una visione stereoscopica dell'apostolo degli indiani.

In ogni testo si confermano, comunque, le qualità di un personaggio che, quale *deus ex machina*, interviene a lenire ingiustizie, a pacificare gli animi, a cooperare per il felice scioglimento di vicende senza speranza.

Bartolomé de Las Casas viene a trovarsi sul crinale fra storia e letteratura: documento e finzione s'intersecano e si rielaborano in un sottile reticolo in cui la memoria culturale si fa riflesso dell'immaginario.

All'inizio del XIX secolo un gesuita espulso, Ramón Diosdado Caballero, difende l'operato dei conquistadores con l'opera, edita a Roma, nel 1806, *L'eroismo di Ferdinando Cortese contro le censure nemiche*; solo pochi anni prima il filosofo argentino Mariano Medrano aveva denigrato l'opera lascasiana.

Il frate «illustre que [...] había de asombrar a los reyes con su heroica energía en la defensa de la raza india» torna come personaggio e come fonte dottrina nell'*Enriquillo. Leyenda histórica dominicana*, scritta alla fine del secolo scorso da Manuel de Jesús Galván<sup>19</sup>. La

<sup>19</sup> *L'Enriquillo*, pubblicato a Santo Domingo nel 1882, è l'unica opera letteraria di Galván, uomo politico e giornalista; qui cito dalla edizione di La Habana, Casa de las Américas, 1978, p. 43. Sul romanzo di Galván, cfr. Silvana Serafin, *La conquista spagnola come pretesto: «Enriquillo» di Manuel de J. Galván*, «Rassegna Iberistica», 31 (maggio 1988), pp. 21-30; Iverna Codina, *Enriquillo y la primera guerrilla de América*, «Casa de las Américas», 107 (marzo-abril 1978), pp. 22-36; E. Anderson Imbert, *El telar de una novela histórica: «Enriquillo» de Galván*, in *Estudios sobre escritores de América*, Buenos Aires, Raigal 1954. Per I. Codina, *op. cit.*, p. 35, «A cuatrocientos años de distancia, la rebelión de Enriquillo adquiere otras proyecciones — también limitaciones — de no menos interés. En primer lugar señalemos que la rebelión de Enriquillo no tendía — como hubo de suceder más tarde — al logro de la independencia o expulsión de los españoles. El cacique luchó catorce años para que se reconocieran sus derechos y los de su raza a vivir libremente, negándole

*leyenda* della ribellione del *cacique* Guero-cuya, allevato nel convento di Las Casas e battezzato Enriquillo, si dipana sostenuta dalla continua citazione della testimonianza storica del Las Casas stesso implicato negli avvenimenti occorsi a Santo Domingo nei primi anni del XVI secolo.

L'effetto-verità è affidato all'enunciato del testo che rimanda a fatti realmente accaduti: il narratore spesso sostituisce alla propria parola prelievi dagli scritti del frate<sup>20</sup> che, come personaggio fittizio, sostiene un ruolo di spicco nella semantizzazione della narrazione.

Le diverse ricognizioni letterarie sulla figura e l'opera di Las Casas determinano una serie di varianti legate alle condizioni specifiche delle riletture, alle variazioni culturali, all'ideologia dominante nell'ambiente di ricezione<sup>21</sup>.

Il motivo del Las Casas difensore dell'indio si ripropone nel *Fray Bartolomé de las Casas* di Pablo Neruda<sup>22</sup>. La figura rivisitata diviene immagine simbolica:

Pocas vidas da el hombre como la tuya, pocas  
sombras hay en el árbol como tu sombra, en ella  
todas las ascuas vivas del continente acuden,  
todas las arrasadas condiciones, la herida  
del mutilado, las aldeas  
exterminadas, todo bajo tu sombra  
renace, desde el límite  
de la agonía fundas la esperanza.

La storia acquista i connotati dell'attualità registrando la crisi della giustizia, la violazione del diritto degli inermi.

a los españoles facultades para someterlos al régimen degradante de la esclavitud. En una palabra, Enriquillo no hizo más que exigir y luchar para que a los aborígenes se les reconociera como seres racionales y libres que por naturaleza tenían derecho a ser tratados como tales. Ésta era la doctrina de los dominicos, de Las Casas, de Victoria, es decir la defensa de los mismos derechos humanos que hoy se defienden como básicos de la organización internacional". S. Serafin, *op. cit.*, p. 24, sottolinea che è simbolica «la figura di Bartolomé de Las Casas, che rappresenta e concretizza l'infaticabile lavoro dei domenicani, il loro anelito di giustizia e d'amore verso l'umanità oppressa [...]. Allo stesso tempo egli costituisce un esempio glorioso della Spagna, dimostratasi spesso sensibile al problema della schiavitù. Si vedano ad esempio le famose ordinanze di Burgos a protezione della razza india...». La sapiente fusione di storia e finzione nell'*Enriquillo* è messa in rilievo da Anderson Imbert: «La imaginación, disimulada en la prosa, ha trabajado en cambio en la articulación de los episodios...» (*op. cit.*, p. 120).

<sup>20</sup> La preoccupazione di veridicità, sostenuta lievemente dall'invenzione, appare «l'atteggiamento tipico dello scrittore di romanzi storici, il cui ricorso alle fonti — indicazioni bibliografiche, note, ecc. — è una riprova della propria conoscenza e competenza nei confronti dello storico di professione. La necessità di rendere leggibile il passato fa sì che l'autore intervenga direttamente nella narrazione, nella tipica funzione di narratore extradiegético che si rivolge al lettore in svariate occasioni e in modi diversi» (S. Serafin, *op. cit.*, p. 27).

<sup>21</sup> Cfr. Cesare Segre, *Semiotica filologica*, Torino, Einaudi, 1979, pp. 87-97.

<sup>22</sup> Pablo Neruda, *Canto Generale*, a cura di Dario Puccini, Milano, Accademia-Sansoni Editori, 1970, pp. 122-128.

La voce poetica di Neruda ha scavato nella memoria collettiva individuando zone mitiche, significative per l'uomo di oggi oppresso da:

esta resurrección enmascarada,  
astuta, envilecida,  
del encadenador, de la cadena,  
y cuando sube la congoja  
hasta la cerradura a entrar contigo,  
surge una luz antigua, suave y dura  
como un metal, como un astro enterrado.  
Padre Bartolomé, gracias por este  
regalo de la cruda medianoche,  
gracias porque tu hilo fue invencible...

L'opera del domenicano è un tentativo di opposizione a un'invariante di violenza:

No sirvió la piedad. Cuando mostrabas  
tus columnas, tu nave amparadora,  
tu mano para bendecir, tu manto,  
el enemigo pisoteó las lágrimas  
y quebrantó el color de la azucena...

E la resistenza di Las Casas si presta ancora a una lettura attualizzante:

Desde arriba quisieron contemplarte  
(desde su altura) los conquistadores,  
apoyándose como sombras de piedra  
sobre sus espadas, abrumando  
con sus sarcásticos escupos  
las tierras de tu iniciativa,  
diciendo: «Ahí va el agitador»,  
mintiendo: «Lo pagaron  
los extranjeros»,  
«No tiene patria», «Traiciona»,  
pero tu prédica no era  
frágil minuto, peregrina  
pauta, reloj de pasajero...  
Hoy a esta casa, Padre, entra conmigo.  
Te mostraré las cartas, el tormento  
de mi pueblo, del hombre perseguido.  
Te mostraré los antiguos dolores.

Y para no caer, para afirmarme  
sobre la tierra, continuar luchando,  
deja en mi corazón el vino errante  
y el implacable pan de tu dulzura.

La riscrittura del personaggio Las Casas diviene occasione di ripensamento per un mondo contemporaneo particolarmente denso di contraddizioni: *Las Casas: obispo de Dios*, rielaborazione drammatica

di Miguel Ángel Asturias, va letta nella chiave di un recupero del passato che maggiormente interessa l'ideologia americanista: qui è preminente «la dramática realidad de los desequilibrios sociales, la sugestión de los grandes temas indigenistas y la poesía del mito»<sup>23</sup>.

Un *retablo histórico* di Jaime Salom, *Las Casas. Una hoguera en el amanecer*,<sup>24</sup> segue il domenicano, sullo sfondo del doppio scenario spagnolo e americano, nel progressivo risvegliarsi e affermarsi della vocazione umanitaria.

Las Casas è il protagonista assoluto di questa *pièce* teatrale che tende a mettere a nudo l'umanità controversa e travagliata del «padre degli americani».

Un fantasmatico, inflessibile Bartolomé de Las Casas si affaccia nelle ultime, irresistibili pagine dell'*Arpa y la sombra* di Alejo Carpentier.

Il nume tutelare degli *indios*, il custode-trascrittore del *Giornale di bordo* di Colombo, è delegato a mandare definitivamente in fumo il progetto accarezzato da Pio IX di canonizzare il navigatore genovese. In una ricostruzione ironica e paradossale dell'udienza del processo per la beatificazione di Colombo, in Vaticano, è proprio il frate, calvo, ascetico, le ciglia aggrottate, simile a un monaco di Zurbarán, a testimoniare contro Colombo avido e schiavista, che ha sconvolto la vita degli abitanti di un paradiso a cui era approdato inconsapevolmente<sup>25</sup>.

Nella visione amara e irridente della impresa di Colombo di Abel

<sup>23</sup> Giuseppe Bellini, *Historia de la Literatura Hispanoamericana*, Madrid, Castalia, 1985, p. 65. Negli anni intorno al 1960 la denuncia della realtà in Colombia si esprime anche attraverso il teatro: Oswaldo Díaz Díaz si appropria della figura di Las Casas, come simbolo di opposizione alla violenza, in *Un réquiem para el padre Las Casas*.

<sup>24</sup> Cfr. Jaime Salom, *Las Casas. Una hoguera en el amanecer*, Madrid, Ediciones Cultura Hispánica, 1986. Anche questo testo drammatico trae spunto, per le situazioni conflittuali, soprattutto dagli scritti lascasiani: i tempi, i personaggi — Las Casas, Fray Antón de Montesinos, el Rey Fernando — le azioni, sono recuperati da schegge testuali e intertestuali che costituiscono lo spunto per un'operazione di conferma delle varie possibilità di assorbimento del passato nel linguaggio e nei problemi dell'attualità.

<sup>25</sup> «Tocca proprio a fray Bartolomé — commenta Pier Luigi Crovetto in *Un'arpa suona nell'ombra*, «Letterature», 14 (numero speciale colombiano per il V centenario), cit., p. 159 — di completare l'opera, di smontare pezzo dopo pezzo il suo mito. Così, è lui a denunciarne le ruberie, le crudeltà, i sogni di grandezza, il progetto della massiccia importazione in Spagna di schiavi indigeni, lo sconvolgimento di quel Paradiso terreno (non Terrestre) al quale approdò per caso e la sua conversione in inferno. A lui tocca dare il colpo di grazia a don Cristóbal Colón». Cfr. inoltre, Cecilia Galzio, *L'altro Colombo. A proposito di «El Arpa y la Sombra» di A. Carpentier*, Roma, Bulzoni, 1991, la quale considera che «l'effetto di capogimento rispetto l'immagine del domenicano difensore di Colombo, consacrata nella memoria storica, non nasce dunque da un'invenzione ardita e neppure da un'alterazione modesta ma, piuttosto, da un equilibrio non equo e da una disposizione delle citazioni non favorevoli al giudicato» (p. 190); André Saint-Lu, in *De quelques libertés du romancier avec l'histoire: à propos de «El Arpa y la Sombra» de A. Carpentier*, «Les Langues Néo-Latines», 235, 1980, pp. 68-77, ha esaminato l'incidenza delle citazioni di Las Casas nel testo di Carpentier; Juan Durán Luzio, in *B. de Las Casas y M. de Montaigne: Escritura y lectura del Nuevo Mundo*, «Revista Chilena de Literatura», 1991, ha sottolineato l'influsso della prosa di Las Casas negli *Essais*.

Posse, in *Los perros del Paraíso*, il padre Las Casas considera con diffidenza Colombo e Isabella la Cattolica ritenuti affiliati della setta degli Illuminati.

Nell'*Arpa y la sombra* l'austero fantasma Las Casas si presenta a dissacrare il mito di Christophoros insieme ai personaggi più eterogenei, l'apologeta di Colombo Léon Bloy, Victor Hugo, Lamartine o Jules Verne; nel romanzo acre e provocatorio di Abel Posse si accendono discussioni fra Swedenborg, padre Buil e Las Casas in un confluire e confondersi di personaggi e di ideologie del presente e del passato.

Questo efficace espediente si amplifica nel *Reportaje del descubrimiento* di Antonio Núñez Jiménez; l'ultima parte della narrazione è ambientata in un convegno di storici di tutti i tempi che, nel fatidico 1992, si riuniscono per discutere sul *Descubrimiento Mutuo de las Culturas del Viejo y Nuevo Mundo*. Provenienti da ogni angolo della terra, si trovano gomito a gomito tutti coloro che hanno scritto sulla Scoperta: i primi cronisti, come Michele da Cuneo, arrivato in aereo, sbalordito per le moderne diavolerie, a fianco degli storici contemporanei; fra coloro che hanno osannato o denigrato Cristoforo Colombo, insieme agli «invitati speciali» Isabella e Ferdinando, spicca la figura di Las Casas<sup>26</sup>.

Nella lettura «in parallelo» delle varie proiezioni dell'immagine lascasiana emerge che dalla memoria collettiva si è sviluppata una sensibilità critica che si discosta dallo storicismo e dallo psicologismo, rifiuta il simbolismo o il formalismo narrativo.

Le pagine di Carpentier, di Posse o di Núñez Jiménez non esitano a infrangere la «sacralità» del personaggio. Paranoico<sup>27</sup> o geniale, gran calunniato o novello San Paolo, padre Bartolomé, inserito in una serie di affollati *tableaux vivants* dai colori stridenti, senza mezze tinte, diviene l'interprete di una polemica rivisitazione della storia della conquista del Nuovo Mondo.

Di fronte ai problemi del presente era necessario riannodare i legami sommersi del passato per riscoprire radici morali e spirituali: è toccato a Bartolomé, difensore degli *indios*, entrare in un mondo di finzione, in una nuova dimensione della storia, in un mondo di fantasmi, di richiami metastorici, per ricordare il coraggio della verità.

<sup>26</sup> Sul libro di Núñez Jiménez cfr. Mario Damonte, *Cristoforo Colombo nella narrativa*, Genova, ECIG, 1991, pp. 91-94.

<sup>27</sup> È la tesi sostenuta, come è noto, dal Menéndez Pidal in *El Padre Las Casas, su doble personalidad*, Madrid, Espasa Calpe, 1963.

AUGUSTO GUARINO

UN MOMENTO DELL'ELABORAZIONE STORIOGRAFICA  
DI JOSÉ ANTONIO MARAVALL:  
*TEORIA DEL SABER HISTORICO* (1958)

Premessa

Considereremo in questa breve nota l'opera di uno dei maggiori storici spagnoli contemporanei, José Antonio Maravall (Xàtiva, 1911 - Barcelona, 1986), in particolare sul versante del suo apporto, intenso e a tratti originale, alla teoria storiografica. L'attenzione verrà essenzialmente diretta verso l'opera che costituisce il suo maggiore sforzo per l'elaborazione di una visione globale dell'essenza e della pratica della storiografia, *Teoría del Saber Histórico* (Madrid, Revista de Occidente, 1958)<sup>1</sup>. Si tratta di un'opera incentrata sulla ricerca di un'identità disciplinare del sapere storico, nell'ambito complessivo delle scienze sociali e nel confronto con le scienze naturali e la riflessione epistemologica. Ci si soffermerà dunque su di uno stadio particolare, seppure di fondamentale rilevanza, del lavoro storiografico di Maravall, su di un momento-chiave maturato in sintonia con un determinato contesto culturale (la Spagna dei tardi anni Cinquanta e, in senso più ampio, gli orizzonti storiografici e filosofici nell'Europa del dopoguerra) e che risulta indubbiamente determinante per una lettura critica degli studi di Maravall che ad esso sono precedenti o successivi.

1. *Scienza e storiografia: i lasciti della tradizione ottocentesca*

Al centro dell'attenzione di Maravall si colloca anzitutto il problema dello statuto di scientificità che sia dato attribuire alla riflessione e alla pratica storiografica. Il confronto diretto si orienta verso le due grandi correnti di pensiero che costituiscono il binomio di risposte opposte, ma in qualche modo parallele, rispetto alla questione,

<sup>1</sup> Che abbrevieremo d'ora in poi in TSH, dando di volta in volta tra parentesi il riferimento della pagina e riservando l'uso delle note per riferimenti bibliografici diversi o per osservazioni di altro tipo.

ossia da un lato la negazione di ogni possibile approccio scientifico alla storia e dall'altro i tentativi di estensione alle discipline storiografiche dei metodi e di una visione del mondo appartenenti alle scienze fisico-matematiche. Comprendere pienamente i termini di questo dibattito culturale interno alle scienze sociali e alla filosofia, che percorre tutto il secolo XIX e che ritorna in forme di sapore ottocentesco ancora in anni vicini al testo che stiamo considerando<sup>2</sup>, significa per Maravall essere consapevoli del concetto di scienza che lo informa e lo condiziona, ossia fare i conti con lo schema di interpretazione rigido e onnicomprensivo della realtà che è alla base della scienza classica.

Alla radice del concetto tradizionale di scienza c'è in prima istanza un quadro epistemologico che prevede una separazione netta tra una realtà oggettiva e il soggetto osservatore, il quale deve costituire niente altro che il tramite impersonale per la conoscenza formale di fenomeni che gli sono estranei e che esistono in quanto percepibili e misurabili (criterio di quantificazione del reale, cfr. TSH, pp. 48-49). Si tratta di una realtà retta da uno schema unico di elementi stabili e caratterizzati da una relazione irreversibile, come le coordinate spazio-temporali o il principio newtoniano di corrispondenza tra azione e reazione (cfr. TSH, pp. 38-39). Il ruolo di una disciplina scientifica non sarebbe altro che la comprensione e la formalizzazione di questi fenomeni secondo i principi della logica classica (criteri di identità, di non contraddizione, di terzo escluso, cfr. TSH, pp. 53-54) e dello schema di legge di derivazione kantiana (generalità, continuità, regolarità, prevedibilità dei fenomeni descritti, cfr. TSH, pp. 122-125). Tali leggi non rappresenterebbero che la «scoperta» e il riflesso delle relazioni esistenti intrinsecamente e *a priori* tra i fenomeni<sup>3</sup>.

Il trasferimento di questi principi in ambito storiografico non può che indurre a tendenze *deterministe* nella filosofia della storia e, in campo propriamente investigativo, agli eccessi dello *scientismo*<sup>4</sup>. Maravall sottolinea come il determinismo in storia abbia radici antiche e profonde, a partire da Tucidide, che applica agli eventi umani uno schema comportamentale «naturale» mutuato dalla medicina contemporanea (cfr. TSH, p. 126), o nel caso del finalismo neoristotelico del pensiero medievale (cfr. TSH, pp. 29-30). È tuttavia la nozione for-

<sup>2</sup> Maravall, ad esempio, si riferisce costantemente a testi di Jan Huizinga tradotto in spagnolo, come *Sobre el estado actual de la ciencia histórica*, Madrid 1934; *El concepto de la historia y otros ensayos*, México 1946.

<sup>3</sup> Maravall, d'altronde, sottolinea come a loro volta le scienze naturali al loro nascere avessero mutuato il concetto di «legge» da elaborazioni riferite al campo dei rapporti umani, come ad esempio la definizione di legge data da Montesquieu: «Les lois sont des rapports nécessaires qui derivent de la nature des choses», cit., in TSH, p. 120.

<sup>4</sup> In questo caso Maravall riprende Von Hayek e la sua definizione dello scientismo: «una actitud que innegablemente no es científica en el propio sentido de la palabra; implica una aplicación mecánica y sin discernimiento de ciertos hábitos de pensar a dominios diferentes de aquellos para los cuales se formaron»; *Scientisme et science sociale*, Paris 1953, cit., in TSH, p. 23.

male e matematica di legge ad ispirare, dal tardo Ottocento, i tentativi di una storiografia «scientifica». Maravall cita tra questi la «Storia genetica» di Barnheim o l'estremo tentativo di formalizzazione della storia in termini logico-matematici di Bourdeau<sup>5</sup>, così come la storia «legalista» di Lamprecht. Analoga tendenza rileva inoltre nel metodo quantitativo della scuola storico-sociologica nordamericana<sup>6</sup> e nell'indirizzo di formalizzazione classificatoria dei fatti storici (TSH, pp. 61-62).

Maravall, d'altro canto, prende le distanze anche da coloro che negano il carattere di regolarità del divenire storico o quello di scientificità della ricerca storiografica (Rickert, Meyer, Croce), pur riconoscendo loro il ruolo di argine «a los excesos de una corriente historiográfica 'legalista', a lo Lamprecht, que hubiera disuelto la Historia en un pseudo-naturalismo antihistórico» (TSH, p. 136). È il caso di Meyer, la cui assegnazione alla storia del ruolo di descrizione di eventi individuali viene da Maravall definita come «desoladora» (TSH, 136), così come quello di Huizinga, di cui Maravall contesta la definizione del fatto storico come fenomeno «aperto» (ossia non definibile precisamente) e in parte estraneo alle dinamiche di causalità (cfr. soprattutto le pp. 137-139 di TSH).

Uscire dalle strettoie di questo dibattito significa per Maravall considerare più da vicino l'essenza e la pratica delle scienze naturali, così come esse tendono a configurarsi e a ridefinirsi entro l'orizzonte epistemologico del ventesimo secolo.

## 2. Critica del sapere scientifico e nuova scienza post-newtoniana

Una delle maggiori spinte verso una ridefinizione dell'identità della scienza proviene dall'irruzione nel suo campo di categorie storiche, anzitutto della coscienza che ogni sapere, compreso quello scientifico, nasce in relazione a un'eredità e a un contesto culturale, che in qualche modo ne condizionano l'essenza. Un primo passo in questo processo di contestualizzazione del pensiero scientifico viene individuato da Maravall nell'opera di Marx, «que ha replanteado en términos totalmente nuevos este problema general de la objetividad: según esto, el conocimiento se alcanza siempre dentro de un horizonte que la posición de que se parte permite contemplar» (TSH, p. 106). Lo storico spa-

<sup>5</sup> Bourdeau, *L'histoire et les historiens*, Paris 1888; cit. in TSH, p. 126.

<sup>6</sup> Sebbene Maravall ammetta che «la aplicación de métodos matemáticos a nuevos campos del acontecer humano está dando resultados excelentes» (TSH, p. 48) sembra comunque sottoscrivere l'opinione di Ross secondo cui «el gran volumen y el carácter a menudo irregular de las variaciones que se observan en las conclusiones de la ciencia social hacen sospechar, no errores en la medición, sino un fracaso en controlar variables importantes y en el empleo de esquemas que puedan merecer confianza y ser de medición posible» (*Theory and method in the Social Science*, 1954, cit. in TSH, p. 47).

gnolo, tuttavia, estende questa dinamica al di là dell'orizzonte borghese delimitato da Marx, rifiutando nel contempo il concetto di falsa coscienza («seudoverdades») attribuito al sapere: «no es ésta una conclusión que afecte sólo a la burguesía, en una situación histórica dada, sino a todo observador de la sociedad y de la Historia, y además, ese condicionamiento no invalida las conclusiones alcanzadas, las cuales son válidas dentro de una situación» (TSH, p. 106). Emerge dunque «la esencial historicidad del conocimiento científico» (Bachelard<sup>7</sup>), l'attribuzione alle teorie scientifiche del carattere di «aproximaciones válidas en ciertas condiciones» (De Broglie<sup>8</sup>), contro la nozione classica di universalità.

Da un'altra prospettiva, sottolinea Maravall, è la nozione *storica* del tempo a penetrare nello stesso cuore delle teorie fisico-matematiche. In un terreno propriamente storiografico, si è portato alla luce il fatto che alcuni degli stessi concetti-cardine delle scienze naturali, come quelli di spazio e tempo o di causa ed effetto, non possono essere considerati come categorie assolute, ma piuttosto come formazioni concettuali legate alla loro cultura di occorrenza ed eventualmente ignote e incomprensibili ad altre culture<sup>9</sup>. All'interno delle teorie scientifiche, nel contempo, si è resa necessaria una «storicizzazione» del mondo naturale, evidente ad esempio nel concetto fisico di *entropia*, nello sforzo di comprensione di quei fenomeni che nel corso del tempo cambiano *qualitativamente* la materia, contraddicendo l'idea newtoniana di un tempo che trascorre senza nessuna relazione con gli oggetti esterni<sup>10</sup>. Analogamente, la teoria della relatività, la geometria non euclidea, l'osservazione della fisica dei fluidi, le nuove conoscenze in astrofisica, spingono all'abbandono dello schema unico e universale della fisica classica a favore di una serie di teorizzazioni chiuse e parziali dei fatti, all'adozione di sistemi cognitivi diversi per realtà distinte (principio di complementarità di Bohr, cfr. TSH, p. 58). Il tradizionale determinismo entra in crisi a causa, tra l'altro, del principio di *indeterminazione* formulato da Heisenberg, che spezza per sempre l'identità tra esistenza e misurabilità dei fenomeni. In questo senso la scienza appare come un itinerario di interazione tra la conoscenza e la realtà, nel quale l'osservazione altera inevitabilmente la natura dell'oggetto osservato<sup>11</sup>, acquisendo quindi alcune di quelle qualità che tradizionalmente appartenevano all'ambito delle scienze umane e che

<sup>7</sup> *L'homme devant la Science*, Neuchâtel 1952; cit. in TSH, p. 42, nota.

<sup>8</sup> *La física nueva y los cuantos*, p. 152; cit. in TSH, p. 41.

<sup>9</sup> Maravall si riferisce ad esempio allo studio di Granet circa il concetto di spazio e di tempo presso i cinesi, *La pensée chinoise*, Paris 1950.

<sup>10</sup> Il riferimento di Maravall è qui a Enzo Paci, *Tempo e relazione*, Torino 1954; cit. in TSH, p. 41.

<sup>11</sup> Maravall cita a proposito un passo di Heisenberg: «las leyes naturales que se formulan matemáticamente en la teoría cuántica no se refieren a las partículas elementales en sí, sino a nuestro conocimiento de tales partículas»; *La imagen de la naturaleza en la física actual*, Barcelona 1957, p. 16.

ne ipotecavano il carattere di scientificità. È in questo quadro rinnovato di relazioni tra la scienza e la totalità della cultura che è possibile per Maravall una nuova definizione del sapere storico.

### 3. *Divenire storico e sapere storiografico: le proposte di Maravall*

Non lascia dubbi il carattere della rivendicazione di Maravall circa la scientificità del processo storiografico: «la Historia es una ciencia que tiene, como cualquier otra, sus principios propios, y según ellos se nos muestra cierta dentro de un sistema determinado de relaciones y válida en una esfera de hechos de la experiencia humana» (TSH, p. 53). Il che rappresenta il riconoscimento della sostanziale omologia dei procedimenti che appartengono sia alla ricerca e alla riflessione storiografica che all'elaborazione del sapere scientifico, pur nella pluralità e specificità di approcci all'interno dei rispettivi campi<sup>12</sup>. Analogamente, in prima istanza, è il procedimento di astrazione che la teoria storiografica, similmente a quella scientifica, deve operare entro i dati di una realtà storica che è, come quella naturale<sup>13</sup>, molteplice e continua, al fine di costituire un sistema di riferimento che dia senso ai fenomeni considerati.

È dunque netta l'opposizione di Maravall ad una concezione della storiografia come attività di mera documentazione e descrizione di fenomeni unici e irripetibili, che sfuggirebbero ad ogni razionalizzazione (in opposizione ai fenomeni naturali, ripetibili e generalizzabili). La ricerca storica trae al contrario la sua specificità dal rapporto tra le sue concettualizzazioni teoriche e l'oggetto studiato, una relazione che comunque deve salvare l'alto grado di individualità dei fenomeni considerati<sup>14</sup>. Si tratta di una scelta di campo che deve passare attraverso l'ammissione, sia pure cauta e problematica, di una *regolarità* degli eventi storici, di uno schema causativo che in qualche modo li raggruppi e li ponga in relazione:

«siempre que en la Historia hay regularidad y observamos que ciertas sucesiones de hechos se repiten casi idénticamente, debe, en todo caso, atribuirse a la subsistencia de un conjunto de circunstancias relativamente invariables en aquello que

<sup>12</sup> Il che, in Maravall, non avviene senza cautele: «Los grados de diferencia en exactitud que van de la física a la Historia serán siempre tantos que más que como una diferencia de grados habrá que considerarla en todo momento como una diferencia de clase. Eso es cierto; pero no menos cierto es también que la exactitud no es criterio suficiente para reconocer el nivel de la ciencia» (TSH, p. 53).

<sup>13</sup> Los fenómenos naturales no son simples, contra lo que tantas veces se ha dicho, sino que su simplicidad está en las descripciones parciales, mutiladas, del investigador» (TSH, p. 80).

<sup>14</sup> De manera absoluta no hay ciencia que sea sólo de lo general, ni sólo de lo estrictamente individual. La Historia conserva más de lo individual que la ciencia física y aun que otras intermedias» (TSH, p. 72).



podría llamarse el substrato causal de la Historia misma, substrato que la condiciona, pero que no se confunde con lo que propiamente es Historia. Ello permitirá a veces de formular como una ley ese acontecer regular que, en determinadas circunstancias, comprobamos. [...] existen leyes en la Historia, pero no leyes de la Historia» (TSH, p. 139).

La percezione dei fatti storici avviene dunque attraverso l'instaurazione di un nesso relazionale che, analogamente alla *complementarietà* di Bohr, istituisce di volta in volta un asse di pertinenza. L'unicità del fatto storico è dunque una proprietà attribuita a un oggetto composito che viene concepito come un insieme:

«Lo individual de la Historia no está en el dato aislado, sino en la conexión irrepitible en que se da. Lo individual es el conjunto» (TSH, p. 74).

Al tempo stesso Maravall sottolinea il carattere organizzato di questo insieme di fenomeni:

«lo que la Historia puede darnos a conocer desde su punto de vista, no son hechos de individuos aislados, ni hechos absolutamente individuales, sueltos, sino encadenamientos, conjuntos de hechos, es decir, estructuras configuradas de un modo o de otro» (TSH, p. 69).

È senza dubbio rilevante il carattere di *struttura* che l'autore attribuisce ai fenomeni storici, non solo in anni in cui la moda «strutturalista» era ancora di là da venire, ma soprattutto in un contesto come quello della Spagna degli anni Cinquanta in cui il dibattito culturale si presentava di ben altro tenore, fortemente condizionato dalla situazione politica del paese<sup>15</sup>. Rimane però da chiarire il modello «strutturalista» adottato da Maravall:

«Estructura histórica es para nosotros la figura en que se nos muestra un conjunto de hechos dotados de interna articulación en la cual se sistematiza y cobra sentido la compleja red de relaciones que entre tales hechos se da. Es, por tanto, un sistema de relaciones dentro del cual cada hecho adquiere su sentido en conexión. Entre los hechos de una estructura se constituye, no un nexos causal, sino una relación situacional» (TSH, p. 155).

<sup>15</sup> Per fornire solo un esempio delle difficoltà e delle contraddizioni in cui era immerso il mondo intellettuale nel clima provinciale e repressivo della Spagna di quegli anni, basti ricordare che lo stesso Maravall, che peraltro abbiamo visto maneggiare apertamente formulazioni marxiste, un anno dopo l'apparizione di *Teoría del Saber Histórico* pubblica un volumetto, *Ortega en nuestra situación*, (Taurus, Madrid 1959), nel quale si impegna in una difesa di Ortega y Gasset in chiave cattolica. Cfr., ad esempio, p. 35 [nella filosofia di Ortega] Todo ello es, una vez más, claro ejemplo de una visión orgánica y gerárquica de la sociedad, bajo un riguroso imperativo ético, lo cual para el católico no puede menos de mostrar profunda simpatía y reconocer un básico parentesco»; oppure p. 48: «Ortega no le hace errar a su discípulo o lector católico, al contrario tal vez de otros escritores, quienes por su contenido religioso no cristiano y no católico, pueden encaminar falsamente».

«ese conjunto histórico del que venimos hablando no es como una fórmula general en la que se comprenda un gran número de casos particulares, todos los cuales, por lo menos en ciertos aspectos, son iguales entre sí y reproducen caracteres generales o típicos comunes a todos ellos [...] Los acontecimientos que integran un conjunto histórico pueden ser diferentes entre sí y en cambio análogos a los que se dan en otro conjunto» (TSH, p. 76).

Fin qui il concetto di struttura storica sembra opporsi a quello di legge, assegnando agli insiemi storici un carattere composito e non determinato da rapporti di causa-effetto o di attribuzione a categorie, bensì da una *relazione situazionale* che è specifica di quel campo di fenomeni.

La natura stessa della struttura storica sembra essere per Maravall relazionale, non intrinseca alla realtà osservata né puramente determinata dalla teoria quanto dal *processo* di osservazione dei fenomeni, in quanto da un lato «la experiencia está configurada por el pensamiento, pero puesta por las cosas» (TSH, pp. 112-113) ma al tempo stesso «no existe una realidad en cuanto que objeto de la Historia, constituida formalmente como tal, anterior a la ciencia que trata de interpretarla» (TSH, p. 89). In tal senso Maravall incide su di un nodo epistemologico centrale nel pensiero scientifico e che continuerà a caratterizzare le varie posizioni all'interno della corrente strutturalista. D'altra parte lo strutturalismo di Maravall appare del tipo che Piaget ha denominato strutturalismo «globale» (in contrapposizione ad uno «strutturalismo autentico in quanto metodico»), il cui emergere metodologico è in parte determinato dal carattere dei fenomeni osservati e che comunque si arresta a un ruolo descrittivo dell'analisi strutturale<sup>16</sup>:

«Conocer una realidad histórica, captar su sentido, es hacerse inteligible la relación entre las partes y el todo, en esos conjuntos que constituyen el objeto de la Historia. No puede decirse que se trate de un análisis de elementos después del cual venga una segunda fase de construcción sintetizadora» (TSH, p. 74)<sup>17</sup>.

Il che è in netto contrasto con l'ambizione, che è propria delle teorizzazioni propriamente strutturaliste, di passare dallo stadio della descri-

<sup>16</sup> «Tutte le forme di ricerca, per svariate che siano, concernenti la società conducono a degli strutturalismi, perché gli insiemi o sotto-insiemi sociali si impongono immediatamente in quanto totalità», Jean Piaget, *Lo strutturalismo*, Il Saggiatore, Milano 1968, p. 129 (trad. it. di *Le structuralisme*, PUF, Paris 1968).

<sup>17</sup> Cfr. anche p. 147: «A esos conjuntos articulados en los que se nos dan los hechos históricos los llamamos estructuras. No entendemos con ello hacer comprender ese concepto por la referencia a lo que el matemático designa con esa palabra, ni siquiera a lo que llama estructura el biólogo, el sociólogo o el economista. Lo llamamos estructura porque otros términos como «forma», «tipo», etc. tendrían más inconvenientes que ventajas, y además no son lo mismo. En definitiva, es un concepto meramente histórico el que queremos construir, y en tal sentido no nos consideramos obligados por lo que el término significa en otros órdenes».

zione morfologica dei sistemi a quello della considerazione della loro *morfogenesi*<sup>18</sup>. A parte il riferimento a un «sostrato causale» interno alla storia, Maravall non sembra invece occuparsi, almeno in termini strutturali, della natura del mutamento storico, ad esempio delle dinamiche che portano alla trasformazione di una struttura in un'altra successiva. Nell'ambito del lavoro storiografico, propone invece un nuovo concetto di legge che sia applicabile alle strutture, concepita in termini relazionali e probabilistici:

«La ley es ahora un enunciado concreto que se aplica a una multiplicidad de hechos diferentes y relacionados recíprocamente» (TSH, pp. 162-163; corsivo nel testo).

«la ley de una estructura es como la descripción que hagamos de una constelación. Personas distintas pueden emplear, y de hecho emplearán siempre términos diferentes; pero, en definitiva, la formación que resulte perfilada por ellos será la misma» (TSH, p. 163).

Appare evidente la tendenza descrittiva del concetto proposto da Maravall, che d'altronde per essere uno schema di «legge» manifesta scarsa vocazione alla formalizzazione:

«Ley histórica podemos considerar, según lo dicho, a toda fórmula en la que se condensa el significado de una estructura que, por consiguiente, es, en principio, irreplicable [...] Leyes históricas son, entre tantos otros ejemplos, "Barroco", "Idealismo alemán", "Ilustración" [...] La ley histórica, en consecuencia, viene a ser la etiqueta de una estructura» (TSH, pp. 164-165).

Il risvolto di questa tendenza descrittiva è comunque la scarsa propensione *evenemenziale* mostrata da Maravall, e al contrario la sua attenzione ai fenomeni culturali in senso esteso, in una prospettiva per cui «lo que distingue la Historia de la Sociología es un carácter formal, a saber: el mayor o menor grado de abstracción» (TSH, p. 154). Rilevante appare l'interesse per dinamiche storiche ampia estensione che, seguendo la sociologia di Freyer<sup>19</sup>, porta Maravall a ritenere che «esas leyes estructurales, una vez aparecidas, duran, permanecen, prolongan su vigencia durante largos períodos, de modo tal que actúan como formas de estancamiento relativo del devenir; son 'Historia cuajada'. En cierto grado son elementos *eternos*, puesto que, en cuanto aparecen esas estructuras sociales, quedan como estratos sucesivos de una

<sup>18</sup> «Lo strutturalismo globale si attiene al sistema delle relazioni o interazioni osservabili, considerato autosufficiente, mentre la peculiarità di uno strutturalismo metodico consiste nel cercare la spiegazione di questo sistema in una struttura subordinata, che ne permette l'interpretazione in un certo qual modo deduttiva e che si tratta di ricostruire mediante la costruzione di modelli logico-matematici: in questo caso, e cioè è fondamentale, la struttura non rientra nell'ambito dei "fatti" constatabili», Jean Piaget, *Lo strutturalismo*, op. cit., p. 130.

<sup>19</sup> Maravall si riferisce a *Introducción a la sociología*, Madrid, 1945 e a *La sociología ciencia de la realidad*, Buenos Aires 1944; cit. in TSH, p. 152.

sociedad. También la Historia ha da tener en cuenta estos casos de 'herencia'» (TSH, p. 154). La considerazione di queste «amplias épocas» (secondo Tovar, cfr. TSH, p. 188) rende ancor più composito e aperto il modello proposto da Maravall per l'oggetto storico:

«el objeto de la ciencia de la Historia no es ni lo que permanece ni lo que varía, sino una y otra cosa en el total que conjuntamente arrojan en cada caso, porque sólo en ese conjunto se da lo singular, lo históricamente irreplicable» (TSH, p. 191).

In questi termini Maravall si inserisce a pieno titolo nell'elaborazione di quel «modo de historiar que tiene mucho de nuevo y al que algunos han dado en llamar 'Historia social'» (TSH, p. 167) e appare in sintonia con il sorgere dell'interesse storiografico per i fenomeni di «lunga durata». Le proposte teoriche esposte in *Teoría del saber histórico*, pur elaborate dall'area «marginale» della Spagna di quegli anni, costituiscono dunque un contributo cospicuo a un dibattito che si andrà facendo sempre più intenso nell'ambito delle scienze sociali, costituendo al tempo stesso l'ideale orizzonte in cui viene a tracciarsi la lunga e densa parabola di realizzazioni storiografiche di José Antonio Maravall.

En esta obra se aborda el estudio de la estructura y el funcionamiento del aparato estatal en el marco de la teoría del estado. El autor analiza el papel del estado en la sociedad, su evolución histórica y su relación con el poder. Se discuten los modelos de estado y se examina la influencia de factores económicos y culturales en su desarrollo. El texto incluye referencias a autores clásicos y modernos de la teoría política y sociológica.

El autor sostiene que el estado es un fenómeno social complejo que surge de la necesidad de regular las relaciones entre individuos y grupos. Su estudio requiere un enfoque multidisciplinario que integre la historia, la sociología y la economía.

En conclusión, el análisis del estado debe considerar tanto sus aspectos formales como sus funciones reales en la sociedad. La obra ofrece una perspectiva crítica y rigurosa sobre este tema central de la ciencia política.

<sup>1</sup> Véase, en especial, sus *Per una bibliografía di J. Pérez de Montalbán*. Università degli Studi di Padova, Verona 1976; *Addenda e [sic] corrigenda*. *Ibid.*, 1982 ya *La collezione "Diferentes Autores"*. Edition Reichenberger, Kassel 1988.

<sup>2</sup> Cfr., por ejemplo, *Addenda...*, p. 9, nos. 33a y 55b; p. 10, no. 86b; p. 18, no. 250b.

JOSEPH L. LAURENTI

NOTAS SOBRE LA COLECCIÓN DE EDICIONES Y TRADUCCIONES DE LAS OBRAS DE JUAN PÉREZ DE MONTALBÁN (1602-1638) EN LA BIBLIOTECA DE LA UNIVERSIDAD DE ILLINOIS

Las ediciones y traducciones de las obras del popular madrileño, discípulo directo y amigo de Lope de Vega, Juan Pérez de Montalbán (1602-1638) son bien conocidas gracias a los estudios críticos, bibliográficos y documentales que le consagranon G.W. Bacon, A. Solalinde, A. Restori y J.H. Parker, entre otros. Sin embargo, nadie se ha dedicado más intensa y escrupulosamente, y con una tenacidad poco corriente, al estudio y a la localización exhaustivas de las diversas ediciones y traducciones de las obras de Pérez de Montalbán como *María Grazia Profeti*<sup>1</sup>. Su valiosísimo estudio bibliográfico se aprecia aun más por la transcripción quasi-facsímile de cada una de las portadas de las ediciones de las obras de Pérez de Montalbán, hecha con suma exactitud y cuidado; por la explicación pormenorizada de las condiciones materiales de la impresión de cada edición; por el análisis minucioso del contenido de las obras; por el valor identificativo de las ediciones y traducciones, y por la localización de ejemplares en bibliotecas americanas y europeas. Todo lo cual contribuye a dar un sello científico y personal de la autora a su magnífico estudio bibliográfico.

La contribución más importante a la localización de ejemplares de las ediciones de las obras de Pérez de Montalbán es *Per una bibliografía di J. Pérez de Montalbán* (Verona 1976); *Addenda et corrigenda*. *Ibid.* (1982), de Maria Grazia Profeti, que acabamos de señalar. Sin embargo, conviene ahora destacar que la autora, en su bibliografía impresa en 1976, no localiza ni describe la colección de ediciones y traducciones de las obras de Pérez de Montalbán que se albergan en la Biblioteca de la Universidad de Illinois; pero sí localiza, *passim*, algunos ejemplares de Illinois en su *Addenda...*, impresa en 1982<sup>2</sup>. Este desconoci-

<sup>1</sup> Véase, en especial, sus *Per una bibliografía di J. Pérez de Montalbán*. Università degli Studi di Padova, Verona 1976; *Addenda e [sic] corrigenda*. *Ibid.*, 1982 ya *La collezione "Diferentes Autores"*. Edition Reichenberger, Kassel 1988.

<sup>2</sup> Cfr., por ejemplo, *Addenda...*, p. 9, nos. 33a y 55b; p. 10, no. 86b; p. 18, no. 250b.

miento general de los enormes fondos hispánicos del Siglo de Oro por parte de todos los críticos y bibliógrafos que se han ocupado de las ediciones y traducciones de las obras de Pérez de Montalbán se justifica por el hecho de que nuestro *catálogo*, sobre los fondos del Siglo de Oro, no se publicó hasta finales de 1979. De aquí la importancia de este *catálogo* para la localización y estudio de ejemplares hispánicos del Siglo de Oro en Norteamérica<sup>3</sup>.

La colección que se expone hoy consta de 7 obras, todas de auténtico valor como piezas clave en la historia textual de la producción literaria de Pérez de Montalbán. Aparte el valor identificativo de los ejemplares, cada uno aporta unos datos bibliográficos que pueden ser de muy vario interés para el estudio de la tipografía, de los aspectos materiales de las ediciones, y para el de la literatura o la ciencia. De éstos, gran importancia e interés, para el establecimiento de una bibliografía estructurada de las ediciones de Pérez de Montalbán, tiene *Sucesos y prodigios de Amor*, impresa en Sevilla, en 1633, en el famoso taller de Andrés Grande (ficha no. 1). Se trata de la quinta reimpresión. La primera es de Madrid, Juan González, 1624. El ejemplar de Illinois contiene, además, varias comedias sueltas del mismo Pérez de Montalbán. En Norteamérica, de momento, conocemos la existencia de sólo dos ejemplares.

En Illinois se alberga también la quinta reimpresión de los *Sucesos...* (Barcelona, Pedro Lacavalleria, 164). Pues, bien, el ejemplar de Illinois (fecha no. 2), en magnífico estado, con encuadernación contemporánea en piel, es el único que conocemos en Norteamérica como ejemplar «(b)». Los que se albergan respectivamente en la Hispanic Society y en la Biblioteca de la Universidad de la Florida tienen portadas distintas. Representan los ejemplares «(a)», descritos por Profeti.

Otra joya bibliográfica de singular rareza en Norteamérica constituye la primera edición de *Fama póstuma* impresa en Madrid, en 1636, por la Imprenta del Reyno, y «a costa del autor» (véase ficha no. 3). En Norteamérica, de momento, hemos localizado, además del ejemplar de Illinois, sólo otros dos ejemplares dispersos respectivamente en la biblioteca pública de Boston y en la Hispanic Society of America de New York.

<sup>3</sup> Véase Joseph L. Laurenti y A. Porqueras Mayo. *The Spanish Golden Age. A Catalog of Rare Books in the Library of the University of Illinois and in Selected North American Libraries*. G.K. Hall & Co., Boston 1979. Lo más sensacional, bibliográficamente, de este catálogo, es que casi todos los ejemplares descritos (casi 2000) pueden, finalmente, ser adquiridos en microfilm, a través de la compañía americana Research Publications, de Woodbridge, CT, & Reading, England, que ha reproducido en microfilm los millares de libros raros hispánicos del Siglo de Oro, catalogado por los autores en 1979. Para la adquisición completa o individual de estos ejemplares del Siglo de Oro en la Biblioteca de la Universidad de Illinois es útil la reimpresión de nuestro catálogo anterior, *Spanish Rare Books of the Golden Age Guide to the Microfilm Collection*, Woodbridge, CT & Reading, England: Research Publications, 1987.

Capítulo aparte, por su extraordinaria rareza e importancia, merece la *Vida, y purgatorio de S. Patricio* (Barcelona, s.a., pero 1657), impresa «por Pablo Campins» (véase ficha no. 4). Se trata de una edición pirateada, única, que no corresponde a ninguno de los ejemplares descritos por Profeti. Este ejemplar apócrifo se distingue de los ejemplares auténticos por las siguientes variantes morfológicas en la portada: VIDA, / Y / PURGATORIO / DE / S. PATRICIO por Vida, / y purgatorio / del glorioso / San Patricio, ... No lo hemos visto transcrito por ningún crítico o bibliógrafo de las obras de Pérez de Montalbán.

De inusitada rareza, especialmente en bibliotecas españolas, es la reimpresión de *Para todos* (ficha no. 5), impresa en Alcalá de Henares en 1661 en el taller de María Fernández. De momento, en Norteamérica, sólo conocemos, aunque son citados por Profeti, los tres ejemplares de Illinois, de la Boston Public Library y de la Hispanic Society of America.

En Illinois se alberga también la segunda traducción inglesa de *Sucesos y prodigios de amor* (ficha no. 6), impresa en London (1650) por W. Wilson. De momento no hemos localizado ningún ejemplar de esta traducción inglesa en bibliotecas españolas.

Por último, otros dos ejemplares en la Biblioteca de la Universidad de Illinois, que no han sido transcritos por ningún crítico o bibliógrafo de las obras de Pérez de Montalbán, los constituyen dos ediciones de *Teagenes y Clariquea*, y *Don Florisel de Niquea s.l.-s.i.s.f.*, ambas encuadradas en *El más heroico silencio. Comedia famosa*, de Antonio Folch de Cárdena y Alagón (véase *Apéndice*).

Acabamos de presentar la valiosísima colección de las obras de Juan Pérez de Montalbán que se alberga en la Biblioteca de la Universidad de Illinois. Como en repetidas ocasiones anteriores la descripción de cada ejemplar que se alberga en la Biblioteca de la Universidad de Illinois ha requerido por primera vez la transcripción escrupulosa en quasi-facsimile de la portada de cada edición, o bien de las planas de donde se tomen los datos sustitutos. Cada ejemplar contiene la fórmula de colación que expone la arquitectura de cada edición de acuerdo con el modo en que han sido dispuestos los pliegos. Al final de cada ejemplar, se consignan aquellos estudios críticos y noticias bibliográficas que versan sobre cada una de nuestras muestras o que apuntan sobre éstas noticias pertinentes.

Por medio de esta descripción escrupulosa, que se limita a lo inmutablemente objetivo, damos hoy noticias, *por primera vez*, de una edición apócrifa (véase ficha no. 4), y del rostro que ofrece cada edición y traducción descritas de la colección ilinoense de Juan Pérez de Montalbán.

## RELACIONES DE LAS OBRAS CITADAS ABREVIADAMENTE

- ALLISON - A.F. Allison, *English Translations from the Spanish and Portuguese to the Year 1700. An Annotated Catalogue of Extant Printed Versions (Excluding Dramatic Adaptations)*. Wm. Dawson & Sons, Ltd. Cannon House, Folkenston, Kent, England 1974.
- AMEZÚA - A. González de Amezúa (vid.), *Prólogo* [a Juan Pérez de Montalbán] en su *Sucesos y prodigios de amor*. Madrid 1949, pp. XII-XXVII (Sociedad de Bibliófilos Españoles 2ª. - época, XXIII).
- BACON - G.W. Bacon, *The Life and Dramatic Works of Doctos Juan Pérez de Montalván*. En «Revue Hispanique», t. 26 (1912), pp. 1-474.
- BOURLAND - C.B. Bourland, *The Short Story in Spain in the Seventeenth Century with a Bibliography of the «Novela» from 1576 to 1700*. Smith College, Northampton, Mass. 1927, X, 216 pp.
- BRUNET - Jacques Charles Brunet, *Manuel du libraire et de l'amateur de livres*. 5ème éd. originale, entièrement refondue et augmentée d'un tiers, 6 vol. Firmin Didot, Paris 1860-1865.
- CABAÑAS - Pablo Cabañas, *Introducción a J. Perez de Montalbán, Orfeo en lengua castellana*, Biblioteca de antiguos libros hispánicos. Madrid 1948, pp. VII-XXVIII.
- ESCUADERO - Francisco Escudero y Perosso, *Tipografía hispalense. Apuntes bibliográficos de la ciudad de Sevilla desde el establecimiento de la imprenta hasta fines del siglo XVIII*. Sucesores de Rivadeneyra, Madrid 1894.
- GALLARDO - Bartolomé José Callardo, *Ensayo de una biblioteca española de libros raros y curiosos*, 4 vols., M. Rivadeneyra, Madrid 1863-1889.
- GRAESSE - Johann Georg Graesse, *Trésor de livres rares et précieux, ou nouveau dictionnaire bibliographique*, 8 vols., Dresde 1859-1869.
- HÄMEL - Adalbert Hänel, *Studien zu Lope de Vegas Jugenddramen nebst chronologischen Verzeichnis der Comedias von Lope de Vega von...*, Verlag von Max Niemeyer, Halle a. Sale 1925.
- HEREDIA - Ricardo Heredia y Livermoore, conde de Benahavis, *Catalogue*, 4 vols., Paris 1891.
- JEREZ - Manuel Pérez de Guzmán y Boza Liaño Aubarede Jerez de los Caballeros, marqués de, *Catálogo*. E. Rasco, ca., ¿Sevilla? 1899.
- KRÖMER - W. Krömer, *Gattung und Wort «Novela» in spanischen 17. Jahrhundert*. En «Romanische Forschunge», 81 (1969), pp. 381-434, en especial, pp. 418-22 sobre Pérez de Montalbán.
- LA BARRERA - Cayetano Alberto de la Barrera y Leirado, *Catálogo bibliográfico y biográfico del teatro antiguo español, desde sus orígenes hasta mediados del siglo XVIII*. Edición facsímil. Gredos, Madrid 1969.
- LAURENTI y PORQUERAS - Joseph L. Laurenti y Alberto Porqueras Mayo, *The Spanish Golden Age (1472-1700). A Catalog of Rare Books Held in the Library of the University of Illinois and in Selected North American Libraries, with a Foreword by N. Frederick Nash*. G.K. Hall & Co., Boston 1979.
- MÜNCH-BELLINGHAUSEN - E.F. von Münch - Bellinghausen, *Über*

- die älteren Sammlungen spanischen Dramen. En *Denkschriften der Kaiserlichen Akademie der Wissenschaften*, 3 (1852), pp. 113-158.
- OBRAS DRAMÁTICAS - Lope de Vega Carpio, *Obras dramáticas publicadas por la Real Academia Española*. Nueva edición, tomos del 1 asl 13. Madrid 1916-1930.
- PALAU - Antonio Palau y Dulcet, *Manual de librero hispanoamericano*, 28 vols., 2ª ed., Librería Palau, Barcelona/Madrid 1948-1977.
- PENNEY - Clara Louisa Penney, *Printed Books (1468-1700) in the Hispanic Society of America. A Listing by...* New York 1965.
- PROFETI - Maria Grazia Profeti, *Per una bibliografia di J. Pérez de Montalbán*. Facoltà di Economia e Commercio, Verona 1976, XXXI, 754 pp. *Addenda e corrigenda*. Ibid., 1982.
- REGUEIRO - José Regueiro, *Spanish Drama of the Golden Age. A Catalogue of the Comedia Collection in the University of Pennsylvania Library*. New Haven, CT, 1971.
- RENNERT - Hugo A. Rennert, *Bibliography of the Dramatic Works of Lope de Vega Based upon the Catalogue of J.R. Chorley*. En «Revue Hispanique», vol. 33 (1915), pp. 1-284.
- SALVA - Pedro Salva y Mallén, *Catálogo de la biblioteca de Salvá*, 2 vols. Ferrer de Orga, Valencia 1872.
- SIMÓN DÍAZ - José Simón Díaz, «Los sucesos y prodigios de amor» de Pérez de Montalbán visto por la Inquisición. En «Revista Bibliográfica y Documental», 2 (1948), pp. 1-6.
- SIMÓN DÍAZ, *Impresos - José Simón Díaz, Impresos del Siglo XVII. Bibliografía selectiva por materias de 3.500 ediciones príncipes en lengua castellana*. C.S.I.C., Madrid 1972.
- STIEFEL - Arthur Ludwig Stiefel, *Notizen zur Geschichte und Bibliographie des spanischen Dramas*. En «Zeitschrift für romanischen Philologie», 15 (1891), pp. 217-27.
- SOLALINDE - A. Solalinde, «El purgatorio de San Patricio». En *Homenaje a Menéndez Pidal*. Madrid 1925, t. II, pp. 219-57.
- TIEMANN - Hermann Tiemann, *Lope de Vega in Deutschland. Kritischens Gesamverzeichnis der auf deutschen Bibliotheken vorhandenen älteren Lope - Drucke und - Handschriften nebst Versuch einer Bibliographie der deutschen Lope-Literatur 1629-1935*. [Reimpression], Georg Olms Verlag, Hildesheim/New York 1970, XV, 310 pp.
- WING - Donald Wing, *Short-Title Catalogue of Books Printed in England, Scotland, Ireland, Wales and North America and of English Books Printed in Other Countries, 1641-1700*. Index Society, New York 1945.

## SIGLAS CON QUE SE DESIGNAN LAS BIBLIOTECAS NORTEAMERICANAS Y EUROPEAS

## A) Norteamérica

- CLU-C William Andrews Clark Memorial Library, Los Angeles, California
- CSmH Henry E. Huntington Library, San Marino, California
- CtY Yale University Library, New Haven, Connecticut

FU	University of Florida, Gainesville, Florida
ICN	The Newberry Library, Chicago, Illinois
IU	University of Illinois Library, Urbana, Illinois
MB	Boston Public Library, Boston, Massachusetts
MH	Harvard University Library, Cambridge, Massachusetts
MiU	University of Michigan, Ann Arbor, Michigan
NNH	Hispanic Society of America Library, New York, N.Y.
OCI	Cleveland Public Library, Cleveland, Ohio
OU	Ohio State University, Columbus, Ohio
PU	University of Pennsylvania, Philadelphia, Pennsylvania
WU	University of Wisconsin, Madison, Wisconsin.

## B) Europa

BBC	Biblioteca de Catalunya, Barcelona
BBR	Bibliothèque Royal, Bruxelles
C	Cambridge University Library, Cambridge
CBU	Biblioteca Universitaria, Cagliari
LBM	British Museum, London
LL	London Library, London
MBM	Bibliothèque Municipale, Montpellier
MBN	Madrid Biblioteca Nacional
MFL	Facultad de Filología y Letras, Madrid
OBL	Bodleian Library, Oxford
PBC	Biblioteca Comunale, Parma
PBM	Bibliothèque Mazarin, Paris
PBN	Bibliothèque Nationale, Paris
PBP	Biblioteca Palatina, Parma
PBS	Bibliothèque de la Sorbonne, Paris
PBSG	Bibliothèque Sainte Geneviève, Paris
RBC	Biblioteca Casanatense, Roma
VBC	Barberini Collection, Città del Vaticano
VBU	Biblioteca Universitaria, Valencia
WN	Österreichische Nationalbibliothek, Wien

## I. EDICIONES

## SVCESSOS Y PRODIGIOS DE AMOR (Sevilla, 1633)

1. SVCESSOS, Y / PRODIGIOS DE AMOR. / EN OCHO NOVELAS EXEMPLARES. POR EL DOCTOR IVAN PEREZ DE / Montalvan, natural de la villa de Madrid, y Notario del / Santo Oficio de la Inquisicion. / Dirigidas a diuersa personas. / Sexta impression. / 42. / [Dentro de un recuadro orlado:] Gloriam praecedit / humilitas. / Prouerb. 15. / CON PRIVILEGIO. / En Seuilla, POR ANDRES GRANDE. / [Filete.] / Año de M.DC. XXX.III.

4°. - 4 hs. s. n. + 164 fs. — Signs.: ¶<sup>4</sup>, A — V<sup>8</sup> — X<sup>4</sup>.  
Port. orlada. — V. en bl. — TABLA DE LO / que se contiene en este / Libro. — Suma de Tasa [...]. — Die - / go Gonçalez de Villarroel.

En Madrid a 12. de Iunio, y 3. de Setiembre de 1624. anos. — Fe de Erratas [...] En Ma - / drid a 6 de Iunio de 1624. / *El Licenciado Murcia de la Llana.* / *Suma de Privilegio* [...] Fecha en el Ato / de doña Iuana a diez de Março 1624 años. - PROLOGO / DE VN AMIGO / DEL AVTOR. / - *A quien leyere.* [...].

Nuestro ejemplar de Urbana contiene, además, las siguientes comedias sueltas, con foliación y firmas propias:

- AMOR, / PRIVANÇ, A (sic) / Y CASTIGO / TRAGEDIA. / DEL DOCTOR IVAN PEREZ / de Montaluan. / Representola Andres de la Bega. / (s.l. - s.i. - s.f.)  
Texto a continuación del título transcrito. - 21 hs. foliadas. Signs.: A — B<sup>8</sup> — C<sup>4</sup> + 1
- COMEDIA FAMOSA, / EL DIVINO / NAZARENO SANSON. / DEL DOCTOR JUAN PEREZ DE MONTALVAN. / (s.l. - s.i. - s.f.)  
Texto a continuación del título transcrito. - 19 hs. s. n. - Signs.: A — D<sup>4</sup> — E<sup>2</sup>
- DON FLORISEL DE NIOVEA. / COMEDIA FAMOSA, / EL DOCTOR IVAN PEREZ DE / Montaluan. / (s.l. - s.i. - s.f.)  
Texto a continuación del título transcrito. - Fs. 281-328. - Signs.: X — Z<sup>8</sup>.
- COMEDIA FAMOSA. / EL PRINCIPE PRODIGIOSO. / *Del Doctor Iuan Perez de Montalvan.* / (s.l. - s.i. - s.f.)  
Texto a continuación del título transcrito. - 20 hs. s. n. - Signs.: A — E<sup>4</sup>.

Refs.: Amezáa, pp. VII-XXVIII; Bacon, p. 449; Bourland, p. 131-32; Brunet, t. 3, col. 1844; Escudero, no. 1476; Graesse, t. 4, p. 582; Heredia, no. 6105; Jerez, p. 80; Krömer, p. 418-22; Laurenti-Porqueras, pp. 192-94; Profeti, pp. 9-11, ejemplar a; Palau, vol. 13, no. 221605; Penney, p. 419; Salvá, p. 173a; Simón Díaz, pp. 1-6.

La portada del ejemplar descrito por Profeti (p. 9) dice praecedit por praecedit.

Ejemplos.: IU, BBR, C, NNH.

## SVCESSOS Y PRODIGIOS DE AMOR (Barcelona, 1640)

2. SVCESSOS / Y PRODIGIOS / DE AMOR. / EN OCHO NOVELAS EXEMPLARES. / AÑADIDO EN ESTA VLTIMA IMPRESSION / el Orfeo a la Decima Musa. / POR EL LICENCIADO IVAN PE— / rez de Montaluan, natural de Madrid. / Dirigidas a diuersas personas. / Año [Cuadra adornada, con la leyenda:] Gloriam (sic) praeece - / dit humilitas. / Prouerb. 15. / 1640. / CON LICENCIA, / (Filete.) / En Barcelona: por PEDRO LACAVALLERIA, / Y a su costa. / Vendense en la misma Imprenta.

8°. - 4 hs. + 190 fs. - Signs.: §4, A - Z<sup>8</sup>  
Port. - V. en bl. - TABLA DE LAS / NOVELAS DESTE LIBRO. - El Orfeo a la decima Musa, diuido [sic] en quatro Cantos. / LICENCIA. [...] Dada en Barce- / lona a 10 de Nouiembre 1639. / *el D. Iuan Bautista*

Lopez Vic. Gen. y Ofic. / CENSURA DE LOPE DE VEGA CARPIO. / M.P.S. [...] En / Madrid a 8 de Marco 1624 / Lope de Vega Carpio. - LOPE DE VEGA CARPIO AL LI - / cenciado Iuan Perez de Montaluan [...] EL MAESTRO IOSEPH DE VALDI - / uielso al Autor. [...] DEL DOCTOR DON GVTIERRE / Marques de Careaga al Autor. [...] DE FRVTOS DE LEON TAPIA, AL / Autor. [...] - DEL LICENCIADO FRANCISCO DE / Quintana al Autor. [...] - PROLOGO. [...] -

A contiguación:

ORFEO / EN LENGVA / CASTELLANA / A LA DECIMA MVSA. / POR EL LICENCIADO / Iuan Perez de Montaluan, natural / de Madrid / Año [Adornito, con la leyenda:] Audit & audet. 1640. / CON LICENCIA, / (Filete.) / En Barcelona, En Casa de PEDRO LACAVALLERIA.

Port. - CENSURA DEL REVEREN - / disimo Padre Fray Lucas / de Montoya. [...] En Madrid en este Conuento de nuestra Señora de la Vitoria, Orden de san Francisco de Paula, a treze de Agos- / to mil y seiscientos y veynte y quatro. / Fr. Lucas de Montoya. / M.P.S. [...] En Madrid a 21 / de Agosto de 1624. años. / Lope de Vega Carpio. - D. GABRIELIS DEL CORRAL. [...] DEL MAESTRO TIRSO DE MOLINA. [...] - Francisco Lopez de Zarate. [...] Geronimo de Villayzan Garces. [...] - De Francisco de Francia y Acosta. [...] - Doña Maria de Zayas. [...] - AL LICENCIADO IVAN PEREZ / de Montaluan, / Lope de Vega Carpio. [...] - CANTA segundo Orfeo [...] - AL LICENCIADO IVAN / Perez de Montaluan. [...] - La Decima Musa. - PROLOGO. [...] - [A1 f. Bb4 + 1r empieza el ORFEO].

8°. - 6 hs. s. n. + 32 fs. n. 1 a 32. - Signs.: Aa<sup>6</sup> - Bb-Ee<sup>8</sup> - Ff<sup>4</sup>.

Segunda edición de Barcelona, con el Orfeo.

Se trata del ejemplar (b), descrito por Maria Grazia Profeti, *Per una bibliografia de J. Pérez de Montalbán* (Verona, 1976), pp. 13-14.

Refs.: Amezúa, p. 25; Bacon, p. 13; Brunet, III, col. 1844; Cabañas, pp. 15-18; Graesse, IV, p. 582a; Heredia, no. 6104; Jerez, p. 80; Laurenti-Porqueras, p. 369; Palau, t. 13, no. 221607; (Ejemplar «a»), Penney, p. 419; Profeti, loc. cit.; Salvá, II, p. 173a; Simón Díaz, pp. 1-6.

Ejemp.: IU (ejemp. b), FU, LBM, MB, MBN (2 ejemp.), PBM, PBS.

FAMA PÓSTUMA (Madrid, 1636)

3. FAMA PÓSTHUMA / A / LA VIDA Y MVERTE / DEL DOCTOR FREY LOPE FELIX / DE VEGA CARPIO. / Y ELOGIOS PANEGIRICOS A LA / INMORTALIDAD DE SV NOMBRE. / ESCRITOS / POR LOS MAS ESCLARECIDOS INGENIOS. / SOLICITADOS. / POR EL DOCTOR IVAN PEREZ DE MONTALVAN / QVE / AL EXCELENTISSIMO SEÑOR / Duque de Sessa, Heroyco, Magnifico, y Soberano / Mecenas del que Yaze. / OFRECE, PRESENTA, SACRIFICA, Y CONSAGRA. / 56 / En Madrid, en la Imprenta del Reyno. Año 1636. / [Filete.] / A costa de Alonso Pérez de Montaluan, Librero de su Magestad.

4°. - 12 hs. s. n. + 212 fs. - Signs.: [¶<sup>4</sup>], ¶¶<sup>4</sup>, A - Z<sup>8</sup> - Aa - CC<sup>8</sup>-Dd<sup>4</sup> [Al f. 212r n. n. Colofón:] EN MADRID. / En la Imprenta del Reyno. / Año 1636.

Port. - V. en bl. - INDICE. / DE TODOS LOS INGENIOS QVE HAN / escrito en la Fama Posthuma del Doctor Frey Lope / Felix de Vega Carpio. [...] - SVMA DEL PRIVILEGIO. [...] en 22. dias del mes de Diziembre. / de 1635. / FEE DE ERRATAS. [...] en Madrid a 14. dias del mes de Febrero de / 1636. años. / El Licenciado Murcia / de la Llana. / SVMA DE LA TASSA. [...] en 20. de Febrero de 1636. - CENSURA PANEGIRICA, / DEL MAESTRO JOSEPH DE VALDI - / vielso, [...] En Madrid 2. de Diziē - / bre de 1635. [...] - APROBACION DEL PADRE MAESTRO / Fray Ignacio de Vitoria [...] Madrid, en 20. Febrero de 1636 años. [...] - AL / EXCELENTISSIMO SEÑOR / DON LVIS FERNANDEZ DE / CORDOVA. [...] El Doctor Iuan Perez / de Montaluan. - AL QVE HA DE LEER / PROLOGO / Del Doctor Iuan Perez de Montaluan. [...] - FAMA POSTHUMA, / A LA VIDA Y MVERTE DEL / Doctor Frey Lope Felix de / Vega Carpio. / ESCRITA / POR EL DOCTOR IVAN PEREZ / de Montaluan, Natural de Madrid, y Nota - / rio del Santo Oficio [...] - [Al f. 17v:] Mas Laudes...

Refs.: Brunet, III, col. 1845; Gallardo, III, no. 3454; Graesse, t. IV, p. 582a; Palau, t. 13, no. 221664; Penney, p. 419; Profeti, pp. 99-100; Simón Díaz, *Impresos*, no. 1819.

Ejemp.: IU, BBC, C, CBU, LBM, LL, BM, MBM, MBN (3 ejemp.), MFL, NNH, PBC, PBN, PBSG, RBC, VBC, VBU, WN.

Al ejemplar de la Biblioteca de la Universidad de Illinois le falta la portada, que hemos suplido con la de la Biblioteca Nacional de Madrid, [R-9647].

VIDA Y PURGATORIO DE S. PATRICIO (Barcelona, s.a.)

4. [Anteportada:] VIDA, / Y / PURGATORIO / DE / S. PATRICIO. [Portada:] VIDA, / Y PURGATORIO / DE S. PATRICIO / Arzobispo, y Primado de Hibernia. / ESCRITA POR EL DOCTOR / Juan Perez de Montalván, natu - / ral de la Villa de Madrid, y / Notario de la Santa / Inquisición. / [Viñeta.] / En Barcelona por Pablo Campins. [1657]

8°. - 178 pp. + 1 h. en bl. - Signs.: A - L<sup>8</sup> - M<sup>4</sup>

Anteportada. - en el verso: Este Libro tiene doce pleigos, y / se compone la resma de quarenta / Libros, y se vende por resmas à / ocho pesetas. - Portada. - V. en bl. - Texto, pp. 1-178 n. + 1 h. en bl. s. n. - En la p. 1.: VIDA, Y PURGATORIO / DEL GLORIOSO / S. PATRICIO... - En la p. n. 178v.: GLO - / RIA. Amen Jesvs. / LAUS DEO. - La p. 179r., sin numerar, lleva una nota manuscrita que reza: «Si este libro se perdiera como puede suceder suplico al que se lo allare que me sepa bolver. Si quieren saber mi nombre aquí bajo lo pondré. Fray...».

Refs.: Palau, vol. 13, p. 91a, con error en la paginación del texto. Dice 130 y 140 páginas por 178 pp.; añade: «Se reimprimió dos veces sin fecha por el propio Pablo Campins, (con licencias de 1667)». Se trata de un ejemplar pirateado que no hemos visto documentado por ningún crítico o bibliógrafo de las obras de Pérez de Montalbán. Ninguno de los ejemplares transcritos por Profeti, pp. 55-56, corresponde al ejemplar de Urbana. Esta es también la misma opinión de Maria Grazia Profeti en su *Per una bibliografia de J. Pérez de Montalbán*

*addenda e corrigenda* (Verona, 1982, p. 9, no. 55b) cuando afirma que la *Vida y Purgatorio de San Patricio*, Barcelona, Campins, 1657, de la Biblioteca de Illinois, «non corrisponde alle stampe da me descritte...»  
Ejemp.: IU.

PARA TODOS (Alcalá de Henares, 1661)

5. PARA / TODOS. / EJEMPLOS MORALES, / HVMANOS, Y DIVINOS. / EN QVE SE TRATAN DIVERSAS CIENCIAS, / Materias, y Facultades. / REPARTIDOS EN LOS SIETE DIAS DE LA / SEMANA. / DIRIGIDO / AL DOCTOR DON DIEGO DE LA CVEVA Y SALAZAR, / Cura propio de la Parroquial de San Gines de la Villa de Madrid, / y Examinador Synodal del Arçobispado de Toledo, Colegial / del Insigne de Theologos de la Vniuersidad de / Alcalá. / Y CON ALGVNAS ADICIONES NVEVAS EN / esta nona impresion. / POR EL DOCTOR IVAN PEREZ DE MONTALVAN, / Natural de Madrid, y Notario del Santo Oficio de la / Inquisicion. / 70°. / A costa de la Hermandad de los Mercaderes de libros / de Madrid. / [Filete.] / Con licencia, en Alcalá por Maria Fernandez. Año 1661.

4°. - 8 hs. s. n. + 548 pp. n. - Signs.: 1<sup>8</sup>, A - Z<sup>8</sup> - AA - Ll<sup>8</sup> - Mm<sup>2</sup>  
Port. - V. en bl. - AL DOCTOR DON DIEGO / DE LA CVEVA Y SALAZAR, CVRA PROPIO / de la Parroquial de San Gines, de la Villa de Madrid, y Exa - / minador Synodal del Arçobispado de Toledo; Cole - / gial del Insigne de Theologos de la Vniuer - / sidad de Alcalá. [...] Besa la mano de v. m. / La deuota Congregacion / De los Mercaderes de libros. - APROVACION DEL PADRE M. Fr. DIEGO / Nissenno Prouincial de la Orden del gran Basilio [...] Fr. Diego Nissenno. - Suma de la licencia [...] Suma de la Tassa [...] Fee de Erratas [...] Dada en Alcalá de Henares a 25. de Mayo de 1661. / Dr. Don Francisco Ignacio de Porres. / Corretor de la Vniuersidad. - M.P.S. / APROVACION DEL MAESTRO IOSEPH DE / Valdiuielso, Capellan de honor del Serenissimo Infante, y / Cardenal de España [...] - En Madrid 18. de Ene - / ro de 1632. / El Maestro Ioseph / de Valdiuielso. - TABLA DE TODAS LAS. / MATERIAS, EJEMPLOS, Y MORALI - / DADES QVE SE TRATAN EN ESTE LIBRO. / [...] - INTRODVACION PARA TODA LA / SEMANA. / DIRIGIDA. / A DON RAMIRO DE GVZMAN, DVQVE DE MEDINA / de las Torres, &c. [...] De V. Excelencia, que besa las manos. / El D. Iuan Perez de Montaluan. - Al que ha de leer [...] - ADVERTENCIA AL LETOR - INTRODUCCION / A LA SEMANA. - Texto.

Refs.: Bacon, p. 15; Bourland, p. 147; Graesse, t. IV, p. 582a; Jerez, p. 153; La Barrera, p. 266a; Münch-Bellinghausen, p. 14; Palau, t. 13, no. 221655; Penney, p. 419; Profeti, pp. 85-86; Salvá, I, p. 480a; y Profeti, *Addenda...*, p. 10, no. 86b.

Ejemp.: IU, LBM, MB, NNH, PBN, WN.

## II. TRADUCCIÓN INGLESA

[*Sucesos y prodigios de amor.*] AURORA ISMENIA AND THE PRINCE (London, 1650)

6. AURORA / ISMENIA/ AND THE / PRINCE: BY / Don Juan Perez de Montalvan. / [Filete.] / ORONTA / THE / Cyprian Virgin: / BY / Sign<sup>r</sup>. Girolamo Preti. / [Filete.] / Tout vient a point qui peut attendre. / [Filete.] / Translated by Thomas Stanley Esq; / The Second Edition, with Additions. / [Filete.] / London, Printed by W. Wilson for / Humphrey Moseley at the Sign of the Princes / Armes in St. Pauls Church-yard. 1650.

8°. - 87 pp. n. - p. 88 en bl. - Signs.: A<sup>4</sup>, B - F<sup>8</sup> - G<sup>4</sup>.

Port. orlada. - V. en bl. - [Advertencia al lector] - «Vpon AURORA». - [versos.] W.H. - [versos.] W.F. - [versos.] J.H. - «Vpon ORONTA». [versos.] E.S. - [versos.] W.F. [Al f. B, p. 1 empieza la traducción de Aurora...] - [en la p. 1, n. sign. H<sup>1</sup> empieza la Oronta:] ORONTA / THE / Cyprian Virgin: / [Filete.] / BY / Sig.<sup>r</sup> Girolamo Preti. / [Filete.] / Adornito. / London, / Printed by W. Wilson for Humphrey / Mosley, at the Signe of the Princes Armes / in St. Pauls Church-Yard. / 1650. - 14 pp. - Signs. H<sup>8</sup>.

Refs.: Allison, p. 141 [9.2]; Profeti, p. 32b, sin la Oronta; Wing, t. 3, no. 1468a.; y Profeti, *Addenda et corrigenda*, p. 9, no. 33a, que señala el ejemplar de Illinois.

Ejemp.: IU, C, CLU-C, CSmH, CtY, ICN, LBM (2 ejemplares, Thomason Collection, sin la Oronta), MH, MiU, OBL (3 ejemplares), OU.

Se trata de la segunda edición traducida por Thomas Stanley (1625-1678), poeta y traductor de literatura clásica, española e italiana de Derby. Vid. *Cambridge Bibliographical Society*, vol. I, part. 2 (1950).

## APÉNDICE

ANTONIO FOLCH DE CÁRDONA Y ALAGÓN (1623-1694)

[*El mas heroyco silencio. Comedia famosa.* Valencia, en la Imprenta de Iayme de Bordazar... Vendese en casa de Luis la Marca, 1688.]

4°. - 2 hs. s. n. + 47 pp. numeradas. - Signs.: A<sup>8</sup> - B<sup>1</sup> - C<sup>1</sup> - B<sup>7</sup> - D<sup>2</sup> - C<sup>5</sup>.  
Colofón: En Valencia, en la Imprenta de IAYME DE / BORDAZAR, en la Plaça de las Barcas. / Año 1688. / Vendese en casa de Luis la Marca, Mercader de / Libros, en la Plaça de la Seo.

A continuación van encuadernadas las obras siguientes de Juan Pérez de Montalbán:

1. *Teágenes y Clariquea* (s.l.-s.i.-s.f.). - 48 pp. n. - Signs.: A-C<sup>8</sup>.
2. *Don Florisel de Niquea* (s.l.-s.i.-s.f.). - 40 pp. n. - Signs.: A - B<sup>8</sup> - C<sup>4</sup>.

Refs.: Hämel (*passim*); *Obras Dramáticas*, 12, pp. VIII-X; Palau (suelta): t. 25, no. 35743; Profeti, *Addenda e Corrigenda*, p. 19, no. 250b: «(*Don Florisel de Niquea*): una desglosada da *Doce comedias*, Parte 3<sup>a</sup>, Lisboa 1649 è all'Illinois.», que no es la nuestra señalada aquí; Regueiro, no. 203; Rennert, «Notes»: p. 338; Stieffel, pp. 224-25, que señala un ejemplar igual al nuestro en la Biblioteca de la Universidad Estrasburgo; Tiemann (*passim*).

Ejemp.: IU, PU, WU (encuadernada con la Parte XXIV de Lope de Vega, Zaragoza, 1633).



MAY MOUNIAMA

### LITTÉRATURE D'ESPIONNAGE ET CHINOISERIES AU XVIII<sup>e</sup> SIÈCLE

«L'horizon chimérique», une maison d'édition bordelaise, a publié, dans sa collection «de mémoire», un petit livre dont la couverture reproduit deux des papiers imprimés en taille douce et peints à la main qui formaient probablement un paravent, et qui sont aujourd'hui conservés au Musée des Arts Décoratifs de Paris: un Chinois aux yeux à peine bridés, à longues bacchantes fines et tombantes, portant un chapeau conique et de beaux vêtements de soie moirée dans des tons verts et vieux rose, passe un bras autour du cou d'un ibis ou d'un flamant gris qui lui arrive au-dessus de la taille; dans un décor de plantes exotiques (on reconnaît un pélargonium) et d'objets de vannerie, un enfant monté sur une chaise et tenu par une Chinoise enturbannée tend les bras vers un oiseau en cage qu'une autre femme lui offre de l'encadrement d'une fenêtre, qui laisse entrevoir des arbres et des montagnes artificielles. Le tout donne une impression de paix rustique, de douceur, de simplicité raffinée. C'est une chinoiserie dix-huitième, comme on peut en voir au Louvre, au Musée Nissim de Camondo, dans la Collection Wallace, à Postdam ou ailleurs: tissus, tapisseries, toiles peintes, médaillers et cabinets laqués, pièces de porcelaine montées, tout ce que le «goût chinois» a inspiré aux arts décoratifs européens pendant les XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècles. Mais pour ce qui est des chinoiseries écrites, elles dorment le plus souvent au fond des bibliothèques.

«Deux yeux chinois décoraient son visage»: cette description d'une beauté extrême-orientale, dans *Le Balai* — poème héroï-comique en dix-huit chants dédié à Voltaire, sinophile notoire — écrit en 1761, par Xan-Xung, masque chinois derrière lequel se cache l'abbé Du Laurens, donne la mesure, mais aussi le caractère indéfini, de l'engouement de la France et de l'Europe pour la Chine, engouement qui remonte au XVII<sup>e</sup> siècle et qui commencera à décliner vers 1770, la découverte de Pompéi et d'Herculanum inaugurant le goût néo-classique. Mais dans les années 1760, deux vrais Chinois parcouraient l'Europe: Kao-Lei Su et Yang-Tö Wong, envoyés au *Collegio dei Cinesi* de Naples (l'actuel *Istituto Universitario Orientale*<sup>1</sup>), puis en France où ils furent utilisés

<sup>1</sup> Pour une histoire du *Collegio dei Cinesi*, voir M. Ripa, *Storia della fondazione della Congregazione e del Collegio dei Cinesi*, Napoli, Istituto Universitario Orientale, 1983, 3 vol. (réimpression de l'éd. de 1852). Cf. aussi M. Ripa, *Giornale (1705-1724)*. Introduzione, testo critico e note di M. Fatica. Vol. I (1705-1711). Napoli, Istituto Universitario Orientale, 1991.

comme traducteurs chez les Jésuites, leurs maîtres. Lorsque l'ordre fut interdit, Bertin, secrétaire des Commandements de sa majesté Louis XV, collectionneur de chinoïseries, les prit sous sa protection, leur alloua une pension, les fit instruire dans les sciences et les techniques, leur procura des leçons de physique et de chimie, les fit voyager à travers la France, pour qu'ils puissent en informer le gouvernement chinois à leur retour qui advint en 1766. A cette occasion, Louis XV leur offrit une machine typographique et Turgot prépara à leur intention un questionnaire — 54 questions sur l'économie, l'industrie et l'histoire de la Chine — qui fut publié sur l'*Encyclopédie*. Kao et Yang sont probablement à l'origine du *revival* chinois des années 1760: *The chinese letters* de Golsmith sont publiées par le «Public Ledger» du 24 janvier 1760 au 14 août 1761, puis réunies en deux volumes en 1762 et aussitôt traduites par Pierre Poivre en français; *L'espion chinois* de Ange Goudar paraît anonyme en 1764, devient un *best-seller* comme en témoignent les éditions qui se succèdent jusqu'en 1774, puis tombe dans le trou noir des bibliothèques. Or, grâce à l'initiative de Roger Gouze et Jean-François Lhéréty, une sélection de 64 lettres — l'original en comptait 542 — de cette 'chinoiserie', nous est offerte aujourd'hui pour le plaisir de lire<sup>2</sup>.

*L'espion chinois* fait partie de ce filon extrêmement fécond de la «pseudo foreign letter» qui submergea l'Europe de lettres de faux étrangers visiteurs s'exerçant à des gammes variées sur le thème de la critique religieuse, politique et sociale. De cet océan de lettres siamoises, iroquoises, péruviennes..., seules *Les Lettres Persanes* (1721) de Montesquieu émergent aux yeux du grand public, apparaissant ainsi non seulement comme une figure de proue mais comme l'essence et le modèle représentatif du genre, allant jusqu'à offusquer de son éclat *L'explorateur turco* (1684) de Marana, son véritable prototype. C'est comme si la lecture des *Lettres Persanes* épuisait la connaissance du genre et nous dispensait du reste. Or, la remarquable et fascinante enquête conduite par Gian Carlo Roscioni sur la vie et l'œuvre de Marana<sup>3</sup> défait cette intime conviction généralisée en montrant que la figure — qui deviendra par la suite plus conventionnelle et plus figée — de l'étranger, présente, dans sa première mouture, des contours insoupçonnables et inquiétants, un clair-obscur qui en suggère toute la profondeur. Ainsi *L'espion turc* n'offre pas seulement l'image d'un masque oriental forgé à des fins de divulgation idéologique mais celle d'une *condition existentielle*: Mahmut apparaît comme le plus mélancolique et ténébreux des hommes, un être poreux, contaminable et donc contaminé par la civili-

<sup>2</sup> Ange Goudar, *L'espion chinois* présenté par R. Gouze et J.F. Lhéréty, L'horizon chimérique, Mayenne 1990. La 1<sup>ère</sup> édition fut publiée anonyme, sous le titre, *L'espion chinois ou l'envoyé secret de la cour de Pékin pour examiner l'état présent de l'Europe*, Cologne 1764. Nous utiliserons pour nos citations l'édition, de 1774 et celle de 1990, en précisant entre parenthèses l'année, la tommation et la pagination.

<sup>3</sup> Gian Carlo Roscioni, *Sulle tracce dell'«Esploratore turco»*. Letteratura e spionaggio nella cultura libertina del Seicento, Rizzoli, Milano 1992.

sation qu'il épie pour le compte du Grand Seigneur. Dans la solitude de sa chambre parisienne, il observe, halluciné, son identité écartelée par les cultures en contact et écrit des lettres où ses aventures intérieures prennent le pas sur celles où sa profession serait censée l'entraîner. Par ailleurs, l'Orient de Marana, loin d'être seulement livresque et documentaire comme celui de Montesquieu, est un Orient plus authentique, plus intériorisé qui se manifeste jusque dans le comportement intime et les réactions instinctuelles de son personnage. De cette psychologie introvertie et tourmentée de l'exilé, il ne reste rien chez Rica, et si Usbek s'inquiète, dans son tour d'Europe, c'est uniquement à la pensée de son sérail dont l'ordre risque d'être compromis par son absence: préoccupations de propriétaire, manies de potentat.

Quant à l'espion de Goudar — identité collective derrière laquelle se cache en réalité un trio de mandarins aux noms monosyllabiques loufoques, envoyés par l'empereur K'ien Long pour examiner «l'état présent de cette quatrième partie du globe de la terre» — c'est une projection idéalisée et un peu simpliste du Chinois. C'est une image construite par les sinophiles européens à partir de cette source d'informations que constituait les *Lettres édifiantes et curieuses de Chine par les missionnaires jésuites* qui connurent diverses éditions de 1702 à 1776 et dont le Père du Halde fit une première sélection dans sa *Description de la Chine* (1735) «en maquillant quelque peu les textes pour les rendre plus déistes que nature et donc plus recevables<sup>4</sup>». Ainsi, la Chine vue de l'Europe est vertueuse, agricole, peuplée et prospère et le Chinois sage, tolérant, rationaliste — en somme, un confucéen intéressé uniquement à la chose publique, sans état d'âme, sans angoisse et sans extase (le XVIII<sup>e</sup> connaît à peine Lao-tseu et encore moins Tchouang-tseu) — et surtout convaincu de la supériorité et de l'antiquité de sa culture. Ce masque éburnéen observe — tel un extraterrestre muni d'une loupe grossissante et quelque peu déformante — une Europe «retrécie» dont les aspects le plus souvent grotesques, mais aussi dramatiques et parfois drôles lui dictent des jugements impitoyables sur l'organisation politique, religieuse, sociale et économique, des lettres pleines d'un humour décapant et hautain. Ce voyage d'études, non sans agrément — Sin Ho ei, un des espions deviendra par exemple, le sigisbée d'une dame génoise dont le mari, trop pris par le commerce, le choisit croyant que «sa figure étrangère, faisant peu d'impression sur sa femme, troublerait moins son repos» (1990, p. 66): calculs dérisoires d'un homme d'affaires! — laissera l'espion intègre, plus chinois et confucéen que jamais et toujours aussi persuadé «qu'il a deux yeux, que nous n'avons qu'un et que le reste de la terre est aveugle<sup>5</sup>».

<sup>4</sup> Cf. R. Etiemble, *L'Orient philosophique au XVIII<sup>e</sup> siècle*, Les cours de Sorbonne, CDU, Paris 1956-57, 3<sup>e</sup> partie, p. 140.

<sup>5</sup> G.Th. Raynal, *Histoire politique et philosophique des deux Indes*, avert. et choix de textes par Y. Benot, Maspéro, Paris 1981, p. 43. C'est une citation chinoise sans référence

La Chine est encore à la mode et le genre des lettres étrangères largement diffusé quand Goudar s'y adonne. Le cadre fictionnel mis en place est des plus rudimentaires: l'auteur dans l'avant-propos — qu'il signe L'ESPION! — raconte sa rencontre avec les Chinois, lors de leur débarquement à Lorient: «En voyageant avec eux, je surpris un grand nombre de leurs lettres que je publie ici» (1774, t. I, p. V). Les destinataires des lettres sont des mandarins, les ministres de l'Agriculture, de la Religion de Confucius, le Censeur, etc..., qui écrivent eux-aussi de Pékin pour donner des directives dans la première partie du Tome I, mais bientôt la correspondance se limitera à celle que les trois espions s'échangent des diverses villes d'Europe et à celle qu'ils envoient en direction de Pékin. Il n'y a pas d'intrigue romanesque, ni même de projet littéraire qui soutienne l'ensemble, mais une série de pamphlets et de satires sous forme de petites narrations et de descriptions qui ont le plus souvent la dimension de la lettre: forme courte qui permet de passer agilement d'un sujet à l'autre, d'y revenir à l'occasion, forme extensible et *caméléon* puisqu'elle s'adapte aux genres les plus variés, forme qui se prête à une écriture à plusieurs mains — Casanova, dans ses *Mémoires* dit y avoir collaboré, sur la requête de Goudar, lors de leur rencontre à Londres —, forme enfin qui convient à un aventurier à la vie vagabonde et cahotante comme l'était Goudar qui, par ailleurs, déclare dans l'avant-propos:

Quoique j'aime les Lettres, je déteste les Livres. Le plan, la division, l'ordre et toute la méchante mécanique d'un ouvrage qu'on publie n'entrent point dans mon génie (1774, p. VI).

Si dans le premier tiers du XVIII<sup>e</sup> siècle, les philosophes européens se servaient de la Chine pour réfléchir à l'idée de Dieu et de l'âme, à la nature de la matière et de l'esprit, et pour réfuter la chronologie du monde donnée par la tradition judéo-chrétienne en la confrontant aux *Annales* chinoises, dans le second tiers du siècle, Montesquieu, Voltaire, D'Argens se réfèrent à la Chine pour critiquer le fanatisme religieux et les systèmes politiques de l'Europe Occidentale<sup>6</sup>, ce qui devient pratiquement un parcours forcé du genre. Mais à cela, Goudar ajoute une nouvelle vision des problèmes en les soumettant à une grille économique, comme le feront les Physiocrates qui proposeront après lui, la Chine comme un modèle (*Le despotisme de la Chine* de Quesnay est de 1767). En effet, on retrouve dans *L'espion* les préoccupations agrariennes, populationnistes et réformatrices que Goudar avait exprimées dans *Les intérêts de la France mal entendus dans les branches de l'agriculture, de la population, des finances, du commerce, de la marine et de l'industrie par un citoyen* (Amsterdam,

fait par Diderot qui est l'auteur du chapitre «Etat de la Chine selon ses détracteurs», car il y avait aussi des sinophobes et le livre de Raynal résume équitablement les arguments *Pour* et *Contre* la Chine au XVIII<sup>e</sup> s.

<sup>6</sup> R. Etiemble, *op. cit.*, 3<sup>e</sup> partie.

1756) et dans le *Testament politique de Louis Mandrin, Généralissime des troupes de contrebandiers, écrit par lui-même de sa prison* (Genève, 1755). Il en résulte une radiographie d'une civilisation à bout de souffle, un tableau très âpre jouant sur des contrastes — entre riches et pauvres, ville et campagne, capitale et province, etc... — formulés en raccourcis lapidaires, télescopages hilarants, paradoxes percutants, derrière lesquels, cependant, on entrevoit une pensée économique construite, une réflexion critique cohérente.

Dès leur arrivée au port de *L'Orient* — vieille graphie de Lorient, qui nous fait rêver sur le pouvoir d'une apostrophe — les Chinois de Goudar sont frappés par la 'petitesse' de l'Europe: «Je ne puis démêler d'où part cette rumeur d'Europe qui étonne les autres nations du monde. L'espèce humaine ici est si humble qu'elle semble faite toute exprès pour le silence et la nuit» (1774, t. I, p. 36). La campagne française leur apparaît tel un désert aride peuplé de sauvages, vision qui rappelle celle de La Bruyère:

On voit des animaux qui marchent sur deux pieds, qu'on appelle des hommes, mais qui ont à peine la figure humaine. Ils habitent des espèces de tombeaux creusés dans la terre (...), la plupart vivent de racines et de glands (...), leur industrie se réduit à gratter la terre, d'où ils tirent une substance maigre et stérile (...). Ces sauvages français ne parlent aucune langue; ils sifflent un jargon que personne n'entend qu'eux (1990, p. 37-8-9).

Or, les Jésuites avaient décrit une Chine couverte «de grandes campagnes de riz, vertes comme de belles prairies qui s'étendent à perte de vue<sup>7</sup>», parlé d'une méthode d'exploitation qui ne laissait jamais la terre en friche et d'une société qui tenait en honneur la classe des «laboureurs» dont l'empereur se considérait comme le premier représentant et allait au début du printemps creuser le premier sillon, en une cérémonie qui renouvelait le lien qui unissait l'homme à la terre. Tout cela avait fortement impressionné les agrariens et inspiré en quelque sorte leurs propositions de réformes. Goudar faisait partie avec Herbert, Forbonnais, Langeul entre autres, de ces préphysiocrates, collaborateurs du *Journal Economique* qui se sont occupés de la population sous l'angle des problèmes et réformes agraires dans les années 1745-55. Partisan d'une agriculture plus performante par l'exploitation intensive des terres (il s'oppose cependant au machinisme, fauteur de chômage selon lui dans sa *Lettre à un académicien sur la nouvelle charrue à semer*, 1758), il voit, dans la suppression de la jachère et l'adoption des prairies artificielles, une des conditions de l'essor de l'agriculture, qui est pour lui la source essentielle et l'indice de la prospérité économique<sup>8</sup>. Ses chinois ont donc la même réaction

<sup>7</sup> Lettre du père de Prémare du 17 février 1699 in *Lettres édificantes et curieuses de Chine par des missionnaires jésuites, 1702-1776*. Choix et notes par I. et J.L. Vissière, Garnier-Flammarion, Paris 1979, p. 61.

<sup>8</sup> Joseph J. Spengler, *Economie et population. Les doctrines françaises avant 1800*, PUF, Paris 1954, t. I, p. 63-73.

que l'agronome anglais Young qui, parcourant la Bretagne se croit chez les Hurons, car ils ne font pas la différence entre des régions d'élevage où l'herbe constitue une richesse (comme la Bretagne) et les régions à cultures céréalières, et identifient l'existence de la jachère et de la prairie à une agriculture retardée ou retardatrice<sup>9</sup>. Ce qui justifie toutefois, cette sombre vision de la campagne française c'est que malgré une amélioration générale par rapport au XVII<sup>e</sup> siècle<sup>10</sup>, la fiscalité frappait encore durement les paysans, sans compter les exactions seigneuriales qui se font plus lourdes à la veille de la Révolution, et qui précipitent les plus vulnérables vers la misère et l'exode.

En opposition à la province arriérée, inculte, dépeuplée, ignorante et pressurée d'impôts:

Ils ne savent pas si la patrie a un père commun ou si le hasard conduit la république; et ils ignoreraient totalement qu'ils sont gouvernés par un roi, si on ne leur signifiait tous les jours des arrêts par lesquels il leur ordonne de lui remettre leur argent (1990, p. 30),

Paris concentre un peuple innombrable, un mouvement infini qui ne cesse pas même la nuit, une richesse et une ostentation scandaleuses qui se manifestent jusque dans la nourriture:

Les aliments forment une ostentation, et la nourriture se convertit en luxe (...). On fait quatre repas pour un seul (...). A Paris un homme qui n'a qu'un estomac est obligé de faire bien des digestions: il digère pour le gras, il travaille pour le chaud; il s'agite pour le cru, il s'agite pour le cuit; il se fatigue pour l'huile, il se démène pour le vinaigre et se tourmente pour la salade et les crèmes; car on engloutit tout cela dans le même repas (1990, p. 61).

Pour d'autres, la pâleur est à la mode, aussi ne boit-on plus de vin, pour acquérir cette couleur

pâle et livide qu'il faut avoir pour être plus aimable auprès du sexe (...). Les jolis hommes français doivent ressembler à des squelettes mouvants (...) et ne se nourrir plus que de pastilles, de crèmes, de pois verts et d'entremets (1990, pp. 93-4).

<sup>9</sup> Ces terres que les Chinois prennent pour des terres scandaleusement abandonnées sont probablement des *ajoncières*, c'est-à-dire semées d'une variété d'ajonc, dite *jan*, qui est une plante fourragère: ce sont des prairies artificielles. Cf. J. Mulliez, *Du blé — mal nécessaire — Réflexions sur les progrès de l'agriculture 1750-1850*, in *Revue d'histoire moderne et contemporaine* 26, 1979, pp. 3-47 et F. Braudel, *Les structures du quotidien in Civilisation matérielle, économie et capitalisme. XV<sup>e</sup>-XVIII<sup>e</sup> s.*, Armand Colin, Paris 1979, p. 94.

<sup>10</sup> Les historiens modernes estiment l'accroissement de la population à 20% en France et à 40% en Angleterre au XVIII<sup>e</sup> siècle et admettent une montée sensible du produit agricole brut, voire même du produit net, selon les pays, et ceci indépendamment de l'absence ou de l'existence d'une révolution agricole au XVIII<sup>e</sup> s. sur laquelle les historiens de l'économie rurale ne concordent pas. Cf. pour une vue d'ensemble de la question, J. Goy, *Effets et limites de l'agriculture nouvelle au dix-huitième siècle* in «Actes du 7<sup>e</sup> congrès international des Lumières», The Voltaire Foundation, Oxford 1987, pp. 3-11.

A l'ombre de ces privilégiés qui ont la liberté de choisir de mourir d'indigestion ou d'anorexie, il y a la masse de ceux qui vivent de «seconde main», qui se lèvent le matin sans savoir où aller dîner, qui doivent à autrui jusqu'à l'air qu'ils respirent, et à qui il faut

une sorte de talent pour rendre le public tributaire de leur propre existence (1990, p. 91):

les faiseurs de projets, les gens à secrets (alchimistes et espions entre autres), les «courtiers d'amour» (entremetteurs), les parasites de toutes sortes (les 'neveux de Rameau') et les joueurs de profession. Goudar sait de quoi il parle car il a dû pratiquer plusieurs de ces métiers, à Londres, à Paris, à Venise, à Naples, là où sa vie aventureuse le menait. Il faisait épisodiquement partie de ces hommes

maigres et affamés de la bohème littéraire, de ces parias de la culture<sup>11</sup>,

qui vivaient dans les mansardes et étaient la proie facile du pouvoir qui les exploitait et les utilisait au besoin, de ces provinciaux 'montés' à Paris, après avoir lu Montesquieu et Voltaire et qui espéraient entrer dans la «république des lettres». Goudar était de Montpellier où il était né en 1708 — d'autres biographes disent 1720 —, il était donc plus âgé que Diderot et Rousseau. Quatrième fils d'une bonne famille bourgeoise — son père était inspecteur général des Manufactures, un de ses frères, capitaine d'industrie, sera anobli pour ses mérites — il a dû se voir exclu légalement de l'héritage paternel (il proposera la suppression du droit d'aînesse, l'identifiant comme une des causes du célibat) et contraint de chercher ailleurs des moyens de subsistance. Il avait tenté de se trouver des protections auprès des grands en mettant à leur service ses talents d'économiste spécialisé dans le redressement des économies déficientes<sup>12</sup>. N'obtenant rien de ce côté-là, il dut comme bon nombre de ses contemporains intellectuels, se résigner à de basses besognes. Les écrivains, ne vivant pas de la vente de leurs livres — ils devaient même le plus souvent payer pour se faire publier —, avaient la nécessité de se procurer des pensions qu'ils obtenaient à travers la fréquentation des salons influents, l'appartenance à une académie ou à une revue, la charge d'une sinécure ou d'un poste hono-

<sup>11</sup> R. Darnton, *Dans la France pré-révolutionnaire: des philosophes des Lumières aux «Rousseau des ruisseaux»* in *Bohème littéraire et révolution*, Le Seuil, Paris 1983, p. 35.

<sup>12</sup> Pour la France, nous avons cité *Les intérêts et le Testament*, mais Goudar proposa aussi un projet de redressement au Portugal, *Relation historique du tremblement de terre survenu à Lisbonne le 1<sup>er</sup> nov. 1755 précédée d'un discours politique sur les avantages que le Portugal pourrait tirer de son malheur (...)*, Philantropie, La Haye, 1756, au royaume de Naples, *Naples, ce qu'il faut faire pour rendre ce royaume florissant où l'on traite des avantages que le gouvernement peut retirer de sa fertilité, de l'abondance de ses denrées etc. etc.*, Amsterdam, 1769, à la Russie, *Considérations sur les causes de l'ancienne faiblesse de l'empire de Russie et sur sa nouvelle puissance*, Amsterdam, 1772.

rifique. Ceux qui n'y parvenaient pas, allaient grossir le rang de ces pauvres diables de la racaille littéraire qui vivait d'expédients. Goudar a été joueur et tricheur de profession<sup>13</sup> — et précisément à Naples où il menait grande vie dans un palais du *Posillipo* où il attirait les nobles napolitains et étrangers qu'il plumait au jeu, avec l'aide de la «bella inglese», sa femme, Sara Goudar<sup>14</sup> —, espion de police, 'courtier d'amour', libelliste à la commande et finira sa vie en vendant sa plume au plus offrant, se retournant même contre ses propres convictions et contre ses frères de la révolte, les 'contrebandiers' de la culture. Ces laissés-pour-compte haïssaient d'autant plus l'Ancien Régime, son système fermé et hiérarchisé, son manque de mobilité sociale, qu'ils avaient conscience d'en être les victimes. Dans leurs oeuvres, ils n'épargnent rien ni personne et s'attaquent aussi bien à l'ancienne élite sociale et culturelle qu'à la nouvelle.

La cible privilégiée de Goudar est évidemment le pouvoir et ses représentants dont il souligne l'incapacité et l'irresponsabilité. En premier lieu, le monarque dont les richesses immenses proviennent de ses sujets

qui lui donnent tout, jusques aux seuls moyens qui leur restent pour vivre (1990, p. 46),

à qui cependant il ne peut rien garantir, ni la vie,

un prince du sang royal était dernièrement à la chasse, tua un sujet du roi de France (...). le roi le sut et n'en dit mot; car il n'y a point de lois dans le royaume pour empêcher que les grands n'ôtent la vie aux petits (1990, p. 84),

ni la subsistance,

les gouvernements européens ne pouvoient pas à la subsistance des citoyens; cette affaire, qui devrait être celle de la Constitution publique et civile, est toujours celle du hasard: chacun vit comme il peut (1990, p. 91).

Il s'en prend également aux ministres incompetents et corrompus — le terme de comparaison étant évidemment la 'méritocratie' chinoise et son système de recrutement des notables par des concours —:

Dieu se sert du limon pour former la terre; le roi de France emploie souvent de la boue pour faire un ministre (...); comme tout le monde sait qu'un ministre qui entre en place n'y est pas pour longtemps, on s'arrange en conséquence: chacun se hâte de lui demander des grâces (1990, pp. 55, 81),

<sup>13</sup> Cf. son livre, *Histoire des Grecs ou de ceux qui corrigent la fortune au jeu*, Chez l'habile joueur, La Haye 1757.

<sup>14</sup> C'est ainsi que B. Croce appelle Sara Goudar: B. Croce, *Sara Goudar*, in *Aneddoti e profili settecenteschi*, Remo Sandron, Milano, Palermo, Napoli 1914, pp. 76-90.

à la noblesse dont il ridiculise les prétentions et la vanité. Mais il critique également les libraires pour leur ignorance et leur opportunisme commercial:

pour prospérer dans le commerce du génie, il faut donner dans la contrebande de l'esprit, le verbiage et le galimatias; vendre des livres rouges, bleus, verts, des romans, des aventures, des mémoires et des lettres, (...), des livres obscènes, (...), des livres d'athéisme (1990, p. 64);

les journalistes:

ils savent par avance les ouvrages qu'ils doivent louer, et ceux qu'il leur convient de critiquer. Leur plume est en sous-commandement. Elle est guidée par l'argent des libraires ou des auteurs (1990, p. 76);

*l'Encyclopédie*,

si on détaillait ce grand ouvrage, je voudrais faire l'emplette de la lettre C, persuadé que je trouverais beaucoup d'absurdités dans l'article de la Chine (1990, p. 96);

les auteurs:

ses peuples (de la république des lettres) qu'on nomme auteurs sont pour la plupart des brigands, qui vivent de vols et de rapines, chaque sujet s'approprie le bien d'un autre et en fait son affaire (1774, t. 2, p. 175).

Pour donner une idée de ce qui sépare un homme de *l'establishment* culturel comme Montesquieu (dont il se déclare le disciple) de Goudar, écrivain des bas-fonds, on peut comparer le portrait qu'ils font du fermier-général, cette bête noire du contribuable de l'Ancien Régime. Alors que Montesquieu, dans la Lettre XLVIII des *Lettres Persanes* en souligne le caractère de parvenu,

Il est autant au-dessus des autres par ses richesses qu'il est au-dessous de tout le monde par sa naissance,

Goudar, en trois formules saisissantes, décrit à la fois la profession et les conséquences politiques et sociales de l'institution:

60 hommes d'argent habitent des palais d'or. Le roi leur cède pour leur argent une partie de son autorité. Tout est en règle: le roi est payé, et le peuple est foulé (1990, p. 64).

Il y a du moralisme chez Goudar, quand il décrit Paris comme un cloaque aux mains des prostituées, de la misogynie quand il parle

du sexe qui se rend toujours plus difforme et si hideux que les hommes l'éviteront (1990, p. 41),

mais derrière ces coups de griffe, se dessine un programme de réformes qui vise à mettre fin au dépeuplement de la France. En effet, une suite de lettres du Tome III de *L'espion* reprend le problème déjà envisagé dans *Les intérêts de la France* où il identifiait les causes immédiates et à long terme du dépeuplement. Parmi les premières, il classe l'émigration, la mortalité infantile — qu'il impute à l'habitude des femmes de mettre leurs enfants en nourrice et de ne pas les allaiter, pour conserver leur beauté — et le célibat, dont la diffusion est due, selon lui, à la prostitution, à la survivance du droit d'aînesse, à l'esprit philosophique qui rend les hommes contemplatifs(!), entre autres. Des obstacles à long terme sont le luxe, le désir de confort, tout ce qui favorise la vie de société, l'esprit de galanterie qui fait privilégier l'amant au mari, le désir de plaire des femmes qui vient de la fréquentation des sexes, par exemple. Il propose toute une série d'interventions dirigistes qui inciteraient la population à procréer grâce à des allocations familiales et à des récompenses honorifiques.

Mais *L'espion* n'est pas seulement le roman d'un économiste obsédé par des statistiques:

Quatre millions de sujets du roi Louis ne savent pas lire (...) et plus de six millions ignorent l'art d'écrire (...). J'ai appris qu'il y a actuellement dans cette monarchie deux millions de sujets qui n'ont ni feu ni lieu: on en compte trois millions d'autres qui ne meurent pas tout à fait de faim, mais qui, faute d'une subsistance suffisante ne font que traîner une vie mourante (1990, pp. 76, 39).

C'est aussi l'oeuvre d'un écrivain qui avait un vrai talent pour la satire. Il y a des lettres très drôles sur les manies des riches qui, ne sachant que faire de leur argent l'investissent dans l'élevage de chiens — les espions rencontrent un Anglais qui possède une meute de plus de deux cents bêtes — de tigres, de léopards, d'éléphants; dans la collection des coquillages — survivance des *Wunderkammer* — dont ils tapissent les murs de leurs palais; dans le financement de la recherche sur la fabrication de la porcelaine, au grand dam du commerce extérieur de la Chine évidemment, comme le constatent ses espions qui ne perdent jamais le nord, et de la progéniture des aristocrates, condamnée au célibat faute d'argent pour se monter en ménage. La lettre XCI du Tome II fait allusion à un libelle contre la censure, qui propose, pour la rendre encore plus efficace, la création d'un inspecteur général des mimes et des grimaces et d'un bureau des songes qui aurait pour tâche la répression des gestes et des rêves de lèse-majesté! Le ton de certaines lettres sur la singularité des Anglais rappelle celui de Daninos dans *Les Carnets du Major Thomson*:

ces machines bretonnes s'imbibent plus d'air que les autres de l'Europe; elles en pompent jusques au cerveau (1774, t. IV, p. 327).

Si ces lettres — si peu chinoises — ne constituent pas une trame,

la vie d'Ange Goudar par contre est un véritable roman, riche en déboires, retournements de situations et coups du sort. Ses contemporains et frères-ennemis d'aventure, Casanova et le Chevalier d'Eon parlent (mal) de lui dans leurs *Mémoires*, Diderot dans une lettre à Sophie Voland, Galiani dans sa correspondance avec madame d'Épinay; à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, Ademollo lui consacre une biographie<sup>15</sup>; plus récemment, Francis L. Mars est devenu son biographe attitré<sup>16</sup>; Franco Venturi lui réserve une place dans son *Settecento Riformatore*:

Fuori di Genova colui che seppe, meglio d'ogni altro, trarre qualche riflessione politica sull'insurrezione del 1746 e dagli avvenimenti che la seguirono fu Ange Goudar, nella sua «Histoire générale de la révolution de Gènes»<sup>17</sup>.

Gian Franco Dioguardi s'est passionné pour lui au point de lui consacrer deux livres, dont la traduction du *Testament de Mandrin*<sup>18</sup>. Notons que ce sont surtout des historiens et des économistes qui le redécouvrent et qui soulignent la vigueur ou l'actualité de ses analyses économiques et politiques. Mais ce n'est pas tout. Dans l'introduction de son travail sur «Les grammaires de Ludovico Goudar», grammaires extrêmement populaires sur lesquelles les Italiens ont appris le français pendant près de deux cents ans, J. Lillo pose, en passant, le problème de l'identité de l'auteur, généralement reconnu comme étant le frère jumeau de Ange, Louis-Ignace Goudar, devenu en italien Ludovico (?). Or, en feuilletant sa recherche qui se situe dans le champ de la didactique des langues, on peut recueillir ces informations que je relève car elles me semblent curieuses et peut-être révélatrices de l'identité de l'auteur de la grammaire: le lexique concerne essentiellement l'agriculture et la campagne, certains textes dénotent une certaine misogynie et... *last but not least*,

le premier type de version du Goudar moderne laisse le lecteur perplexe car il s'agit d'un ensemble plutôt long de récits («Narrations») ayant trait «aux moeurs et coutumes des Chinois»<sup>19</sup>!

#### Simple coïncidences?

<sup>15</sup> A. Ademollo, *Un avventuriero francese in Italia*, Bergamo 1891.

<sup>16</sup> Francis L. Mars, *Ange Goudar, cet inconnu* in «Casanova Gleanings» IX, 1966 et addenda 1967, 69, 71, 76, 80, 83.

<sup>17</sup> F. Venturi, *Settecento riformatore*, Einaudi, Torino 1969, p. 257.

<sup>18</sup> G. Dioguardi, *Un avventuriero nella Napoli del Settecento*, Sellerio, Palermo 1983; et *Ange Goudar contro l'Ancien Régime*, Sellerio, Palermo, 1988.

<sup>19</sup> J. Lillo, *Les grammaires de Ludovico Goudar*, Quaderno 30, pub. de l'Università di Palermo, 1990, p. 88.

JEAN-LUC PLANCHAIS

### ÉMILE ZOLA: PANTHÉISME ET LAPINISME

Le 19 Avril 1875, Barbey d'Aurevilly signait, dans *Le Constitutionnel*, un article terrible sur *La faute de l'abbé Mouret*:

C'est le naturalisme de la bête, mis sans honte et sans vergogne au-dessus du noble spiritualisme chrétien.

Cependant, treize ans plus tard, *Le Rêve* étonne par la pureté quasi mystique d'une action s'écoulant à l'ombre d'une cathédrale. Si la religion demeure encore synonyme de névrose, l'on sent une attention plus sympathique pour le phénomène. Puis, avec *Lourdes* (1894), Zola semble rechercher une absence de parti pris, une douceur assez inattendue. Sans croire aux causalités divines qu'il décrit, le miracle de Marie de Guersaint a été prévu dans tous ses détails par un des médecins, il n'en est pas moins convaincu qu'il faille «tolérer Lourdes, ainsi qu'on tolère le mensonge qui aide à vivre»<sup>1</sup>. Toutefois, il est curieux de l'entendre gloser sur «cet appel de la souffrance, ce cri de la vie exigeant la santé, la joie, le bonheur fraternel, jusqu'à l'accepter dans un autre monde, s'il ne peut être cette terre»<sup>2</sup>.

L'attendrissement fait place au scepticisme, la frénésie naturaliste reconstruit un certain idéalisme du matérialisme: le discours réaliste redevient théologique.

Etonnant, d'ailleurs, que ce Zola idéaliste des derniers écrits n'ait point bénéficié des faveurs de la nouvelle critique. Pris au hasard, l'on pourrait facilement dresser un long catalogue d'arguments négatifs sur *Les Quatre Evangiles*. Certes, pour une vision structuraliste ou marxiste, ces romans apparaissent souvent comme une partie honteuse de l'œuvre zolienne.

Jeune écrivain, il fut l'admirateur de Hugo, pouputant dans sa culotte des poésies lyriques et mièvres.

L'on ne parlera pas ici de retour aux origines, mais plutôt de continuité cachée dans les œuvres du plus pur naturalisme, puis dévoilée

<sup>1</sup> Charpentier, Paris 1896, p. 626.

<sup>2</sup> *Ibid.*, p. 477.

dans les derniers écrits. Si *Le roman expérimental* constitue une violente critique de l'idéalisme et des idéaux romantiques, Zola déroge souvent à la règle première du naturalisme. Ainsi dans *Germinal* (1885), il renonce à la sacro-sainte impassibilité de l'écrivain réaliste et prend parti pour les grévistes. Quand aux environs de 1880 éclate la crise du positivisme, il éprouve le besoin naturel de défendre la science (*La joie de vivre, l'Œuvre*); mais entreprend, à rebours de cette vitrine, de s'intéresser aux problèmes que pose la religion. Dand *Le Docteur Pascal* (1893), il idolâtre la science génératrice de bonheur et de sérénité, mais pose bel et bien le problème des rapports entre science et conscience de la religion. *Les trois villes* proposent une véritable enquête sur les solutions apportées par le catholicisme aux difficultés du siècle. Ainsi, le grand Zola, le Dieu de Médan, reconnaît que les hommes ont besoin de donner à leur existence une signification transcendante. Toutefois, les religions suggérées n'étant qu'illusions, il élaborera une nouvelle doctrine.

Ce projet trouvera sa résolution partielle dans *Les Quatre Evangiles*, nouveau testament basé sur les découvertes de la science et le progrès social. A l'idéalisme catholique, Zola substitue son idéalisme progressiste. Ce nouveau culte envisage, pour l'essentiel, un panthéisme rivé sur la divinisation romantique de la nature, panthéisme déjà ourdi dans les œuvres de jeunesse. Serge (*La faute de l'abbé Mouret*) essaye de se mêler à l'Eglise comme Albine se mêle à la nature. Il est évident que l'Evangile, selon Zola, participe d'une laïcisation des valeurs chrétiennes. *Travail* n'offre-t-il pas la vision d'un véritable Eden: la Crêcherie?

En 1881, la loi Sée créa des lycées et des écoles normales pour jeunes filles. Le bon Zola s'enthousiasme: voit-il en ces établissements, le moyen pour la femme de s'affranchir par l'émancipation? En effet, l'institutrice à binocles et chignon joue l'élargissement possible du rôle féminin dans la société (*Vérité* ne fut-il point le bréviaire de ces nouvelles recrues?). Dans *Fécondité* (1899), point central de la présente analyse, le personnage de Sérafine marque un certain degré de l'émancipation puisqu'elle veut jouir et profiter de son corps comme elle l'entend. Mais, le scalpel de l'entomologiste-écrivain va transformer son corps splendide en un véritable monstre (*exit* Nana), recourant au chirurgien-stérilisateur pour:

aimer à sa guise, selon son caprice du moment, (pour) se donner à l'homme qu'elle désirerait, certaine de n'être jamais mère, de pouvoir toujours se reprendre<sup>3</sup>.

Il apparaît presque inutile d'affirmer que l'acte sexuel n'est pas seulement un plaisir, mais une nécessité par quoi se perpétue la race,

<sup>3</sup> Fasquelle, Paris 1906, p. 268.

d'où sa condamnation sans appel de l'avortement. Si, vingt ans plus tôt, il prit la défense d'Adèle (*Pot-Bouille*) et décrivit son accouchement solitaire, *Fécondité* dénonce l'infamie de la dépopulation. Lors, la destination commune de l'homme et de la femme devient le couple laïque soumis à la loi incontournable, l'unique vrai déterminisme: la sainte procréation, fornication morale. Cette monogamie ne diffère en rien du mariage bourgeois. Seule différence: pas d'union sacrée. Forniquer n'est plus un péché, mais un acte de sainteté. Bien plus, la faute imparadonnable, la damnation ressemblerait au coût interrompu freinant l'instinct de reproduction. En édifiant l'instinct, le prophète de Médan enchaîne la vie sexuelle: la femme redevient un ventre asservi au plaisir de son homme.

1880: Zola rencontre Jeanne Rozerot, conjugue union libre et mariage, voit naître deux enfants de sa maîtresse en moins de trois ans. Son explication par l'écriture lui permet de vivre dans la dignité à l'abri des potins, à l'abri de Goncourt. Cette vie familiale doublement partagée, le conduisit à reconsidérer la saillie bourgeoise comme chose éminemment profitable. Mariage et union libre s'intégreront parfaitement dans *Les Quatre Evangiles*. Il abandonne l'impartialité du naturalisme, redevient lyrique.

Le puritanisme zolien s'enracine donc dans l'acte considéré comme impur. Sérafine singularise l'infécondité pathologique et jouissive:

Ce désir (...) pareil à une crise morbide qui (...) laissait son intelligence obscurcie, sa chair détraquée. Il fallait bien qu'il fût travaillé par un poison (...)<sup>4</sup>. La religion du plaisir ne pouvait être que la seule bonne, et Sérafine devenait comme l'appel victorieux du plaisir pour le plaisir<sup>5</sup>.

La sexualité le trouble et le fascine tout à la fois, ce dont témoigne en partie la création de Nana et de Satin. Malgré le suivi de sa liaison avec Jeanne Rozerot, celle-ci reste toujours contrôlée, sinon subordonnée à la procréation. Les interdits subsistent. Sérafine sera impitoyablement châtiée. Quoique la stérilisation lui permette d'échapper à la loi de l'enfantement et de décupler ses orgasmes, elle ne pourra suspendre le dangereux processus d'androgynisation qui l'atteint petit à petit:

Puis, elle oublia qu'elle était femme, il n'y eut plus là que deux hommes, causant librement<sup>6</sup>.

Le naturaliste entraînera l'outrance jusqu'à la métamorphose en *squelette décharné*<sup>7</sup>.

<sup>4</sup> *Op. cit.*, p. 100.

<sup>5</sup> *Ibid.*, p. 80.

<sup>6</sup> *Ibid.*, p. 350.

<sup>7</sup> *Ibid.*, p. 501.



Contrairement à Mirbeau (*Le calvaire, Le jardin des supplices...*), l'auteur de *Fécondité* cède à un impérieux besoin de domestiquer la femme dite fatale, viriloïde et castratrice d'idéaux (pourquoi lui fait-il subir la même chose, en fin de compte?). Il renonce à peindre une Circé moderne, au regard d'acier langoureux; rejette l'image d'un homme conscient de son impuissance et de son incapacité à satisfaire des désirs féminins apparemment inextinguibles (Mirbeau, Richepin). Ce sont la peur physique et un vrai sentiment de péché lié au corps de la femme, qui le conduisent à imaginer une compagne idéale, en un mot soumise. Il conjure ainsi ses propres besoins, ses propres fantômes, l'indestructible fond religieux qu'il ne cesse de combattre tout en l'acceptant dans un cadre laïc.

Bien avant *Fécondité*, Emile Zola avait tenté d'isoler l'oiseau rare. Le personnage de Denise (*Au bonheur des Dames*) suscite tout ce qu'on trouve de bon chez la femme, le courage, la gaieté, la simplicité<sup>8</sup>. Cet abord raisonnable se transformera lentement en une véritable soumission réglée. La compagne du mâle se dévouera essentiellement à la famille avec résignation: épouse et mère, un point c'est tout. Fascinante, cette obsession zolienne pour la femme en gésine<sup>9</sup>. *Fécondité* insère, parallèlement, une thématique plus précise: la culte du sein. Lors, il devient le symbole de fécondité en adéquation parfaite avec la nature: Mathieu Froment ouvre son premier canal d'irrigation à l'instant même où Marianne allaite Gervais.

La réelle volonté zolienne est de créer une religion autour d'une femme nouvelle, sorte de ventre sacré. En proie à l'utilisation d'un style idéaliste et passionné tout à fait nouveau chez lui, il métamorphose la population féminine de ce roman en déesses de la fertilité, dont le rôle se limite exclusivement à la fonction génératrice:

Elles donnaient le sein (...) la gorge libre. C'était la royale beauté de la femme, épouse et mère (...) que les mœurs soient donc changées, et l'idée de morale et l'idée de beauté, et qu'on refasse le monde avec cette beauté triomphante de la mère qui allaite son enfant<sup>10</sup>.

Zola, prophète, glorifie une femme qui actualise l'agent régénérateur et esthétique d'une société nouvelle. L'association des *seins* (principe esthétique et érotique de base) avec le *Sein* (la religion de fécondité) s'établit naturellement: le voile est levé sur cette obsession. Il saisira l'outrance jusqu'à décrire Marianne Froment, la déesse féconde s'opposant à la divinité du sexe (Sérafine), à l'âge de 84 ans, promenant une poitrine de jeune maman!<sup>11</sup>

<sup>8</sup> Gallimard, Paris, Bibl. de la Pléiade, t. III, p. 706.

<sup>9</sup> On peut se reporter aux accouchements-spectacles de Gervaise (*L'Assommoir*, d'Adèle (*Pot-Bouille*) de Marianne (*Fécondité*) et de Josine (*Travail*) au prénom si évocateur.

<sup>10</sup> *Op. cit.*, p. 745.

<sup>11</sup> *Ibid.*, p. 727.

Par le biais de cette fertilité exhubérante, il mêle insidieusement le culte païen des déesses-mères à celui de la Vierge rédemptrice des Chrétiens. Agissant tel un véritable mythe cosmique, Marianne et ses sœurs consolident le symbole de la victoire permanente de la vie sur la mort dans un éternel renouvellement.

Ce panthéisme régénérateur s'oppose tout à fait à la vision d'Octave Mirbeau, réaliste bien méconnu à l'heure actuelle, fondée sur la puissance infinie de la mort<sup>12</sup>. Celui-ci, à rebours du Maître, dévoile le sentiment d'une fin, la fin d'un monde qui mobilise à son profit les forces immanentes de l'érotisme afin de réintroduire le sang et la mort qui aboutissent au chaos régénérateur. L'auteur du *Journal d'une femme de chambre* investit l'exaltation sensuelle, l'élément anarchique aux pulsions en accord avec la nature, c'est-à-dire la femme fatale, médiatrice privilégiée et irremplaçable. Mirbeau réincarne l'amant d'une nature avilie par les déjections du libéralisme, mais finalement requinquée par le traitement de choc qui lui impose l'éternelle lutte d'Eros et de Thanatos.

Les réalismes se croisent et ne se ressemblent guère, ce qui concrétise l'échec potentiel de la doctrine. Après avoir prétendu détruire le mythe de l'éternel féminin romantique par sa description clinique des manifestations du *mal* en vingt volumes, les indications thérapeutiques du bon Zola réintroduisent ce mythe avec une inconséquence remarquable. Au bout du compte, ce *lapinisme* (dixit Péguy)<sup>13</sup> utopique voile une ultime dérive. *Fécondité* oppose trois typologies féminines: Marianne, la mère féconde source de vie et de prospérité; Sérafine, symbole du plaisir pour le plaisir, de la stérilité volontaire; et Constance, la mère restrictive, figée dans l'adoration égoïste qu'elle porte à son fils unique. En condamnant cette unicité, Zola réactive son engagement pour une politique totale de repeuplement. Marianne, en tant que productrice, est la garante absolue de l'avenir de la société. Il se grise et sombre progressivement dans un délire impérialiste très fin-de-siècle, tandis qu'Octave Mirbeau publie la même année son pamphlet anticolonialiste (*Le jardin des supplices*) et abandonne définitivement l'école réaliste.

Parlant des femmes qui acceptent d'allaiter leur progéniture, le docteur Boutan, porte-parole de l'auteur (*Fécondité*) déclare:

Le jour où cette mode-là prendrait, comme celle de la coiffure en bandeaux ou celles des jupes étroites, nous serons la nation reine, maîtresse du monde<sup>14</sup>.

Le socialiste intègre toute la dérive nationaliste de la fin du XIX<sup>e</sup>

<sup>12</sup> Le récent colloque international organisé par l'Université d'Angers (Septembre 1991) a heureusement permis de faire le point sur les études mirbelliennes.

<sup>13</sup> Cf. «Europe», Avril-Mai 1968, p. 37.

<sup>14</sup> *Op. cit.*, p. 276.

siècle, ce que Jean Borie appelle le *projet impérialiste*<sup>15</sup>. Marianne: l'onomastique zolienne demeurera toujours affligeante!

Enfin, il poussera la démesure jusqu'à louer une planète femelle:

Est-ce qu'il y aura jamais trop de vie? Est-ce que le plus de vie possible n'est pas également le plus de puissance, le plus de richesse, le plus de bonheur? Tout le globe en est gros, les entrailles soulevées, tressaillantes comme celles d'une femme enceinte<sup>16</sup>.

Mirbeau, lui, passa peut-être de la science à la conscience. Il faut relire ses œuvres à tout prix et constater combien le déterminisme physiologique à la Zola, revu par l'auteur de *L'abbé Jules*, s'auto-conteste en permanence. Tout en jouant au naturaliste, Mirbeau a dépassé son statut, pour s'enfoncer seul et avec superbe dans tous les arcanes de la subversion.

L'œuvre d'Emile Zola met en évidence que le réalisme sauvage, en absorbant tout un panthéisme vague dans la seule éthique scientifique, n'entraîne que pur fétichisme et illusion de la nature. Le tempérament épique de son écriture, où se déchainent des forces gigantesques et incontrôlées, laisse à la limite penser que le naturalisme renvoie à une dissidence anarchique du fatal idéalisme.

<sup>15</sup> Zola et les mythes, Seuil, Paris 1971, pp. 122-124.

<sup>16</sup> Fécondité, p. 77 - cf. aussi p. 749.

ELISABETTA SARMATI

IL CIRONGILIO DE TRACIA DI BERNARDO DE VARGAS.  
STUDIO DI UN MINORE DEL GENERE CAVALLERESCO

1. - *I libri di cavalleria come genere letterario*. - In un saggio pubblicato nel 1982 (ma del 1975) D. Eisenberg contesta l'uso dei termini *romance* e *novela* per indicare i testi della letteratura cavalleresca spagnola<sup>1</sup>; a parer suo, i *libros de caballerías* costituiscono un genere a sé, non assimilabile alla più vasta categoria del 'romanzo'.

Eisenberg nota che già negli scrittori del Siglo de Oro, contemporanei alla produzione cavalleresca<sup>2</sup>, vi era la coscienza che i *libros de caballerías* fossero un genere del tutto ispanico, solo lontanamente imparentato con i romanzi arturiani e con i poemi cavallereschi italiani. Egli ritiene che il genere *libro de caballerías* presenti caratteristiche sue peculiari, che riassume così:

following classical and medieval precedent, the protagonist of a romance of chivalry is always male and invariably of a royal blood a prince. His lineage is usually specified. Through some mishap he is separated from his parents and his homeland when still a baby: he may be stolen away by evildoers, or carried off by a boat, or simply be abandoned by his mother because of the circumstances surrounding his birth, which often was illegitimate. He grows up in the court of another king, far away, though he may have been sheltered at first by farmers or other such humble people. [...] He will eventually learn his true identity and be reunited with his parents and family, either at the midpoint or near the end of the book<sup>3</sup>

Nella narrativa cavalleresca spagnola del XVI secolo, inoltre, gli

<sup>1</sup> D. Eisenberg, *Romances of chivalry in the Spanish Golden Age*, Juan de la Cuesta, Madrid 1982, pp. 1-8. Cfr., per le diverse posizioni in proposito, E.C. Riley, *Teoría literaria*, in *Suma cervantina*, Tamesis, London 1973, pp. 293-322 e M. de Riquer, *Cervantes y la caballería*, in *Suma*, cit., pp. 273-293, in spec. pp. 274-278. Per l'uso al plurale di *caballerías*, v. D. Eisenberg, *Un barbarismo: 'Libros de caballerías'*, in «Thesaurus» (1975) XXX, pp. 340-341; Id., *More on 'libros de caballería' and 'libros de caballerías'*, in «La Corónica» (1977), V, 2, pp. 116-118; e in polemica con Eisenberg, B.B. Thompson, *Libros de caballería o -ías*, in «La Corónica» (1976), V, 1, pp. 38-39.

<sup>2</sup> Fa i nomi, in questo senso, di Juan de Valdés (*Diálogo de la lengua*) e Mateo de Alemán (*Guzmán de Alfarache*).

<sup>3</sup> D. Eisenberg, *Romances of chivalry*, cit., pp. 56-57.

autori si fingono traduttori di una *crónica*, o *historia*, veritiera<sup>4</sup>; il tempo dell'avventura è sempre collocato nel passato, mai, però, prima della venuta di Cristo; tra l'iniziale anonimato e la successiva agnizione del cavaliere ci sono una serie di tappe (avventure) che determinano la crescita dell'eroe e l'acquisizione di fama e *honra*, necessarie per la sua reintegrazione nel ceto sociale cui appartiene per nascita. L'eroe è un *outdoorsman*, visita castelli, palazzi, corti, ma vi soggiorna solo per un breve lasso di tempo, per partecipare a un torneo o sciogliere un assedio; carattere specifico del cavaliere-eroe è dunque il movimento: quando, alla fine del racconto, sposa la figlia di un imperatore, in genere quello di Costantinopoli, il raggiungimento della meta, verso la quale è stata indirizzata la sua *quête*, conclude l'azione narrativa. Infine, il mondo descritto dai libri di cavalleria è manicheo: le forze del bene si contrappongono a quelle del male, i cavalieri sono buoni e valorosi, o malvagi e traditori; le dame belle e virtuose, o brutte e malefiche<sup>5</sup>.

«La varietà della narrazione», scrive Zumthor, «dipende più dalla natura della sfida che dalla maniera in cui vi si risponde»<sup>6</sup>. E ciò perché l'identità di 'risposte', per continuare con la terminologia di Zumthor, date dal cavaliere alle avventure che la sorte gli ha riservato, è in relazione con la propaganda di un ideale. L'eroe, come rappresentante al massimo grado del mondo cortese, ne conferma con il suo comportamento i presupposti ideali.

2. - *L'importanza dello studio dei minori*. - Nel nostro caso, discorrere su definizioni di genere non è solo questione oziosa. Innanzi tutto perché, così impostato il problema, i 'minori' tra gli esemplari del genere cavalleresco trovano una loro giusta collocazione nello studio dei libri di cavalleria. Ripetendo acriticamente il patrimonio delle strutture e dei motivi del genere cui appartengono, i minori ne rivelano, per così dire, l'intelaiatura<sup>7</sup>. Inoltre, sottoponendoli al vaglio di un'attenta analisi, si può cercare di individuare, per ciascuno di essi, in mezzo ai numerosi luoghi comuni (così come li ha sintetizzati Eisenberg) di cui il genere si alimenta, quell'aspetto peculiare che rende i vari esemplari, ognuno a suo modo, debitori del momento storico in cui sono nati<sup>8</sup>.

<sup>4</sup> Cfr., sul tema J.D. Folgequist, *El Amadís o el género de la historia fingida*, Porrúa Turanza, Madrid 1982, pp. 9-29.

<sup>5</sup> D. Eisenberg, *Romances of chivalry*, cit., pp. 56 ss.

<sup>6</sup> P. Zumthor, *Semiologia e poetica medievale*, Feltrinelli, Milano 1973, p. 359.

<sup>7</sup> M. Corti dà rilievo alla funzione dei minori nello studio dei generi letterari: essi garantiscono «la stabilità del genere» e sono «il tessuto connettivo degli istituti letterari» (*Principi della comunicazione letteraria*, Bompiani, Milano 1976, pp. 169-170).

<sup>8</sup> Questo principio ha già trovato applicazione in G. Mancini, che individuava il motivo della 'diversità sostanziale' tra il *Tirant* e *l'Amadís* nelle varie epoche storiche cui le due opere appartengono. «Rispetto al *Tirant lo Blanch* che riporta all'epoca di Giovanni

In questa loro 'attualità', oltre che nella proposta degli antichi valori cortesi, risiede probabilmente la ragione del successo di cui godettero per un secolo e più.

La lettura del *Cirongilio de Tracia*<sup>9</sup> di Bernardo de Vargas<sup>10</sup> mostra come, in un libro di cavalleria del XVI secolo, le «norme» letterarie cortesi e cavalleresche, secondo lo spirito degli antichi valori, possano convivere assieme non solo alla rappresentazione della loro disfatta, ma anche alla nascita di nuovi ideali più vicini ai tempi in cui l'opera è scritta.

Il *Cirongilio*, infatti, realizza nelle vicende del cavaliere-protagonista la tesi erasmiana del 'Principe della Pace': l'eroe, da *caballero andante*, diventa condottiero di eserciti e, infine, magnanimo sovrano cristiano, come aveva teorizzato Erasmo nella *Querela Pacis* e nell'*Institutio Principis Christiani*.

La trama amorosa del *Cirongilio* dimostra, inoltre, come con l'opera di Vargas si sia giunti al quasi definitivo tramonto di quel codice cortese dell'amore ancora attivo nell'*Amadís*. L'amore, da servizio assoluto e religioso prestato a una donna, si riduce a debole intelaiatura retorica e Vargas, spesso, contravviene alle più elementari regole della cortesia.

La parodia delle avventure giunge, poi, a smascherare anche il codice cavalleresco.

3. - *Cirongilio, principe della pace*. - Cirongilio di Tracia, figlio di Eleofrón re della Macedonia, perde la successione al regno ad opera di Garadel, usurpatore del trono. Il futuro cavaliere, condotto ancora in fasce in un bosco per essere ucciso, è tratto in salvo da uno spaventoso serpente, sotto le cui spoglie si cela il gigante Epaminón, che diventerà suo tutore. Iniziato all'arte della cavalleria, Cirongilio va a Costantinopoli alla corte dell'imperatore Corosindo, dove dà subito

II e del *Paso honroso*, *l'Amadís* già segna una trasformazione notevole che è stata originata dalla crisi nobiliare e regia verificatasi con la morte di Don Alvaro e che nel romanzo vibra delle rivendicazioni di Amadís contro il re Lisuarte» (*Introduzione al «Palmerín de Oliva»*, in *Studi sul «Palmerín de Oliva»*, 3 voll., Giardini, Pisa 1966: vol. II, p. 27).

<sup>9</sup> Dei *Quatro libros del valeroso cavallero Don Cirongilio de Tracia* è nota un'unica edizione antica, quella di Jacome Crombege, Sevilla 1545. Eisenberg nega l'esistenza delle edizioni di Sevilla 1547 e 1555 citate, rispettivamente, da J. Simón Díaz (*Bibliografía de la literatura hispánica*, CSIC, Madrid 1956, III, 2, p. 7049) e da F. Escudero y Perosso (*Tipografía hispalense*, Sucesores de Rivadeneyra, Madrid 1894, n. 580): cfr. D. Eisenberg, *Castilian romances of chivalry, in the sixteenth century, a bibliography*, Grant & Cutler, Valencia 1979, p. 55.

Del *Cirongilio* esiste un'edizione moderna a cura di J. Ray Green Jr., tesi dottorale inedita, presentata alla Johns Hopkins University nel 1974.

<sup>10</sup> Di Bernardo De Vargas non sappiamo nulla. Non ci è d'aiuto quanto scrive su di lui Nicolás Antonio nel I volume della *Biblioteca Hispana Nova* (1694) (2 voll., Bottega d'Erasmo, Torino 1963, vol. I, p. 228a), giacché si tratta di dati desunti dal prologo del *Cirongilio* e dalla nota tipografica finale. L'autore della *Bibliotheca hispana* afferma che l'opera di Vargas non subì emendamenti da parte della censura.

prova di singolare bravura. Per misurare il proprio valore abbandona la corte e compie le sue prime avventure: uccide giganti, scioglie incantesimi, libera città cinte d'assedio, sconfigge cavalieri crudeli, soccorre donzelle, torna a corte e, in seguito a una prova assai ardua, è definitivamente riconosciuto come il cavaliere più coraggioso. A sua volta Regia, figlia di Corosindo, è proclamata la dama più bella e virtuosa di Costantinopoli. Nasce l'amore tra Cirongilio e Regia. Arriva, infine, per l'eroe l'impresa decisiva: riottenere il regno di Tracia e Macedonia e riavere l'amata Regia, prigioniera dell'imperatore di Roma, Posidonio. Tutto, immancabilmente, procede per il meglio: una flotta turca attacca le navi di Posidonio, e Cirongilio accorre in suo aiuto. La comune guerra contro gli infedeli rappacifica le due parti. Cirongilio e Regia possono coronare il loro sogno d'amore.

Fin qui nulla di nuovo rispetto al modello tracciato da Eisenberg. Tuttavia, una trama così scarnamente riassunta non rende giustizia delle spinte eccentriche cui, forse suo malgrado, tende la penna di Vargas.

Già nel prologo del *Cirongilio*, Vargas intrattiene a lungo il lettore sul problema della pacificazione della cristianità e del buon governo dello stato. Egli prende spunto dal caos primigenio dei quattro elementi acqua, fuoco, aria, terra; caos che tuttavia, sostiene, ha dato luogo all'armonia della creazione. Vargas vuole affermare, in questo modo, che il disordine e, dunque, la guerra rientrano in un progetto divino. Può e deve esistere, in altre parole, una guerra giusta e cristiana, quella condotta con la volontà di *dezhacer tuertos y agravios*<sup>11</sup>; ma è proprio questa possibilità di giustizia nella guerra, soggiunge Vargas, che il presente, dilaniato da interessi privati, ha perso di vista:

*Tan precipitada es en nuestros días la sancta paz y tan colocada y tan encumbrada no la justa mas la injusta guerra que ni una ni la otra puede venir en mayor extremo*<sup>12</sup>

A ciò si deve la composizione della sua opera. Essa vuole essere un manuale di condotta, perché:

*todos los príncipes deste tiempo pueden tomar enxemplo para más buenamente gobernarse*<sup>13</sup>

La preoccupazione per l'arte del governare torna nel corso della narrazione, sia nella forma di riflessioni teoriche sia nell'effettiva prassi cavalleresca.

Nel raccontare, ad esempio, le vicende storiche del regno di Tracia e di Macedonia, Vargas enumera i cattivi regnanti che precedettero il

<sup>11</sup> *Cirongilio de Tracia*, ed. J. Ray Green, cit., p. 7, 3.

<sup>12</sup> *Ibidem*, p. 2, 4-8.

<sup>13</sup> *Ibidem*, p. 7, 3-5.

saggio governo del re Eleofrón, padre di Cirongilio. Il suo indice accusatore è puntato soprattutto contro Alessandro il Grande (già nella *Institutio* di Erasmo esempio di principe ambizioso e violento). Anche Alessandro perde il regno a opera di un tradimento e le sue terre sono smembrate tra più sovrani non meno avidi di lui. Ma, finalmente, sale sul trono di Tracia e Macedonia Eleofrón che

*no solamente no venció a sus antecesores en cobdicia de señorear como tirano, pero aun no les quiso parescer, gobernando sus estados como virtuoso rey*<sup>14</sup>

Il re Eleofrón viene a essere, così, l'incarnazione di un sogno, il sogno della riforma sociale e religiosa proposta da Erasmo; Eleofrón, potremmo dire, come il *buen rey* Polidoro di Alfonso de Valdés, *reflejo ideal de un Carlos V que Valdés hubiera querido*<sup>15</sup>.

Il tema del tiranno dà a Vargas l'opportunità di redigere una sorta di prontuario erasmiano per il principe cristiano: contro l'avidità del tiranno c'è la virtù del principe che allarga i confini del suo regno solo a fin di bene e dispensa nelle terre annesse la medesima magnanimità con cui governa il suo stato; i popoli assoggettati lo salutano come un secondo messia. L'espansione territoriale che avviene per dei fini giusti corrisponde, in un certo senso, al miraggio, ancora vigente nel Cinquecento, della costituzione di un impero cristiano universale.

Alla morte di Eleofrón, il regno torna nelle mani di un tiranno, Garadel. Tocca a Cirongilio ristabilire l'ordine alterato, vendicando la morte del padre. Per Cirongilio l'allontanamento dalla terra natale (*he is separated from his parents and his homeland*, scrive Eisenberg) corrisponde a una reale perdita del regno e le avventure sono le tappe di un cammino di perfezionamento che, da cavaliere errante, lo rendono degno di salire al trono di Tracia e Macedonia.

Non a caso, molte delle avventure affrontate dal cavaliere macedone sono battaglie contro le forze del male, inteso nel senso cristiano di 'paganità' e 'peccato'. Meraviglioso e religioso si traducono l'uno nell'altra. Giganti, maghi e incantesimi sono manifestazioni di forze ultraterrene dell'universo cattolico: sono forze diaboliche (i giganti cattivi) o angeliche (i giganti buoni, la maga Palingea). *O endiablada e luciferina bestia*<sup>16</sup>, esclama Cirongilio contro uno dei giganti dell'isola di

<sup>14</sup> *Ibidem*, p. 10, 14.

<sup>15</sup> F. Montesinos, Introduzione a A. de Valdés, *Diálogo de Mercurio y Carón*, Espasa-Calpe, Madrid 1929, p. XI.

Nell'antitesi re-tiranno esposta da Vargas risuonano le parole che Polidoro, in punto di morte, indirizza al figlio:

*¿Quieres ver la diferencia que pone Aristóteles entre el rey y el tirano? El tyrano busca su provecho y el rey el bien de la república. Si todas tus obras endereçares al bien de la república, serás rey, y si al tuyo, serás tyrano* (ed. Montesinos, cit., p. 203).

<sup>16</sup> *Cirongilio de Tracia*, p. 138, 27.

Sardán, e ancora, dopo aver battuto il gigante Taglotalazar:

*O generación endiablada, nacida de las entrañas e simiente de Lucifer, ¿y hasta cuándo vuestras crueldades permanecerán sobre la tierra sin que ayáis el castigo que merece vuestra maldad?*<sup>17</sup>

Nell'incantesimo dell'isola di Icarnia l'avventura prende le forme di una discesa agli inferi. Il riferimento a un viaggio oltremondano è esplicito: queste sono le parole che, a impresa compiuta, rivolge all'eroe uno dei cavalieri liberati:

*que sabe, señor, que somos los sin ventura cavalleros que, teniendo las ánimas en los cuerpos, hemos experimentado en el mundo los tormentos rigurosos del infierno, y los que por tu esclarecida virtud en las armas hemos sido vivificados de la muerte rigurosa que padecíamos, e finalmente los que en el temeroso lago de fuego con continuas querellas y gemidos esperávamos tu dichosa venida en compañía de nuestros atormentadores crueles demonios.*<sup>18</sup>

Altrettanto espliciti sono i riferimenti al carattere messianico della *dichosa venida* di Cirongilio e a un'avvenuta redenzione.

Il motivo della discesa agli inferi e della salvazione di anime dannate torna in un secondo incantesimo, quello della «Tremenda Roca»: Cirongilio arriva in un'isola al centro della quale si staglia un'alta rupe. Il cavaliere, raggiunta la cima, vede aprirsi davanti a sé una bocca rotonda con una scala di pietra che conduce all'interno. Gli abitanti della rocca incantata sono, come era facile sospettare, esseri luciferini<sup>19</sup>.

\* \* \*

Con il libro IV ha fine la tappa 'individualista' del cavaliere. Cirongilio è incoronato re di Tracia e di Macedonia. Ma è un sovrano senza terra e senza regina consorte; egli deve, dunque, riappropriarsi del suo

<sup>17</sup> *Ibidem*, p. 518, 12-15.

<sup>18</sup> *Ibidem*, p. 102, 40-49.

<sup>19</sup> Cirongilio vede una donna avvolta dalle fiamme, *que mostrava salir de la infernal habitación, e una folta compañía de demonios*. A avventura conclusa, scrive il narratore: *la ysla fue cubierta de las altas hondas de la mar, y ellos se hallaron junto a su galera. Y con grande plazer de Gisgón, que gran cuyta avía padescido por su ausencia, entraron en ella, haziendo cuenta que saltan del infierno* (*Ibidem*, p. 386, 17-21).

Una discesa agli inferi si trova anche nell'*Amadís de Gaula* (libro I, cap. XIX). Cervantes mette in parodia questo genere di avventure nell'episodio della *cueva de Montesinos* (*Don Quijote*, Parte II, XXII).

Non mancavano modelli cui fare riferimento: dal viaggio degli eroi classici nell'oltretomba, alla *Divina Commedia*. Per J. M. Cacho Bleuca (*Amadís: heroísmo mítico cortesano*, Cupsa, Madrid 1979, pp. 118-119) la discesa agli inferi vorrebbe significare un *regressus ad uterum* dell'eroe, per poi rinascere dal seno della Madre Terra.

regno, ancora nelle mani di Garadel, e riavere Regia, promessa all'imperatore di Roma.

Nella riconquista dei territori che gli sono stati usurpati, Cirongilio riflette, a più riprese, sulla migliore strategia da seguire per non compromettere la pace dello stato e la vita dei suoi sudditi. La soluzione non tarda a venire: si porta a conoscenza del popolo macedone il tradimento operato da Garadel contro il re Eleofrón; il popolo si ribella contro il tiranno e riconosce in Cirongilio il legittimo sovrano<sup>20</sup>. Il meraviglioso questa volta non occorre come *deus ex machina*: la soluzione vuole essere esemplare: un governo basato sulla forza ha in se stesso i germi della decadenza.

Cirongilio rende onore alle città che si sottopongono liberamente al suo governo, distribuisce cariche e onori ai cavalieri che si sono dimostrati a lui fedeli, e si appresta all'azione finale.

L'imperatore di Roma, offeso dal rapimento dell'*infanta* Regia, gli ha dichiarato guerra, ma al contempo deve difendersi dall'attacco dei turchi. L'eroe, riunito il consiglio dei nobili, li interpella democraticamente. Rispondere alla sfida o evitare la guerra e unire le comuni forze contro gli infedeli? Nel suo appello ai nobili il nuovo re di Tracia e Macedonia riassume i principali doveri di chi governa e domanda

*se si pudiesse fallar algún buen medio por donde esta guerra se pudiesse escusar a que ni vos ni yo por ello recibiésemos menoscabo en la honrra*<sup>21</sup>.

Il consiglio si pronuncia unanimemente a favore della guerra contro i turchi a fianco di Posidonio; decisione, ovviamente, coronata dal successo: i turchi saranno debellati e la pace sarà fatta con l'imperatore di Roma.

4. - *Infrazioni al codice cortese dell'amore*. - Cirongilio e l'*infanta* Regia si conoscono alla corte dell'imperatore di Costantinopoli in occasione dell'investitura dell'eroe. L'imperatore ordina che sia Regia, sua figlia, a cingere la spada al giovane cavaliere, il quale con parole di gratitudine offre, come dovuto, il suo 'servizio' alla dama. Non un

<sup>20</sup> *Cirongilio de Tracia*, cit., pp. 644 ss.

<sup>21</sup> *Ibidem*, pp. 743-744, 51-2. La prudenza dimostrata da Cirongilio e dagli altri cavalieri sul problema della guerra trova riscontro nell'*Institutio* di Erasmo:

«Se il principe mai deve essere precipitoso nei suoi propositi, in nessun altro caso sarà tanto esitante e cauto quanto sul punto di entrare in guerra; giacché se da tutto il resto possono nascere inconvenienti, dalla guerra deriva spesso il naufragio totale e ridonda un mare di sventure [...]. Un buon principe non entrerà in guerra se non quando, dopo aver tentato di tutto, vedrà che non può proprio evitarla con nessun mezzo. Se procederemo così, difficilmente una guerra potrà mai sorgere. Ma se alla fine non si potrà evitare una cosa così rovinosa, almeno il principe dovrà immediatamente preoccuparsi che essa sia condotta con il minor danno possibile per i suoi» (Erasmo da Rotterdam, *L'educazione del principe cristiano*, a cura di M. Isnardi Parente, Morano, Napoli 1977, pp. 156-157).

momento di turbamento, non un istante di incertezza, non un commento sulla vista che la donzella provoca in lui. Lei, d'altro canto, rossa di vergogna, timida e discreta, non risponde alla dichiarazione del suo paladino.

Poche pagine dopo, l'eroe conferma a Regia il suo asservimento; il tono è simile a quello del primo incontro, di nuovo *l'enfanta*

*ovo muy gran vergüença de oír estas palabras. E viniéndosele al rostro una bivas colores que en su hermosura mucho acrecentaron (Cirongilio, cit., 44, 20-22).*

Per Cirongilio, ora cavaliere, si aprono le porte dell'avventura e rimangono chiuse quelle del cuore. La nascita della passione dei due protagonisti è rinviata quasi a metà del secondo libro.

Una tale omissione dell'ormai codificato *coup de foudre* risponde, in relazione alle altre trasgressioni che vedremo, alla consunzione di un codice erotico diventato nel *Cirongilio* vuoto formulario.

Ricordiamo che Montalvo fa nascere Amadís all'amore nel momento stesso in cui nasce all'avventura, perché sarà proprio l'amore a guidarne le vittorie (il valore dell'eroe è legato alla cortesia ed è cortese chi è innamorato): egli esercita la cavalleria in nome di Oriana, il ricordo ne moltiplica l'ardire (*acordarse de esto en nuevos peligros le dio nuevo esfuerzo*) e le imprese ne perfezionano il sentimento. Cirongilio invece, cavaliere novello, prende la sua strada non ancora iniziato alla religione d'amore e incontra Astrea, giovane figlia della contessa di Arox. Astrea s'accende di prepotente passione per l'ignaro eroe, che, impietosito, viene incontro ai desideri di lei<sup>22</sup>. La 'carriera' amorosa di Cirongilio inizia, dunque, con una prima mancanza.

Anche nella coppia dei genitori di Cirongilio: Eleofrón-Cirongilia, l'autore trasgredisce le regole codificate. Eleofrón prende moglie per assicurare stabilità al regno e avere eredi; non ha mai visto Cirongilia, ha solo sentito parlare della sua bellezza e delle sue virtù: il matrimonio è un vincolo puramente contrattuale<sup>23</sup>.

<sup>22</sup> Nella letteratura cavalleresca, sia spagnola sia francese, esistono altri esempi di amanti incostanti. Solo a titolo di esempio, si ricordino Floriano del Deserto (nel *Palmerin de Inglaterra*) che, malato di *donjuanismo ante litteram*, corre da una donzella all'altra con l'ansia di non poterle avere tutte; o il futile Galavano, compagno del fedele Lancillotto. Ma l'infedeltà non si addice al cavaliere-eroe. Erec, Ivano e Cligès, come Lancillotto, amano una volta sola e per sempre.

<sup>23</sup> Proprio contro il matrimonio, soprattutto quando inteso come contratto fondato sull'interesse delle due parti, prende posizione Andrea Cappellano nel *De Amore* (ed. G. Ruggini, Guanda, Milano 1980, p. 138).

È pur vero che i morigerati autori spagnoli, contro la tradizione dell'adulterio della lirica trovadorica e del *roman cortois*, preferirono far rientrare nella legalità le relazioni fra i due amanti; ma, perché questo non contrastasse con una regola fondamentale dell'amore cortese — la segretezza —, elaborarono anche una nuova casistica erotica. Gli eroi dei loro libri si sposano, sì, ma non senza aver prima goduto occultamente del loro amore.

Eleofrón e Cirongilia si sposano senza amarsi, Cirongilio ama Astrea prima di Regia. Accanto a queste infrazioni si trova, però, rispettato il *topos* del matrimonio segreto: Cirongilio e Regia si scambiano, privatamente, promessa di matrimonio<sup>24</sup>. Amore cortese e prassi 'scortese' convivono, perciò, all'interno dell'opera di Vargas.

\* \* \*

All'altezza del capitolo XIII del libro II, Cirongilio e Regia sono presi da reciproca passione. Soffrono in silenzio, non dormono, impalidiscono alla vista dell'amato, piangono, svengono e aprono il loro cuore ai rispettivi confidenti.

La passione entra in conflitto con la *honra* che Regia custodisce tenacemente. Intorno alla difesa dell'onore s'innesta la battaglia dei sentimenti:

*el mejor medio que siento es esperar que la ravisosa muerte dé fin a mis tristes días, antes que mi honra reciba daño (Cirongilio, cit., p. 305, 8-10);*

*viendo que si en aquella batalla era vencida, le dava el castillo de su libertad y hazía extraño señor del fuerte muro de la honestidad (Ibidem, p. 314, 43-45);*

*la hermosa infanta Regia viendo el gran peligro en que su buen cavallero Cirongilio estava, fue tal que, vencida su cordura y su honestidad olvidada, faltó muy poco de no caer en tierra muerta (p. 336, 2-6).*

Durante i frequenti incontri notturni Cirongilio e Regia danno luogo a lunghi ragionamenti d'amore. Sono come brevi trattazioni, ricche della memoria della letteratura erotica medievale. *No curemos agora de más silogismos*<sup>25</sup>, dice l'ancella Leria durante uno dei tanti colloqui amorosi cui prende parte. L'eroe non va oltre il baciare la

Il trinomio dell'adulterio formato nella letteratura francese da amata-marito-amante è così modificato: al marito si sostituisce il padre e ne risultano, in tal modo, salvati tanto l'onore quanto la reputazione (cfr. J. Ruiz de Conde, *El amor y el matrimonio secreto en los libros de caballerías*, Aguilar, Madrid 1948; J.D. Folgequist, *El Amadís*, cit., p. 103).

<sup>24</sup> Nella Spagna del Cinquecento la reciproca promessa tra le parti *nubendae* aveva validità legale: cfr. J. Ruiz de Conde, *El amor*, cit., pp. 3-34.

<sup>25</sup> *Cirongilio*, cit., p. 552, 14.

I due protagonisti sia nel parlare sia nello scrivere (il *Cirongilio* fa, infatti, abbondante uso della forma epistolare) sembrano stare attenti più a come dire che a cosa dicono. La logorrea dei sentimenti ripete immagini conosciute e si risolve in un abile esercizio retorico. Ne è un esempio la dichiarazione dell'eroe a Regia:

*Mucho so yo, señora, maravillado que aya poder en vos para herir y no conocimiento para sentir la llaga que days. Inhumanidad es estraña herir el cuerpo, pero mayor es matar el corazón, cruel cosa matar la vida, y más sin comparación perpetuar la muerte. El dolor que atormenta la salud es tolerable, pero el que maltrata el sentimiento es riguroso. La pena que publica la lengua consueto es, pero la que el corazón non comprehende pasión, gran bien es quando de la herida se espera remedio, pero quando ninguno ay es perdición. Dolor es el mío, y no lo siento; mayor que ninguno, y no me da lastima. Ecc.*

mano dell'amata e, anche nel fare questo, deve vincere la riluttanza di Regia e confidare nell'opera di persuasione di Leria.

Il senso dell'onore dà luogo a riflessioni sulla natura delle donne, e soprattutto sull'antinomia tra il sentimento privato e l'obbligo sociale. Leria se ne lamenta:

*Somos las mugeres de tal qualidad que quando en presencia rigurosas y quando ausentes de mucha piedad y damos descargo que en lo uno provemos a nuestra honestidad y en lo otro a nuestras pasiones y penas*<sup>26</sup>

Il mondo maschile del *Cirongilio* conferma lo stato di fatto. Così il cavaliere Alcís si pronuncia in proposito:

*es que no ay en esta vida muger ni la ha avido hasta oy que no aya sido obligada a conservar su onestidad y a guardar la autoridad de su persona [...] y tanto quanto de más estado y generosidad y mayor progenie tanto mayor es su obligación*<sup>27</sup>

La corallità delle opinioni sul decoro femminile ne sottolinea l'importanza sociale. Lo stesso *Cirongilio*, in una dichiarazione alla sua signora, non trova di meglio che professarsi *guardador de su honrra*<sup>28</sup>, *conservador de su fama*<sup>29</sup>. E, proprio dopo queste parole, Regia si dimostra più disponibile ad accettarne le profferte, sempre, tuttavia, nei limiti di una rigida castità.

La difficoltà di coniugare *honra* e *querer* denunciata dai personaggi femminili del *Cirongilio* travalica, è chiaro, gli ambiti della finzione. Si tratta di un ben più vasto moralismo, imposto fuori della letteratura, nella coscienza di un impero travagliato da contrasti religiosi. Nel 1545, anno di pubblicazione del *Cirongilio*, è convocato a Trento il concilio sulla controriforma cattolica. Ricordiamo che nato come esigenza di riunificazione della cristianità, esso si trasformò ben presto in un concilio di definizione dogmatica; la Chiesa, contro il mondo protestante, si ridefinisce in senso morale e disciplinario. La trama amorosa del *Cirongilio* risente, certamente, della preoccupazione di non varcare i limiti di questa rinnovata moralità, per non incorrere nella condanna della censura (proprio dal Concilio di Trento nacque l'esigenza della formazione della Congregazione dell'Indice), e, difatti, l'opera di Vargas non subì alcuna rettifica<sup>30</sup>.

5. - *Infrazione al codice dell'avventura: il «Cirongilio de Tracia» e il «Don Quijote».* - Nell'opera di Vargas compare un motivo a noi assai noto per essere presente anche nella seconda parte del *Quijote*: la

<sup>26</sup> *Ibidem* p. 449, 10-18.

<sup>27</sup> *Ibidem* pp. 357-358, 44-4.

<sup>28</sup> *Ibidem*, p. 369, 10.

<sup>29</sup> *Ibidem*, p. 369, 12.

<sup>30</sup> Cfr. qui nt. 10.

burla o l'inganno a spese del cavaliere attraverso una *ficción caballeresca*. Come i Duchi architettarono fittizie avventure ai danni di Quijote e del suo scudiero, e come Sansón Carrasco si fingerà cavaliere per ricondurre l'*hidalgo* all'*aldea*, alcuni personaggi del *Cirongilio*, quasi avessero memoria della lettura dei libri di cavalleria, si travestono da donzelle offese o da cavalieri erranti, e mettono in scena una sorta di commedia degli inganni a danno di altri malcapitati paladini.

Eccone un primo esempio: nei capitoli XXVI e XXXI del I libro il principe Polindo incontra lungo la strada una donzella che, in lacrime, lo prega di aiutarla a liberare il suo amico rimasto prigioniero nel castello di Farsante<sup>31</sup>. Polindo, fedele alla prassi cavalleresca, si reca al castello per battersi con Farsante, ma, giacché si tratta di un tranello, anch'egli è fatto prigioniero. La stessa donzella vorrebbe burlarsi anche di *Cirongilio*, recitando con lui la medesima parte; questa volta, però, uno scudiero, intuito l'inganno che si nasconde dietro le sue lacrime, dopo aver cercato, invano, di convincere *Cirongilio* a non credere alle parole della fanciulla, la uccide, si veste dei suoi panni e fingendo la propria *voz de la donzella tanto que a quien la conociera fácilmente burlara*<sup>32</sup>, fa uscire Farsante dal castello e chiama in aiuto *Cirongilio*, dicendo che quello è il cavaliere che tiene il suo amico in prigione.

Alla fine, dunque, *Cirongilio* è doppiamente burlato: dalla donzella che si finge afflitta e dallo scudiero che finge di essere la donzella. È come se all'eroe non fosse concesso dubitare delle apparenze, mentre tutti gli altri lo ingannano e si ingannano a vicenda<sup>33</sup>. E, forse, non a caso l'avventura è risolta da uno scudiero; la scaltrezza non è virtù nobile; il cavaliere deve possedere fede, coraggio, determinazione, non furbizia. Queste sono le parole di Vargas a commento dell'episodio: *El escudero, que vio su firme voluntad, lo tuvo por buen caballero*<sup>34</sup>.

Il gioco delle false apparenze torna in una seconda avventura. La parodia, questa volta, ha come oggetto l'amore cortese e pare di ritrovarvi, *ante litteram*, i medesimi ingredienti di un'altra, e ben più famosa parodia di tal fatta, quella dell'amore di Quijote per la contadina Aldonza Lorenzo.

Nel capitolo XXVII del I libro, un cavaliere si impegna a sfidare

<sup>31</sup> Lo stesso nome di questo cavaliere sta, chiaramente, a indicare la sua propensione allo scherzo.

<sup>32</sup> *Cirongilio de Tracia*, p. 187, 8-10.

<sup>33</sup> Così spiega l'autore il comportamento di *Cirongilio*, dopo che lo scudiero ha tentato di distoglierlo dal continuare quell'avventura:

*Algún tanto hizieron al cavallero dubdar estas razones, pero como en su corazón generoso se halló jamás cobardía, y por no dar señal de pavor por donde pareciesse que temor del peligro le hazia torcer de su palabra, acordó de seguir la donzella y esperar que en aquel caso le aviniese* (*Ibidem*, p. 185, 27-32).

<sup>34</sup> *Ibidem*, p. 185, 3-33.

Cirongilio a duello, se l'eroe non afferma che la dama nascosta sotto la sua tenda *es la mejor entre todas las del mundo*<sup>35</sup>. Quando Cirongilio vede, invece della bella donzella che gli era stata promessa, una vecchia rugosa, *no pudo estar que no riesse con mucha gana*<sup>36</sup>. È la maga Elotea a burlare l'impetuoso cavaliere, assumendo solo al suo cospetto le sembianze di un'avvenente fanciulla.

Certo, nel *Quijote* è la fantasia dell'*hidalgo* a trasformare una semplice contadina in Dulcinea del Toboso, mentre qui è la stessa maga ad assumere altre fattezze; ma, la funzione paradossale è la stessa e si basa sulla discordanza tra ciò che l'innamorato crede e quello che gli altri constatano, col risultato che le lodi e i sospiri che egli rivolge all'amato risultano ridicoli.

Già Ray Green segnalava nelle avventure di un personaggio del *Cirongilio de Tracia*, il cavaliere Metabólico, il precedente diretto di molti episodi dell'opera di Cervantes<sup>37</sup>.

Vargas avverte il lettore che il nome del cavaliere

*quiere dezir mutable en lenguaje griego, porque para buscar a los caballeros se armava como cavallero unas vezes y otras se vestía en ábito de escudero y otras de doncella*<sup>38</sup>

Nel cap. II del XII libro, Metabólico, sotto le spoglie di un nobile cavaliere, ruba le briglie dei cavalli di Megaro, Rodano, Fraxadel, Florimando e Armido:

*e hize esto — dice Metabólico — porque mi oficio es avisar a los caballeros bovos, como vosotros, señores, me parecís. Y en pena dello será bien que, pues vuestros cavallos os han traydo hasta aora, que en remuneración de tal beneficio los llevéis vosotros*<sup>39</sup>

Nel capitolo XIII sono presi di mira dagli scherzi di Metabólico Epidoro e il principe Polindo. Il cavaliere burlone si traveste da donzella e convince Epidoro e il principe a cercare una fonte d'acqua per rubare loro e ai loro scudieri i cavalli. Come nota Polindo, le burle di

<sup>35</sup> *Ibidem*, p. 154, 39-40.

<sup>36</sup> *Ibidem*, p. 154, 39-40.

<sup>37</sup> «The *Metabólico Caballero* is a prototype for the characters in *Don Quijote* who make fun of the knight of la Mancha» (J. Ray Green Jr., Introduzione al *Cirongilio de Tracia*, cit., p. 844, nt. 485.05). Anche A. del Río Nogueras individua nelle burle del cavaliere Metabólico una delle probabili fonti d'ispirazione di alcuni episodi del *Don Quijote*, cfr. A. del Río Nogueras, *El Caballero Metabólico del 'Cirongilio de Tracia', las burlas cortesianas y una fisga del Quijote*, in «Actas del I Congreso Internacional de la Asociación de Cervantistas» (Almagro, Junio 1991), pp. 1-10, *passim*.

<sup>38</sup> *Cirongilio de Tracia*, cit., p. 460, 21-25.

Sia Ray Green che Eisenberg sostengono che, in luogo di Metabólico, Vargas avrebbe dovuto chiamare il suo cavaliere Metafórico (J. Ray Green Jr., Introduzione, cit., p. 843, nt. 460.21; D. Eisenberg, «*Don Quijote* and the Romances of Chivalry: the Need for a Reexamination», *Hispanic Review*, (1973) XLI, pp. 511-523, p. 519).

<sup>39</sup> *Ibidem*, p. 459, 21-28.

Metabólico mirano a sottrarre ai cavalieri il mezzo, per così dire, fondamentale per esercitare la cavalleria, il cavallo:

*después que de vos nos partimos hemos aprendido un oficio que no sabíamos.*  
— *¿Y cuál es?* — *dixeron los cavalleros.*  
— *Caminar a pie — dixo el príncipe*<sup>40</sup>

I cavalieri gabbati ridono spesso dell'astuzia di Metabólico<sup>41</sup>, ma riflettono anche sul valore dell'avventura in un mondo che si è trasformato in un grande palcoscenico. Ecco come si pronuncia, in proposito, Polidoro:

*y agora sabréys qué cosa es y cómo se alcançan las buenas venturas tan livianamente, aunque por mi fe que si tales como éssa todas las demás son, yo desde luego dexaría de más las buscar, haziéndome libre del peso de las armas como vosotros os avéys hecho de fatigar mucho las cavalgaduras de las espuelas*<sup>42</sup>

La realtà diventa soggetta a molteplici interpretazioni; chi può garantire, in un universo dalle regole alterate, che la realtà sensibile altro non sia che una realtà simulata? Nei cavalieri s'insinua l'ombra del dubbio; siamo solo a un passo dal romanzo di Cervantes, dove la beffa ai danni del povero *hidalgo* diventa una prassi comune a molti personaggi del *Quijote*<sup>43</sup>.

Avventure di questo genere distinguono il *Cirongilio* dai romanzi di cavalleria francesi del XII secolo e anche dalla maggior parte dei più tardi libri di cavalleria spagnoli, nei quali la possibilità di sopravvivenza del mondo cortese è legata al rispetto del suo codice.

Nell'opera di Bernardo Vargas l'aspetto ludico incrina l'armonia di quel mondo ideale; l'autore guarda con ironia ai valori che esso propone. Ma, allo stesso tempo, non opera una scelta: non smaschera definitivamente l'anacronismo dell'etica cavalleresca, come farà più tardi Cervantes, né decide per un'opera rigidamente morale, come avverrà nel genere dei *libros de caballerías a lo divino*. Parodia, moralismo e prassi cavalleresca si combinano, in modo sorprendente, nella sua opera.

<sup>40</sup> *Ibidem*, p. 468, 5-8.

<sup>41</sup> *Riéronse mucho* (p. 459, 14), *riéndose mucho dello* (p. 459, 34), *no se riesse de voluntad* (p. 464, 6), *riendo mucho entre sí* (p. 464, 20), *rió mucho* (p. 464, 35), *se riessen* (p. 465, 9), *mucho rieron* (p. 466, 31), *mucho rieron* (p. 469, 30), *que de gana reyan* (p. 472, 39), ecc.

Sul tema del 'riso', cfr. A. del Río Nogueras, *El Caballero Metabólico*, cit., p. 4 e bibliografia ivi fornita, nt. 12 e nt. 13. Di A. del Río Nogueras vedi anche *Del caballero medieval al cortesano renacentista. Un itinerario por los libros de caballerías*, in «Actas del IV Congreso de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval» (Lisboa, ottobre 1991), in corso di stampa.

<sup>42</sup> *Ibidem* p. 469, 23-29.

<sup>43</sup> In altri due episodi del *Cirongilio* si ripete il motivo della burla. Nei capitoli XLII del III libro e XXXIX del IV, la maga Palingea con i suoi incantesimi si prende gioco della Corte di Costantinopoli facendo credere che la città sia vittima di un assedio.



ANNA MARIA TANGO

«PERSÉPHONE»: LO SPAZIO INFERO DEL SENSO

Leiris ripescava, «dans les nids à poussière<sup>1</sup>» del suo passato lontano, tutte le esperienze che hanno una comune atmosfera «cavernosa», e che, a questo titolo, raccoglie sotto la medesima rubrica, *Perséphone*<sup>2</sup>:

La feuille d'acanthé qu'on copie au lycée quand on apprend à manier tant bien que mal le fusain,  
la tige d'un volubilis ou autre plante grimpante,  
l'hélicoïde inscrite sur la coquille d'un escargot,  
les méandres de l'intestin grêle et du gros intestin,  
le serpent sableux qu'excrète un ver de terre,  
la boucle de cheveux enfantine enchâssée dans un médaillon,  
le simulacre infect qu'une légère pression des doigts tire d'un «père-la colique»,  
les jaspures étalées sur les tranches de certains livres reliés,

<sup>1</sup> *Biffures*, Gallimard, Paris 1948, p. 85.

<sup>2</sup> *Perséphone* è il capitolo centrale di *Biffures*, il primo dei testi che compongono i quattro volumi della *Règle du Jeu*. Quattro facce di un medesimo cristallo: il vasto progetto autobiografico al quale l'autore dedicherà oltre trentacinque anni della sua esistenza. Il problema della scrittura è al centro dell'intero edificio, così come la presenza dell'autore. Il primo volume, *Biffures*, pubblicato nel 1948, è interamente consacrato al linguaggio. È composto da otto capitoli: ... *reusement, Chansons, Habillé-en-cour, Alphabet, Perséphone, Il était une fois, Dimanche, Tambour-trompette*. Questo intero capitolo sul sotterraneo conferma che il mondo minerale, metafora dell'esperienza col fuori, con l'altro, si impone come compensazione alla fragilità e debolezza del narratore.

Il disegno di mettersi al sicuro dentro un corpo minerale coincide col progetto di fabbricazione di un modello statuario, che egli inseguirà in tutto l'arco della sua produzione letteraria come unico rimedio «à son atroce sentiment d'impuissance tant génitale qu'intellectuelle» (*L'âge d'homme*, Gallimard, Paris, 1939, p. 197).

In *Biffures* il mondo minerale è esaminato in una doppietta che ricalca quella dell'autore.

Da un lato la congiunzione inquietante di due cose in una: la tanto temuta *liaison* con l'altro, espressa in natura dall'ibrida fusione delle leghe:

union intime de deux ou plusieurs solides, qui ont dû préalablement être mis en fusion, de manière à ce qu'ils puissent totalement se compénétrer (...) jusqu'à ne faire qu'un (*Fourbis*, Gallimard, Paris, 1955, p. 104).

Dall'altro la duplicità come sdoppiamento dell'identità, l'apparente unità che nasconde la differenza, come nell'esempio di *mine* (p. 107-108) un solo corpo verbale che esprime il concavo e il convesso: il corpo tangibile che riempie (la mina della matita), e lo spazio vuoto che come la morte si insinua nella terra e diventa sede dei più angosciosi rumori (la miniera).

les ferroneries à courbure «modern style» des entrées de métro,  
l'entrelacs des chiffres de broderie sur les draps et sur les taies d'oreillers,  
l'accroche-cœur collé à la graisse sur la pommette d'une prostituée aux temps  
anciens de Casque d'Or,  
la tresse mince et plus brune du filin d'acier, grosse et plus blonde du câble de  
cordage,  
les circonvolutions cérébrales telles qu'en offre un exemple, quand on en mange,  
la cervelle de mouton,  
le tire-bouchonnement de la vigne, image de ce que sera plus tard - une fois le jus  
mis en bouteille - le tire-bouchon (préfigurant lui-même la vis sans fin de l'ivresse),  
le cheminement du sang,  
la conque d'une oreille,  
les sinuosités d'un sentier,  
tout ce qui est feston, volute, rinceau, guirlande, enroulement, arabesque,  
un éperon (que pour les besoins de la cause j'imaginerai vrillé) d'espadon,  
la torsade d'une corne de bélier, (...)»<sup>3</sup>

Il nome, *Perséphone*, che intitola anche il capitolo<sup>4</sup>, evoca immagini inquietanti e misteriose e orienta verso il tema ctonio del brano<sup>5</sup>.

Et j'ai choisi pour le signe sous lequel les placer le nom à la fois floral et souterrain  
de *Perséphone*, arraché ainsi à ses noirceurs terrestres et haussé jusqu'au ciel d'une  
tête de chapitre<sup>6</sup>

Il testo risulta dalla mistione di un senso letterale e di un senso simbolico, e diventa, in forza del suo continuo rimandare a qualcos'altro, un segno spoglio e molteplice.

Nel suo naturale destino, *Perséphone*, rapita per amore da Ade, il dio invisibile per eccellenza, ha il dono di ritornare dagli inferi (per intercessione di sua madre), vincendo l'ineluttabilità della morte, e divide il suo tempo tra il mondo sotterraneo, cadaverico da cui fugge, e la terra, dove ritorna insieme ai primi germogli, che spuntano dai solchi, dai tagli della superficie.

Il mito la descrive come colei che riemerge tacitamente, penetrando dal pieno della terra, dal suo fondo scuro, attraverso il vuoto che rode l'opacità delle falde terrestri, fino a raggiungere la superficie.

Il suolo, sterile finché lei resta separata dalla terra, fruttifica al suo riapparire.

Nella doppia natura, la spiritualità infuocata di *Perséphone* guida i solchi della terra, ma anche della parola, che, impregnata già etimologicamente di linfa mitica, cela una verità che cambia continuamente di segno e di senso.

Nell'intero testo la divinità, presenza invariante, uscita dal territo-

<sup>3</sup> *Biffures*, p. 85.

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

<sup>5</sup> Il s'agit donc, d'un nom en vrille - plus largement d'un nom courbe, mais dont la douceur ne doit pas être confondue avec le caractère toujours plus ou moins lénitif... *Ibid.*, p. 86.

<sup>6</sup> *Ibid.*

rio dei morti, dalle tombe, emerge di là e vi ricade infinitamente, ma si drizza talvolta fuori dalla terra, e fuori dal testo.

*Perséphone* occupa solo la prima parte del brano ed elabora così bene ciò che genera nella scrittura, che questa non ha più bisogno di lei per funzionare, pur conservandone il segno e la filiazione. *Perséphone* cancella, infatti, le tracce della sua presenza nella seconda metà del testo, ma ne sigilla la conclusione col suo riapparire. Alla fine, erodendo lo spazio infero del capitolo, la dea chiude il racconto imprimendo ai solchi il suo sigillo vitale:

*Perséphone*, puit artésien planté dans l'épaisseur de la nature et révélant les secrets souterrains sous les espèces d'un jet recourant ou suraigu, serais-tu vraiment ce jaillissement, ô *Perséphone*! ou ne deviendras-tu qu'au hasard seul d'une métaphore?<sup>7</sup>

Nell'intero brano la divinità mantiene immutate le due funzioni e seguita ad operare secondo le sue due tendenze: con una fa emergere, tira fuori, con l'altra infossa, mummifica<sup>8</sup>.

Il senso di pietrificazione e di morte, che si alterna alla fecondità, germina nella parola «*Perséphone*» e nelle sue parti, recide e distingue. Labirinti colmi di echi, di fantasmi fonici entrano nel corpo della dea che, satura di specchi, si rompe.

Il nome si condensa, si decompone, si sfoglia. In ogni sua «*couche*» dice, nega, sostituisce, evidenzia la verità. Ogni piccolo pezzo ha valore in sé, è autosufficiente e, tuttavia, è elemento di circolazione infinita.

Elevata a dignità di testa, «*jusqu'au ciel d'une tête de chapitre*»<sup>9</sup>, la dea sotterranea nasconde nel suo mistero e nel suo corpo il «*père*» che da testa della parola si perde («*perd*») negli occhi di Medusa, lasciando il posto a *Persée*.

Si ha una scollatura del senso: la testa della parola, il «*père*» è la prima ad essere rimossa, occultata nel gioco delle derive, e cade come sul patibolo, per poter essere meglio ricercata obliquamente nel testo<sup>10</sup>.

<sup>7</sup> *Ibid.*, p. 138.

<sup>8</sup> Allo stesso modo l'autore ripetendo certe locuzioni e combinandole tra loro riesce a risuscitare le scene e i quadri del suo passato:

c'est en disposant côte à côte (comme si je visais à les rajuster) ces signes épars ou épaves délavées, que je parviens à tirer de leur immatérialité de fantômes (...) ces souvenirs sans autre caractère commun que leur capacité d'être ainsi ressuscités, tels des morts se levant à l'appel de leur nom ou au seul énoncé d'une formule dépourvue de signification raisonnable mais par le fouet magique de laquelle ils sont revigorés. *Ibid.*, p. 119.

<sup>9</sup> *Ibid.*, p. 85.

<sup>10</sup> Il mito viene agito nella parola scritta e funge da prima tappa verso l'iniziazione che avviene attraverso il testo.

Il fatto di non sentirsi più legato ritualmente al «*père*» getta l'autore in uno stato di confusione, di arretramento. L'oscurità è il segno che il modello paterno è lontano, e l'autore non sentendosi più accresciuto dai poteri emanati da lui, si vede nudo, impotente,

Il mito di base di *Perséphone* si confonde così con le figure del discorso e sfuma nel mito di Medusa e di Edipo<sup>11</sup>.

Si profila già nell'assenza della testa che si dissolve in Persée (nel passaggio père-Persée), lo spettro della castrazione, che nella dissolvenza dell'immagine primaria (père), attraverso la catena retorica diventa «matrix» delle successive sostituzioni e raddoppia l'arbitrarietà della parola: *père-Persée-percer*.

Si giunge così all'idea della perforazione del senso e di tutte le derivazioni schermate nel corpo della divinità.

Leiris combina *Perséphone* con *perce-oreille* «commençant tous deux par la même allusion à l'idée de percer» per approdare al «caverneux», al «souterrain<sup>12</sup>».

L'insecte dont le métier principal est de ronger, pour en tirer sa subsistance, l'intérieur des noyaux des fruits et qui parfois, dit-on, perfore les tympans humains au moyen de ses pinces a cela de commun avec la fille de Déméter qu'il s'enfonce lui aussi dans un royaume souterrain.

Il côté «perçant», «pénétrant» evocato dall'identico inizio *Perséphone - perce-oreille*, si completa anche nel resto delle due parole, che divergono<sup>13</sup> l'una verso la caverna «oreille» e l'altra verso il suffisso

pronto ad un'esperienza iniziatica. L'ambizione è eroica, generata da una divinità, *Perséphone*, è animata dal desiderio di riportare tutte le cose a quella stessa divinità in un gioco in cui lo strato profondo dei fantasmi regola la giostra superficiale delle parole e lentamente avviene la trasmutazione, la reversione dell'erotismo nei segni linguistici.

<sup>11</sup> Medusa è l'emblema dello sguardo, dell'artista che pietrifica la parola, la fa involvere fino decapitare i mostri dell'inconscio e lasciare alla luce soltanto quella forma della verità dell'autore che è il fascino alato della parola poetica.

Il senso secondo, vissuto come celebrazione luttuosa del «père», ritorna dalla rimozione della *tête* della parola come l'antagonista sovrano del significato letterale.

<sup>12</sup> *Ibid.*, pp. 86-87.

<sup>13</sup> In ogni movimento della scrittura è presente questa divergenza, questo gesto taumachico dello schivarsi.

*Miroir de la taumachie*, che Leiris pubblicò nel 1948 è uno dei testi più illuminanti per spiegare questa «démarche» dell'autore. Il *matador*, metafora del poeta, si espone nella scrittura ad una «entreprise risquée», quella di porsi di fronte allo specchio dell'autoritratto, cercando di mantenere la massima sincerità e autenticità nella confessione. Il senso dello spettacolo della scrittura sta tutto nel rapporto, o, piuttosto nel ruolo antagonistico del matador e del toro. Il primo deve affrontare nel maggior rischio il feticcio nero che si abbatte su di lui e, nel momento di pericolo estremo, con un lieve movimento del corpo, tergiversando con la parola, deviando il senso, schivare la catastrofe.

Il sacrificio diventa la regola d'oro della scrittura, il cui significato risiede nella reiterata presenza del senso di morte, di ferite che l'io instancabilmente sente il bisogno di tracciare sul corpo, mentre in effetti tutto si gioca nella vitale risorsa dell'*écart*, come prova in più alla vita: Scansarsi di fronte alla morte, alla propria immagine, sospendendo per un attimo la lotta proprio nel momento cruciale, e vivere in questo breve istante l'estasi di sentirsi ancora vivo.

La fredda e inesorabile volontà di dire, la parola acuta che colpisce, conficcandosi nel corpo, sono la rappresentazione dell'anima dell'autore che insegue il proprio sfacelo con una passione distruttrice, dalla quale è sempre più difficile sottrarsi, quasi un castigo castratorio per punirsi del duro lavoro della scrittura salvatrice. *Miroir de la taumachie*, Guy Lévi Mano, Paris, 1938.

«phone», caverna dove si forma la voce: «tambour que chaque bruit vient frapper de sa baguette d'air vibrant»<sup>14</sup>:

il s'élabore ainsi une suture vivace entre la gorge et le tympan, sujet l'un aussi bien que l'autre d'une crainte de blessure, outre qu'ils appartiennent au même règne caverneux...<sup>15</sup>

Nel luogo geometrico della concavità sotterranea si congiungono così la divinità ctonia, *Perséphone* e l'insetto<sup>16</sup>, «perce-oreille», e la scrittura si perde nei sentieri tortuosi e oscuri dell'anfrattuosità, del labirinto sotterraneo e della caverna del timpano:

membrane fragile menacée d'être trouée par les pinces minuscules de l'insecte<sup>17</sup>.

La galleria protegge, orienta e minaccia. Non solo quella della terra, ma anche «les coulisses» del teatro, dove recita l'io dalle mille maschere, l'io ferito; e anche «les couches» del linguaggio, scenario di tutti i ripari simulati, di tutte le possibilità che si offrono come «simulacre à l'écart»<sup>18</sup>. La galleria è il riparo, è la possibilità ulteriore di *bifurquer*, moltiplicando le uscite.

Attraverso i festoni disegnati da *Perséphone*, Leiris divide le trame della scrittura e moltiplica il desiderio. Sottolineando la divisione e sfuggendo ad un senso univoco l'autore simula, fa un testo falso, traditore.

Dissimulando il «père» nei movimenti tentacolari e medusanti della scrittura, Leiris giunge solo a metà brano, all'oggetto nascosto dietro i tanti «écrans»: «le graphophone», il prezioso *instrument* che apparteneva a suo padre. L'autore fa risorgere la figura paterna ricomponendo la legge della sua presenza castratrice, chiusa nella rappresentazione dell'oggetto. Solo così il padre verrà alla luce, al termine del viaggio iniziatico, come rivelazione.

«Le graphophone» è uno strumento perfettissimo. Soprattutto se

<sup>14</sup> Pays profond de l'ouïe, dont la description relève de la géologie (...) en raison non seulement de la caverne cartilagineuse qui constitue son organe, mais de la relation qui l'unit aux gouttes, aux gouffres, à toutes les poches qui se creusent dans la croûte terrestre et que leur vacuité fait caisses de résonance pour les moindres rumeurs. *Biffures*, p. 87.

<sup>15</sup> *Ibid.*, p. 87.

<sup>16</sup> L'insecte dont le métier principal est de ronger, pour en tirer sa subsistance, l'intérieur des noyaux des fruits et qui parfois, dit-on, perfore les tympans humains au moyen de ses pinces a cela de commun avec la fille Déméter qu'il s'enfonce lui aussi dans un royaume souterrain.

<sup>17</sup> *Ibid.*, p. 86.

<sup>18</sup> (...) les «expériences», étranges mises en scène par le moyen desquelles certaines portions de nature devenaient une sorte de théâtre où les personnages sans vie qu'étaient les objets ou autres éléments conventionnellement confrontés se dessinaient avec une puissance d'envoûtement presque aussi considérable que s'ils avaient été des héros mythologiques ou humains. *Ibid.*, p. 116.

messo a confronto col modesto «phonographe» che possedeva l'autore da bambino<sup>19</sup>, correlato «debole» dell'oggetto «forte» paterno<sup>20</sup>.

Attraverso le piste «brouillées et sableuses» del testo, il mitico oggetto, dietro cui giganteggia la figura paterna, si contrappone al modesto *phonographe*, modello junior, *mise en abîme* di quello adulto.

I due meccanismi lampeggiano nella memoria e passano davanti alla caverna per riflettervi i complessi-ombra, nascosti nelle complessità latenti dei rispettivi ingranaggi<sup>21</sup>.

Sulla scia dello scarto fonetico «phone» ha inizio una serie di risonanze estremamente incisive; sul filo delle contiguità metonimiche in eco con *phone*: *phonographe*, *téléphone*, *grammophone*, i sotterranei movimenti della prima parte del testo vanno a convergere nella rivelazione chiave:

Le mystère peut être représenté comme une marge, une frange qui cerne l'objet, l'isolant en même temps qu'elle souligne sa présence, le masquant en même temps qu'elle le qualifie<sup>22</sup>

Annunciando il mistero intorno all'oggetto Leiris si prepara a viverne l'emozione, la rivelazione, lo sconosciuto che lo abita. Il meraviglioso ricordo dell'oggetto paterno la cui funzione è quella della riproduzione della voce, «de l'enregistrement», i continui riferimenti ai mobili della casa, soprattutto agli armadi materni ingombrati dagli accessori dell'oggetto, fanno del testo una gigantesca metafora di una «réproduction» ben più complessa

De ce «graphophone», je ne serai guère capable de donner une description précise. Non qu'à maintes occasions je ne l'aie contemplé; mais, plutôt, faute de l'avoir

<sup>19</sup> Je possédais moi-même un phonographe: un appareil sorti, je crois, de chez Pathé, maison qui fut longtemps - et bien avant qu'elle devint surtout firme cinématographique - la seule marque française (du moins, la seule notoire) pour ce genre d'instruments. *Ibid.*, p. 90.

<sup>20</sup> Misurando la differenza degli oggetti Leiris entra in quella comprensione del mondo, delle cose costruite dall'uomo che appaiono come: des morceaux de nature qu'il avait été loisible à l'homme de fabriquer au lieu de les recevoir tout faits, une magie ici entrant en jeu, mais une magie purement humaine dont je pourrais (...) pénétrer un jour la technique, ce qui me ferait entrer dans le secret des dieux. *Ibid.*, p. 112-113.

<sup>21</sup> Decifrare il meccanismo degli oggetti significa per Leiris comprendere «les rouages de la nature»:

Plus tard seulement, je mesurai l'énormité d'une telle illusion (...) Cela lorsque j'eus reconnu que je finissais toujours par me heurter à ce fond «naturel» dont on sait seulement qu'il est là, quelles que soient les formes qu'il revête et si profondément qu'on puisse lui imprimer des modifications. *Ibid.*, p. 113.

I continui rimandi alla «nature» sono il segnale che è in atto il rituale di un'iniziazione, una specie di «ouverture» all'emozione sessuale (v. pp. 111-112). La natura è ciò che dà vita per eccellenza, la cuna dove fioriscono le forme infinite della creazione, ma può nella sua ambivalenza mutarsi improvvisamente nella trappola dai poteri terrorizzanti, che pietrifica la vita e provoca una cecità senza ritorno.

<sup>22</sup> *Ibid.*, p. 89.

manié; à cause, aussi, de l'émerveillement qui m'obnubilait chaque fois que mon père s'en servait.

Lorsque mon père voulait enregistrer un spécimen des talents, (...) il lui fallait tirer, de l'intérieur ou du haut des armoires où ils étaient logés, un certain nombre d'accessoires<sup>23</sup>.

Rendono il senso pieno di un'iniziazione ai misteri di una fin troppo temuta «réproduction»<sup>24</sup>

Assez longtemps - trace, peut-être, d'un phantasme auquel j'avais cru comme à une réalité positive alors que je n'étais pas encore initié aux mystères de l'enregistrement?<sup>25</sup>

La struttura descrittiva dei due oggetti è estremamente rivelatrice. Essa è attraversata da una tessitura che accentua, dietro il tono minore che accompagna la descrizione del *phonographe*, la figura in ombra del piccolo Michel:

ce phonographe de dimension modeste (...) était bien moins perfectionné que celui de mon père... il ne pouvait être utilisé que pour des cylindres de petit ou de moyen format...<sup>26</sup>

Alla semplicità disarmante cui sono ridotte le funzioni del suo *instrument*: «un petit nombre d'engrenages très simples et qui demeureraient apparents»<sup>27</sup>, si contrappone una scrittura simbolica, fortemente caricata di un erotismo che, frustrato nell'esperienza concreta, trova la sua unica espressione nella parola scritta:

mon amusement consistait à regarder les modifications que subissait lors de la mise en marche (...) un plaisir très vif (...) les doigts sentant le contact des côtes circulaires (...) palpant aussi la fine pelouse, contre ce doux feutrage (...) pénétrer (...) manier à deux mains ou d'une seule main.

Un autre attrait était le faible chatonnement - ou caresse - provoqué par les stries quand il advenait que la main effleurât la surface (...)

De toutes ces joies que je goûtais en connaisseur (...) De la connaissance à tel point familière que j'avais de ce phonographe tant de fois observé et manipulé très différentes étaient les relations empreintes de cérémonie que j'entretenais avec celui de mon père<sup>28</sup>.

Il simbolo si fa palese, l'oggetto sfuma in un piacere erotico che

<sup>23</sup> *Ibid.*, p. 95.

<sup>24</sup> Faire l'amour, cela reviendrait en somme, à retourner à l'indistinction pour essayer de remédier à la lésion originelle et ainsi s'expliquerait pourquoi le désir que l'homme éprouve de la femme est nécessairement ambigu: les instruments de cette plongée dans le chaos sont les organes de procréation (...) *Fourbis*, pp. 63-64.

<sup>25</sup> *Biffures*, p. 97.

<sup>26</sup> *Ibid.*, p. 90.

<sup>27</sup> *Ibid.*, p. 91.

<sup>28</sup> *Ibid.*, pp. 92, 93, 94.

è proprio quello della scrittura<sup>29</sup>, il piacere di compensare quella «béance», quel *manque* che la realtà impone all'autore come una ferita non rimarginabile. Le tappe erotiche si susseguono una per una, in un crescendo timbrico che dota l'oggetto di tutti gli attributi umani.

Il piacere sembra procedere in un registro essenzialmente visivo, poi si fa tattile: e la manipolazione diventa il vero piacere della conoscenza.

La parola si carica di un'esagerazione, di un'esperazione che fa da controcanto all'impotenza fisica.

L'erotismo che accompagna la descrizione del *phonographe* diventa sussiego nella presentazione dell'«instrument» paterno

un log cône luisant et dur (...) <sup>30</sup>  
Les relations de cérémonie que j'entretenais avec celui de mon père (...)  
émerveillement qui m'obnubilait chaque fois que mon père s'en servait (...) <sup>31</sup>

Lì il senso, la corposità, qui il fantasma, l'impalpabilità che richiama l'ombra duplice di *Perséphone*.

le graphophone se présentait sous deux formes distinctes selon qu'on l'employait pour enfouir les sons dans la profondeur de cire ou pour faire ressourcir — céréales mures ou cadavre résuscité de la longue fosse ainsi creusée <sup>32</sup>

Leiris non ha dimenticato la duplicità di *Perséphone* che ha guidato le biforcazioni e ha condotto il testo su questo doppio registro tenebroso e aurorale. Tra i due lo spazio di mezzo, le «dyafragme», l'intervallo, nel luogo problematico in cui le antitesi non possono coesistere, dove l'autore divaga per esorcizzare con la parola il terrore di esistere<sup>33</sup>.

<sup>29</sup> Je trouvais dans le maniement du langage un certain plaisir sensuel — goûtant le poids, la saveur des mots, les faisant fondre dans ma bouche comme des fruits — et ce plaisir prenait le pas dans l'ordre de mes préoccupations sur les jussances proprement érotique. *L'âge d'homme*, p. 219.

<sup>30</sup> *Biffures*, p. 96.

<sup>31</sup> *Ibid.*, p. 95.

<sup>32</sup> *Ibid.*, p. 95.

<sup>33</sup> J'ai quelque peine, en effet, à me représenter le mot «dyafragme» sans le concevoir comme entretenant avec «fragment» un rapport étymologique étroit, que l'existence d'un même bloc compact de sons dans l'un et l'autre de ces substantifs peut paraître démontrer irréfutablement (p. 99).

La parola «dyafragme» evoca la fragilità, la soglia, la frattura, e nella descrizione del *graphophone* è la parete sulla quale vanno a confluire «les brefs craquements» (99) causati dai graffi accidentalmente impressi nella cera dall'uso. Il rumore intempestivo dà l'impressione di una lesione, di uno iato impresso alla continuità della musica.

Le scosse dovute a colpi che lo zaffiro riceve e che il corpo del «dyafragme» registra come se li avesse tirate dalle proprie viscere, rappresentano un tuono autoctono e non una semplice eco (p. 101).

L'autore trova nella convergenza di queste immagini la conferma che la materia mine-

La funzione dilatatoria delle derive sospende il definirsi del senso all'infinito, accentrando il fuoco sul residuo di questa operazione che rimette insieme le due parole così distanti nel testo. Ognuna nella sua metamorfosi assume l'identità dell'altra: le *graphophone* diventa «floral et souterrain» e *Perséphone* si carica di un erotismo più diretto, dichiarato:

le terme employé trivialement pour le sexe de l'homme et que personne ne s'aviserait de reconnaître, aussibien dans «épine» que dans l'équivalent latin de *Perséphone*, «Proserpine»<sup>34</sup>

L'ambivalenza indecidibile tra il «père» sotterraneo, sepolto in *Perséphone*, e il «père» rivelato nell'oggetto *graphophone* rende la parola duttile e cangiante, ma anche erosa dalle asperità e dagli intacchi del senso, che la fanno esplodere come il grido della cera dei rulli sotto la punta di metallo.

rale rappresenta concretamente «ce que le monde extérieur a de plus inexorablement fermé» (p. 102).

In «anfractuositè» culmina la serie di parole che contengono l'idea di spaccatura o di crepa (102); essa contiene già nel suono il fracasso del tuono che si abbatte su un oggetto fino a fenderlo o incrinarlo e rappresenta per Leiris, paradossalmente, anche la cavità auricolare attraverso cui il mondo minerale penetra con la sua estraneità e irriducibilità (p. 102) nell'universo privato dell'autore.

<sup>34</sup> *Ibid.*, p. 101.



- 1) I simboli bestiali;
- 2) I simboli oscuri;
- 3) I simboli eroici.

Le prime due parti (pp. 37-110 e 111-204) analizzano le due diverse categorie di antagonisti dell'eroe (insiemi simbolici 1 e 2). Il primo universo-nemico è riconducibile ad un bestiario immaginario, le cui caratteristiche Chandès riassume nella definizione *gueule dentée*. È questa la prima forma di paura dell'eroe *in fieri* di Chrétien de Troyes: l'angoscia provocata dal mostro, dalla *demezure*, dalla furia bestiale. Questi antagonisti svolgono funzioni essenziali nell'economia del racconto, spingendo talora l'eroe a confrontarsi con il mondo esterno (caso del nano, anch'esso in qualche modo zoomorfo, nell'*Erec et Enyde*), oppure spronandolo a non perdere il valore formativo della prima dolorosa *disjonction* dal mondo ovattato della corte.

Di particolare interesse la distinzione operata da Chandès tra l'antagonista dell'eroe ed i suoi accoliti (in particolare alle pagg. 89-101). Se il primo si distingue per *felonie e traison*, i secondi ricorrono piuttosto alla *ruse*, all'inganno velato, spesso ammantato di buone intenzioni.

A questi antagonisti bestiali e maschili fanno riscontro quelli oscuri, misteriosi e tipicamente femminili. È il secondo tipo di angoscia che rischia d'interrompere il cammino dell'eroe e che richiama tutti i caratteri della femminilità negativa. Qui il simbolico spazia dall'acqua (fiume infernale, ma anche liquido amniotico) alla *femme fatale*, elemento di squilibrio, pericolo, ma anche — ancora una volta — sfida, occasione di confronto. La figura della seduttrice, d'altra parte, fa il paio con quella della madre, intesa come veicolo di un possibile *regressus ad uterum*, sicché la femminilità angosciante rivela la sua doppia insidia: centrifuga e centripeta, comunque deviante.

La terza parte del volume (pp. 205-288) passa a considerare la figura dell'eroe attraverso l'immaginario ad essa collegato. La spada riassume in sé le due caratteristiche dominanti questo universo epico: la verticalità e la luce. L'eroe *diurno*, tuttavia, si costituisce in rapporto al suo antagonista e doppio oscuro e se le sue azioni sono finalizzate alla conquista della propria identità, questa conquista passa attraverso il confronto diretto con le angosce, le ossessioni, i mostri che costituiscono la sua realtà.

Il cavaliere positivo, dunque, afferma la sua identità davanti alla folla, complemento indispensabile per il suo *exploit*, riconoscendo la propria faccia nascosta, il proprio lato femminile.

Il piccolo miracolo di questo libro sta, a mio parere, nel suo scoprire le sue carte poco a poco, ricostruendo il noto tema della maturazione dell'eroe nei romanzi di Chrétien de Troyes dal punto di vista del loro stesso protagonista. Gli universi simbolici alla fine convergono e tutti partecipano alla conquista ultima dell'eroe: la conoscenza. Mi piace pensare che all'intellettuale Chrétien de Troyes questa osservazione non sarebbe dispiaciuta.

Domenico D'Alessandro

John H. Elliott, *Il Miraggio dell'Impero. Olivares e la Spagna: dall'apogeo alla decadenza*, Edizione italiana a cura di Paola Moretti, 2 voll., Salerno Editrice, Roma 1991, 873 pp.

La figura del conde de Olivares y duque de Sanlúcar la Mayor, más conocido como conde-duque de Olivares, ha pasado a engrosar la leyenda negra española. A ello ha contribuido seguramente el imponente retrato ecuestre que Velázquez realizó y que gracias a las reproducciones en todos los manuales de historia ha ayudado a fijar en la memoria la imagen de un hombre arrogante, endosado, altanero y circunspecto. Si añadimos a esto la rapidez con que la historiografía — española y europea — lo ha despachado como el tirano que llevó el imperio español a su total ruina y decadencia a costa de innumerables sacrificios obtenemos la definitiva configuración del valido de Felipe IV.

Hasta no hace mucho no nos preguntábamos por qué nadie se había detenido a analizar la figura de un hombre que había dirigido las riendas durante veintidos años del mayor conjunto estatal que había presenciado la historia. En comparación con la atención que recibían contemporáneos suyos como Richelieu que, entre otras cosas, ocupaba su mismo cargo, Olivares aparecía como poco menos que un corista en el gran coro de la guerra de los Treinta Años, por poner un ejemplo. Gregorio Marañón, eminente doctor y hombre de letras, le dedicó una sugestiva biografía (*El conde-duque de Olivares*, Madrid, 1945) poniendo todos sus esfuerzos por descubrir debajo del estadista al hombre, con el resultado de que más que una biografía su obra es un informe psiquiátrico sobre una persona movida fundamentalmente por la «pasión de mandar».

Tenemos que esperar a que John H. Elliot, profesor de Historia Moderna de la Universidad de Oxford, se sienta atraído por la personalidad del valido para que éste empiece a ser visto bajo una nueva luz. En 1977, con *El conde-duque de Olivares y la herencia de Felipe II*, empieza un ciclo de constantes publicaciones (más de diez hasta 1984), fruto de una sorprendente y exhaustiva labor de investigación y recaudación de noticias y documentos, que va a culminar en esta impresionante biografía de la que ahora nos ocupamos.

*Il Miraggio dell'Impero, Olivares e la Spagna* pasará a ocupar sin lugar a dudas un puesto de honor entre las obras de este género. Por lo pronto consigue llenar con creces el vacío que para la historia moderna — española y europea — significaba la ausencia de un estudio satisfactorio sobre el conde-duque. Y decimos con creces porque su obra no es una biografía de Olivares. Es eso y mucho más. Es un verdadero estudio historiográfico sobre la España y la Europa del siglo XVII. No olvidemos que el valido de Felipe IV se encuentra al mando de un país que en aquellos momentos es la mayor potencia mundial, situada en un contexto donde los conflictos entre potencias europeas están a la orden del día. No se limita a regir los destinos de un país sino que interviene — y muchas veces como protagonista — en los destinos de los otros países.

La obra sirve, además, para resolver los reajustes, que la leyenda había contribuido a engrosar, sobre la figura de Olivares. El valido de Elliot ya no es ese tirano sediento de poder que condujo un imperio a la bancarrota. A lo largo del libro, de lectura amena y fluida, se nos hace hincapié en el esfuerzo notable

del conde-duque por la reforma de las estructuras del gobierno y de la monarquía como si hubiera ya advertido la incipiente crisis que pesaba sobre ella.

Y, de hecho, los comienzos del reinado fueron prometedores: mezclándose nobles propósitos con rencores personales se persiguió a los miembros más destacados del gobierno anterior, se exigió que los funcionarios públicos entregaran un inventario de bienes como garantía contra el enriquecimiento indebido, se creó una Junta de Reformación como órgano de asesoramiento y se promulgaron unos decretos que abarcaban puntos muy variados, desde la prohibición de las mancebías a la restricción del lujo excesivo (a este respecto *vid.* Néstor Luján, *La vida cotidiana en el Siglo de Oro español*, Planeta, Barcelona, 1988, una deliciosa muestra de «infrahistoria»), a la protección de los agricultores y a la limitación de los gastos de corte. Como anota Elliott, cuando muchos años después España intenta reformar sus estructuras lo hará acudiendo a muchas de estas propuestas de Olivares.

Por otro lado, el profesor inglés demuestra cómo la política imperialista de Olivares, considerada hasta ahora como veleidosa y catastrófica, obedecía sobre todo al criterio que él denomina de «extrema cautela». La política de expansión de España no sería tal sino una acción de salvaguardia de las posiciones y de las tradiciones de la corona. De hecho, en esta obra se pretende sobre todo incidir en la actuación administrativa y reformadora antes que en la acción diplomática y militar, como se ha venido haciendo hasta ahora. Esto lleva a presentar la política interior y la política exterior no como dos aspectos que se excluyen sino que se integran y refuerzan entre ellos: un país renovado y potenciado en sus estructuras, victorioso frente a Europa, habría resuelto mejor las resistencias internas. Aunque está claro que el Olivares que interesa a Elliott es el que mira hacia dentro, el «interno» y quizá aquí estriba la mayor novedad, entre otras cosas porque es sabida la carencia de datos y documentos al respecto, empezando por la destrucción del archivo personal. Como dice el mismo autor «Almeno per ora, gli affari più riservati dell'amministrazione dell'Olivares mantengono i loro segreti». Pero Elliott no se amilana, basta ver la sólida formación técnica o la documentación y la bibliografía (*vid.*, al final, «fonti e bibliografia», pp. 821-846) de densidad seguramente fuera de lo normal y comparable sólo a la amplitud del ámbito internacional de acción de Olivares.

Lo que no quiere decir que este intento de rehabilitar al conde-duque no llegue — a pesar de que queda clara la seducción del biógrafo por la personalidad del protagonista — a presentarnos a Olivares como una especie de genio incomprendido o de político preocupado sólo por el destino de su pueblo y no por los asuntos diplomáticos o las guerras con las otras potencias. Lo que sí hace Elliott es subrayar el espíritu de colaboración del valido con su rey, Felipe IV, preocupado sobre todo por los intereses de la monarquía, partidario de una actitud firme que devolviera al sistema de gobierno la «reputación» que se creía perdida o comprometida. Para Olivares fue fundamental la presentación de Felipe IV como mecenas de las artes y de la paz, aspecto que él enriquece de nuevas determinaciones y de soluciones nuevas.

Porque, de hecho, Elliott mantiene intacto el sentido de los límites contra los cuales la acción interna y externa de Olivares chocó. También para nuestro historiador la historia de la acción del valido es la historia de un «fallimento

politico» tanto en el frente externo como y, sobre todo, (y aquí, repito, reside la novedad del libro) interno: las consecuciones de los fines que se prefijó el conde-duque exigía un ambiente de paz que, por culpas propias y ajenas, no se pueda mantener largo tiempo. Las atenciones militares no se podían compaginar con un intento de innovación y reforma que requería una atención continua. Intento que no comprendieron los reinos hispánicos entre otras cosas porque se llevaban a cabo desde una monarquía demasiado centralizada que unía a los inconvenientes de una acentuada presión desde el centro la de los localismos cada vez más irreducibles (pensemos en la revuelta catalana de 1640 ya estudiada por el mismo Elliott, *The Revolt of the Catalans*, Cambridge, 1963). Si a ello se añade el conflicto del conde-duque con la aristocracia y con los burócratas o con el cardenal Richelieu obtenemos las razones más importantes por las que Olivares no consiguió lo que se había propuesto.

Pero lo importante, lo que mejor consigue Elliott, no es tanto explicar las razones del fracaso de Olivares cuanto el hacer emerger la figura de éste como «creatura di carne e sangue, lo stesso non può dirsi di molti personaggi minori». Fernand Braudel (citado por el mismo Elliott) decía «devo confessare che, se avessi il desiderio di studiare il Conte Duca di Olivares, indietreggerci, di fronte alla vastità del compito». El lector agradecerá que Elliott no lo haya hecho.

María Teresa Cabello Casado

Yvan Leclerc, *La Spirale et le Monument. Essai sur «Bouvard et Pécuchet» de Gustave Flaubert*. Préface de Jacques Neefs. SEDES, coll. «Présences critiques», Paris 1988, pp. 191.

Se l'attenzione della critica nei confronti della produzione flaubertiana non viene mai meno, le singole opere attraversano talvolta momenti di particolare interesse. È il caso di *Bouvard et Pécuchet*, romanzo ancora più seducente in quanto incompleto, se non altro perché pone ancora il problema irrisolto del 'second volume'.

Nel suo saggio Yvan Leclerc ripercorre il lungo itinerario di *Bouvard et Pécuchet*: dalla scoperta della 'bêtise' da parte di Flaubert, a nove anni, fino alla sua ricezione sotto forma di opera letteraria.

L'A. esamina, nel primo capitolo *D'une genèse circulaire* (pp. 7-34), le fasi che ha attraversato il progetto flaubertiano di scrivere sulla 'bêtise'; per fare ciò egli risale a quella che si ritiene sia stata la prima idea del progetto che, pur parzialmente realizzato, rimane però incompiuto e problematico, soprattutto per ciò che concerne la collocazione, non ancora ben chiara, del famoso 'second volume' di cui fa parte il *Dictionnaire des idées reçues*.

Interessanti appaiono i raffronti con altre opere flaubertiane seguendo un cammino indicato quasi un secolo fa da Emile Faguet, e ripercorso con altret-



tanto ingegno e con risultati non meno degni d'attenzione. In particolare segnaliamo il probabile progenitore di *Bouvard et Pécuchet* individuato da Leclerc in *Une leçon d'histoire naturelle. Genre comis*, racconto pubblicato nel colibri del marzo 1837.

La puntuale analisi dei romanzi di Flaubert porta lo studioso a intravedere nel loro susseguirsi un andamento di 'spirale' che raggiunge in *Bouvard et Pécuchet*, come sottolinea Jacques Neefs nella sua breve prefazione, «une circonférence plus large, celle d'où se diffuse, sans limites, toute l'oeuvre de Flaubert» (p. 5).

A seguito di tale disamina, l'A. ritiene che *Bouvard et Pécuchet* possa essere considerato il «monument» al defunto amico Louis Bouilhet, 'l'accoucheur', poiché «La mort en a fait le Dédicataire absolu.» (p. 29) e aggiunge: «Pendant que Flaubert se démène pour obtenir de la municipalité rouennaise une fontaine surmontée d'un buste, il réunit les matériaux d'un autre Monument, le Sien, capable de défier le temps et de venger la mémoire de l'amis» (p. 29).

Nel secondo capitolo *Noms et portraits* (pp. 35-64) Yvan Leclerc cerca le ragioni che hanno portato Flaubert a scegliere, dopo molti ripensamenti, proprio i nomi di Bouvard e Pécuchet per 'les deux bons hommes', quindi analizza, sotto gli aspetti più disparati, per non dire stravaganti, le forme che possono evocare i suoni dei nomi e l'importanza che Flaubert attribuiva loro. Dopo essersi posto l'interrogativo dell'unicità/dualità di Bouvard e Pécuchet, senza peraltro poter giungere a una conclusione, il critico avanza l'ipotesi originale di individuare nella coppia almeno delle caratteristiche che permettano di definire altrimenti ognuno di loro; il risultato di questa indagine è che si possono attribuire a Bouvard gesti e aspetti della femminilità e, naturalmente, a Pécuchet, quelli tipici della virilità.

Yvan Leclerc affronta nel terzo capitolo *L'Encyclopédie, la critique et la farce* (pp. 65-104) il problema dell'apparente disordine che caratterizza la successione dei capitoli di *Bouvard et Pécuchet* e, ricordando che Flaubert aveva l'intenzione di scrivere «une espèce d'encyclopédie en farce», giunge a «se demander si ne subsistent pas les traces de l'ordre encyclopédique par excellence: l'alphabét bête» (p. 68).

D'altra parte questo punto debole era stato individuato dallo stesso Flaubert che aveva avvertito, durante la stesura degli 'scénarios', la necessità di «multiplier les attaches et les suspensions».

È appena il caso di sottolineare che l'A., specialista di critica genetica, non trascura di analizzare il benché minimo particolare contenuto nei 'plans' e nei 'brouillons' di *Bouvard et Pécuchet*.

In *La reproduction* (pp. 105-132), capitolo interamente dedicato alla 'copie', Leclerc esamina i molteplici aspetti della riproduzione nel romanzo flaubertiano: Bouvard e Pécuchet, prima di affrontare lo studio delle materie prescelte, assumono le posizioni plastiche degli agricoltori e ne utilizzano il gergo, e, seguendo i consigli della guida Boué, prendono gli atteggiamenti dei geologi perfino nei vestiti, convinti che «l'habit fait le moine» (p. 113).

Un altro tipo di 'copie' è quello di Flaubert che copia altri autori: Yvan Leclerc ricerca le fonti delle letture e individua le citazioni di Flaubert che, da una versione all'altra, perdono la loro identità di citazioni per essere inte-

grate nel testo con lo scopo di «reconstruire [...] une totalité encyclopédique» (p. 130).

Nel quinto capitolo *Portrait de Flaubert en vieux moine copiste* (pp. 133-160) Leclerc stabilisce un parallelo tra Flaubert e i copisti Bouvard e Pécuchet, nel momento in cui essi copiano pedissequamente e senza rendersi conto di commettere un plagio; probabilmente è quello che succede allo stesso Flaubert e Leclerc ricorda ciò che affermarono Descharmes e Dusmenil nel 1952: «c'est que Flaubert oublia Maurice et sa nouvelle, ou du moins que le souvenir de l'intrigue demeura enseveli, pour ainsi dire, dans son subconscient» (p. 143) o forse, aggiungiamo, sepolto dalla lettura dei 1500 volumi che costituiscono la documentazione di Flaubert per il suo ultimo romanzo.

L'A. affronta, nel sesto capitolo, *Bouvard et après...* (pp. 161-184), il problema della ricezione di *Bouvard et Pécuchet* da parte dei critici contemporanei di Flaubert, da Barbey d'Aurevilly a Taine, a Zola, fino ai nostri contemporanei, Barthes, Borges, Queneau; individua, inoltre, nelle opere di Beckett, Perec, Queneau e Tournier tracce più o meno evidenti di filiazione, per usare un eufemismo, da *Bouvard et Pécuchet*.

Nell'ultimo capitolo *dois finale* (pp. 185-189) lo studioso immagina 'les deux bonshommes' ultracentenari ancora intenti a copiare, anche se in uno scenario completamente modernizzato: muniti di computer essi si interessano alle attuali forme di manifestazioni della scienza, senza escludere, ovviamente i mass-media.

Infine, Leclerc, che non riesce a sottrarsi alla tentazione di continuare l'affascinante gioco flaubertiano, come Danièle Sallenave nel suo *Petit dictionnaire des idées reçues et opinions chic de la critique contemporaine au sujet de Flaubert* (in *Revue des Sciences Humaines*, n. 181, pp. 7-10), ci propone un *Supplément au second volume*, degno di figurare nella *Copie*.

I numerosi spunti di approfondimento critico che emergono dalla rigorosa analisi di Yvan Leclerc, si accompagnano ad uno stile spigliato che rende oltremodo piacevole la lettura di questo stimolante saggio.

Maria Luisa Cappello

Jozef Metzler, cur., *America Pontificia. Primi saeculi evangelizationis 1496-1592* (2 voll.), Libreria Editrice Vaticana, Città del Vaticano 1991, pp. 1528.  
A. Borioni-M. Pieri, *Maledetta Isabella maledetto Colombo. Gli Ebrei, gli Indiani, l'evangelizzazione come sterminio*. Marsilio, Venezia 1991, pp. 274.

In occasione del quinto centenario della scoperta dell'America la pubblicazione di libri sull'argomento non conosce sosta. Tra i vari testi recentemente pubblicati vale la pena segnalarne due, apparsi nelle librerie a breve distanza l'uno dall'altro, per almeno due motivi: il primo perché antitetici; il secondo perché alla scientificità dell'uno si contrappone il carattere divulgativo dell'al-

tro. Si tratta, da un lato, della pubblicazione di 579 bolle pontificie emanate tra il 1493 e il 1592, raccolte in due volumi di circa 1500 pagine dal titolo *America Pontificia. Primi saeculi evangelizationis...*, curati dal prefetto dell'Archivio Segreto Vaticano, per incarico del Pontificio Comitato di Scienze Storiche, il cui intento è quello di collocare nella giusta luce la posizione dei Pontifici e di rendere note le difficoltà in cui si dibatteva la Chiesa ufficiale costretta a sottostare ai voleri della Corona spagnola; dall'altro del volume *Maledetta Isabella maledetto Colombo. Gli ebrei, gli indiani, l'evangelizzazione come sterminio*, di A. Borioni e M. Pieri, il cui titolo anticipa in modo evidente il contenuto e lo scopo che i due autori si prefiggono.

Ora, è vero che entrambi i testi sono parziali perché diverso è il punto di vista, in quanto ognuno segue una diversa ideologia, ma è anche vero, a mio avviso, che in *America Pontificia...* possiamo riscontrare un tono non polemico, alla cui base c'è lo studio e la conoscenza profonda dei documenti pontifici, letti, studiati e interpretati nella lingua originale, cioè in latino, e quindi presumibilmente non contaminati da entropie dovute alle traduzioni. E sicuramente c'è lo studio non solo di quelli pubblicati, ma anche di relazioni di missionari che avevano abbracciato la causa indiana e mai divulgate.

Nella prefazione viene rammentato il motivo per cui fu data licenza di occupare le nuove terre ai Sovrani di Spagna e Portogallo: «Finis unicus illius investiturae erat, incolas et habitatores ad colendum Redemptorem nostrum et fidem catholicam profitendam reducere (Inter cetera 4.V.1943)», e viene anche sottolineato che poiché nelle Indie viveano allo stato naturale popolazioni pacifiche le quali, se adeguatamente istruite, sarebbero diventate «boni christiani», ne fu proibito il commercio e il lucro sotto pena di scomunica. Pertanto fu concesso ai re spagnoli e portoghesi il patronato sulle missioni e il privilegio di scegliere le sedi episcopali e inviarsi persone gradite alla Corona (p. 6).

La posizione dei Pontefici viene ulteriormente sottolineata dalle istruzioni impartite agli evangelizzatori secondo le quali «Ubi christiani antiqui et novi una vivunt» i primi devono dare esempio di vita cristiana e di indissolubilità del matrimonio; viene proibita la schiavitù, e laddove gli indios sono presi a servizio devono essere giustamente remunerati. Viene inoltre reso noto, e questo mi sembra il punto fondamentale, che è proibita qualsiasi forma di violenza nei confronti degli Indios e che coloro che non osservano le disposizioni impartite devono essere processati (p. 7).

Vorrei soffermarmi un momento sulle direttive di non violenza impartite dai Pontefici «Prohibet ne cum vi et armis contra Indos procedatur» (p. 7), per sottolineare che, alla luce di questi documenti pubblicati per la prima volta, mi sembrano eccessive le affermazioni degli autori di *Maledetta Isabella maledetto Colombo...*, che adottano il binomio evangelizzazione e sterminio. Infatti, quanto riportiamo a titolo esemplificativo: «... per proteggere i predicatori la Corona, in obbedienza al mandato papale chiese e ottenne il diritto di patronato con il quale i missionari diventavano degli stipendiati reali ed entravano nelle terre indiane protetti dall'esercito del re. Le strade della conquista erano le stesse dell'evangelizzazione.» (p. 176) renderebbe la Chiesa colpevole tanto quanto gli spagnoli. Ma a questo proposito va detto che, sicuramente, i Papi concessero il patronato sia perché convinti che fosse una buona soluzione orga-

nizzativa, sia perché forse impreparati a gestire un evento di così grande portata. Quando, invece, si resero conto che tale istituzione provocava immensi danni e vollero fare marcia indietro, non fu più possibile per la resistenza di chi governava nel Nuovo Mondo che non solo non voleva perdere i privilegi acquisiti ma non voleva nemmeno essere scomunicato. I Sovrani spagnoli fecero pressione in questo senso affinché «Pontifici vero retulit illis documentis ordinem in novo mundo pertubari; Papam male informatum esse et bullas ab ipso extortas.» (pp. 27-28).

Va inoltre sottolineato che quando si parla della Chiesa si deve distinguere tra quella di Roma e quella americana la quale, in alcuni casi, si schierava con i coloni. Ora, se la Borioni e il Pieri si scagliano contro di essa chiamando in causa anche Las Casas, travisandone forse le intenzioni: «Le bolle papali furono una vera manna per missionari e conquistadores, come conferma la testimonianza del domenicano Bartolomé de Las Casas: 'provvidenzialmente, legalmente e giustamente il Romano Pontefice vicario di Gesù Cristo per autorità divina... ha potuto investire ai re di Castiglia e León del supremo e sovrano impero e signoria di tutto quell'orbe universo'» (p. 177), questo si deve forse alla cattiva informazione dovuta alla mancanza di documenti, molti dei quali ora pubblicati, altri ancora giacenti nei vari archivi sparsi per il mondo. In ogni caso, dubito che le intenzioni del domenicano fossero quelle di configurare le bolle papali «come una sorta di joint-ventures tra Corona e Chiesa» nel senso che il re sostiene le spese per proteggere i ministri evangelici e il Papa gli concede il patronato (pp. 177-178), quasi a voler giustificare la strage di Stato. Suppongo che le vere ragioni debbano essere state altre e di altra natura, non esclusa la buona fede o il timore, da parte della Chiesa, di venire estromessa. D'altra parte, però, non si può nemmeno dare torto ai due autori perché, nella realtà, il genocidio c'è stato e prima di abusare degli indios ci si preoccupava che fossero battezzati.

Continuando la lettura di *America Pontificia...* ci rendiamo conto che nell'introduzione acquista sempre più forza il punto di vista della Chiesa metropolitana che da una parte si adopera per proteggere gli indios dalle sopraffazioni, lamentando soprattutto il fatto che siano privati della libertà; dall'altra si accorge che è imponente perché le vengono a mancare gli strumenti necessari per imporsi, che le sono stati sottratti dalla Corona spagnola alla cui volontà «cedere debuit».

Delle due parti in cui è divisa l'introduzione, la prima si occupa della costituzione delle nuove chiese in America. Ed è qui che si lamentano le conseguenze negative del patronato, tra le quali, non secondaria, è la perdita di potere riguardo la fondazione delle diocesi, in quanto la Chiesa è costretta sia a costruirle nei luoghi ritenuti idonei agli interessi della Corona, sia a trasferire quelle esistenti in nuove sedi. Insomma, tutto era demandato alla volontà dei Sovrani spagnoli.

Nella seconda parte, che si occupa delle regole e delle iniziative missionarie e pastorali, vengono sottolineati alcuni importanti aspetti dell'evangelizzazione, quali, per esempio, i danni provocati dalla ritrattazione dei decreti papali riguardanti le scomuniche, ritrattazione ottenuta su pressione dei re per i reclami dei coloni; o i gravi impedimenti alla propagazione della fede causati

dalle ingiustizie compiute nei confronti degli indios. Altri ancora sono gli aspetti interessanti trattati. Oltre quello di cui abbiamo già parlato e riguardante il tentativo, da parte di Pio V (1560-1565), di togliere il patronato, vengono esposti alcuni problemi organizzativi: per esempio, la mancanza di sacerdoti indigeni e il fatto che quelli europei non conoscevano le lingue locali. Di qui la necessità e l'importanza dell'interprete concesso, poi, da Pio V nelle confessioni.

Non voglio concludere lasciando credere che quanto sostengono gli autori di *Maledetta Isabella...* sia tutto frutto di interpretazioni errate. Sono pienamente d'accordo su osservazioni del tipo: «da uomini liberi e sovrani del loro territorio, vengono catturati e spodestati da ricchezze, titoli, terre, spogliati della loro spiritualità, della loro economia, del loro nome, sottoposti a un rito incomprensibile con cui si sancisce per via divina la fine della loro libertà e l'inizio di una vita da vassalli e da servi dei cristiani. Il battesimo è l'inizio della fine di ogni indiano...» (p. 194), e su molte altre riguardanti l'Inquisizione e il trattamento e la cacciata degli ebrei nel 1492. Non concordo, invece, né sull'interpretazione data alle bolle papali che, secondo i due autori rappresentavano una istigazione al genocidio, né sulla posizione presa nei confronti della Chiesa, perché va tenuto conto sia della distinzione tra quella ufficiale e quella locale, sia del fatto che, se peccate vi sono state da parte di alcuni religiosi indubbiamente sono da attribuire al fatto che gli evangelizzatori, i quali dovevano essere persone gradite alla Corona, non sempre si comportavano secondo gli insegnamenti di Cristo, ma agivano piuttosto in linea con le esigenze della stessa. E mi riferisco anche all'inquisizione.

Ci troviamo, dunque, di fronte a due opere diverse nello stile e nei contenuti. Indubbiamente divulgativa e antispagnola quella della Borioni e del Pieri, altamente scientifica l'altra, con una vasta bibliografia sull'argomento, indispensabile e di grande utilità per quegli studiosi che, volendo saperne di più sulle vicende americane, finalmente hanno a disposizione numerosi documenti finora inediti.

Maria Grazia Scelfo Micci

Vittorio Placella, *Scambiar la rosa* (Autotraduzioni portoghesi), Colonnese Editore, Napoli 1991, pp. 73.

Letteratura e medicina, un binomio che pone in relazione due realtà profondamente umane; la conoscenza del corpo e dei suoi messaggi, le pulsioni dell'anima fatte di sensualità e spiritualità che nelle manifestazioni letterarie trovano, o dovrebbero trovare, una felice sintesi. In particolare il Novecento appare ricco di medici narratori e poeti; lasciando ad altri ed in altre sedi più proprie un'analisi del rigoglioso fiorire di tale tendenza, in specie nella letteratura italiana dell'ultimo dopoguerra, presentiamo al lettore una gradevolissima

raccolta di poesie 'pensate in portoghese'. L'autore, Vittorio Placella, medico appunto, nasce a Napoli sul terminare degli anni quaranta e della città partenopea allora non ancora la convulsa metropoli di oggi, assorbe quella deliziosa napoletaneità fatta di genialità e *saudosa* creatività.

La razionale, e per altro giusta, determinazione del medico non si addice a lui o perlomeno non è l'unica componente della sua personalità: Vittorio ama conoscere nuovi ambiti letterari ed espressivi; ama viaggiare e si imbatte nella dolente ma pur gioiosa realtà portoghese fatta di terra, mare e cielo. Ed appunto in Portogallo la scienza medica può vantare prestigiosi letterati fra cui ci pare opportuno segnalare Julio Dinis e Fernando Namora.

Il primo, che in sintesi potremmo definire uno degli ultimi romantici portoghesi ed allo stesso tempo un modernista per intuizioni e connotazioni psicologiche, va qui ricordato per il suo romanzo più letto e tradotto, *Una famiglia inglese* nel quale la purezza della lingua, la profondità semantica e la leggera ironia di un aristocratico distacco concorrono a costituire un capolavoro.

Del secondo, narratore e poeta del secondo Novecento, si è diffusamente interessata la critica letteraria degli ultimi anni, portoghese e non, tentando un primissimo bilancio in occasione della sua morte avvenuta qualche anno fa. Appartiene di diritto a quel neorealismo portoghese che vede nella letteratura una possibilità di denuncia e di riscatto nei confronti della pesante dittatura salazariana. Per Namora scrivere è un modo di essere inserito nel mondo, per lui la scrittura è un «veicolo d'intervento» ed è «piacere, tortura ed esaltazione». Non è estranea a lui una sottile vena esistenzialista che gli viene da una frequentazione non solo libreria della cultura francese. Si inserisce quindi il nostro autore, oggetto della recensione, in una consolidata tradizione poiché il suo *Scambiar la rosa* può a nostro avviso far parte della poesia portoghese dell'ultimissimo Novecento. Placella ha pubblicato liriche in lingua italiana e traduzioni poetiche in lingua portoghese nonché saggi sulla rivista *Inonija*. Precedenti poesie, in lingua portoghese sono state pubblicate dalla rivista *Peregrinação* e dal supplemento letterario del *Journal de Letras* di Lisbona. Si è interessata a lui anche la rivista *Colóquio Letras*. Il volumetto si avvale di una prefazione del portoghese José Fanha, architetto e professore di Storia delle Arti Visive e Geometria Descrittiva. Il Fanha intellettuale versatile ha al suo attivo numerose pubblicazioni. Nella prefazione egli pone l'accento sulla necessità di una espressività plurilinguistica perché il mistero di un uomo è immenso ed il suo sentire poetico ha risonanze che vanno oltre la sua lingua materna. Il dominio della parola, l'immagine che si riflette nell'intimo assumendo toni e connotati diversi fanno di Vittorio Placella un sensibile interprete di se stesso e delle sue dicotomie che sublima in leggeri versi ed ariose costruzioni lessicali, che ne fanno il suo «canto libero». La raccolta inizia con un *ex-ergo* di Fernando Pessoa *O poeta è um fingidor* e tale detto sembra adombrare il concetto che Placella ha di sé e del suo essere poeta «portoghese». Egli fonde nel suo intimo ogni sensazione creandone suggestive immagini che esprime nella sua lingua 'libera', il portoghese, e quasi a volersi poi confrontare con se stesso ne dà la versione italiana: giustamente qui parlerei di versione e non di traduzione. Emblematica del Portogallo la prima poesia della raccolta: *Saudade*. Ne è protagonista, ci pare di capire, il tempo che nel quartiere del Rossio si è fermato

su cose passate ma sempre presenti nel cuore dell'uomo. Il tema del mare, realtà propria portoghese, emerge in molte composizioni, ora in modo esplicito ora in modo simbolico per definire i pensieri propri dell'autore. Egli è pescatore di mari navigati, da essi trae sogni e immagini di vita sofferte e lucenti: immagini che come coralli emergono in un desiderato e rinnovato rapporto d'amore. La solitudine come risvolto di una incomunicabilità connaturata all'uomo è palpabile in ogni rigo per terminare in un afflato amoroso.

Questa ricerca è un poco il filo conduttore di tutto l'iter poetico di *Scambiar la rosa* ma è un amore cercato e vissuto nella sua dimensione globale di ragione di vita che anela a spazi immensi; ne sono *exemplum* i versi di pagina 56: «do papagaio setado/à porta/da minha casa morta,/ no labirinto azul do alento amarrado».

Diremmo che Vittorio Placella ha anche assimilato un aspetto proprio della poesia lusitana, tipica delle *cantigas de amigo*, il senso della malinconia e del disinganno, il tutto espresso in una lingua sciolta, lessicalmente ricca che si avvale anche di ariose costruzioni sintattiche.

Claudio Bagnati

Giovanni Ricciardi, *Auto-retratos*, Martins Fontes, São Paulo 1991.

Inscrevendo-se na trilha aberta por João do Rio e, segundo o próprio A., seguida por Silveira Peixoto, Homero Senna, Renard Perez, Edla Van Steen e outros, *Auto-retratos*, de Giovanni Ricciardi (São Paulo: Martins Fontes, 1991), nos traz o depoimento «ao vivo» de 23 escritores contemporâneos brasileiros. «Ao vivo» porque a partir de entrevistas gravadas, nas quais praticamente se pode ouvir aquele «grão da voz» de que fala Barthes — ainda que Ricciardi, o A., as tenha «enxugado», num trabalho que procura preservar ao máximo a fala original: «'copidescando' apenas as repetições, as elipses totais, alguma frase», diz ele.

Merece destaque a metodologia empregada. Não tivesse Ricciardi profundo conhecimento de sociologia e de literatura, esse «roteiro» não poderia ter sido montado: um roteiro que procura dar conta não só do perfil biográfico, mas do perfil bio-bibliográfico — daí a conjunção feliz que resulta numa «sociologia do autor» tão mais bem realizada quanto mais permite os recortes mais diversos no todo que perfaz o arcabouço da entrevista. Sem que isso signifique uma armadura, e é precisamente essa concessão ao imprevisto de cada escritor que faz com que, mesmo na presença de um roteiro, cada entrevistado «deborde», se inscreva num espaço que é só seu, individualizando um «questionário» que, numa leitura ingênua, teria tudo para parecer homogeneizador. Aí o talento de Ricciardi: o de permitir, com perguntas aparentemente iguais, o emergir do *escritor único* que é cada um de seus entrevistados. Sem perceber, talvez, o entrevistador também «conta» o escritor, espelhando a metáfora de Miguel

Jorge mencionada na nota introdutória. «Conta» e «re-conta», infinitamente, num trabalho de paciência e *craftsmanship*, surpreendendo o *objeto* de pesquisa no seu cotidiano mais corriqueiro, ganhando a sua confiança, estabelecendo uma cumplicidade única que arranca verdades que espantam o próprio entrevistado o tê-las pronunciado, fazendo emergir o *sujeito* de um fazer apaixonante, laborioso e irredutível: o produzir literatura.

Os «comos», os «quandos», os «porquês», vamos encontrar nos *Auto-retratos*. A infância. As primeiras leituras. O ambiente. As encruzilhadas. As preferências de um Jorge Amado, de um João Cabral, de um Gilberto Mendonça Teles, de um Affonso Romano de Sant'Anna. Tudo — ou quase tudo, para adrede deixar o «resto» fundamental, a lacuna necessária a ser preenchida pelo leitor. Que pode reconhecer também em Ricciardi un «duplo» dos seus entrevistados, por menos que venha a admitir — prefere dar-se come Professor de Literatura Brasileira da Universidade de Bari, na Itália, onde há muito desenvolve pesquisa sobre a literatura brasileira contemporânea. Mas só um escritor — e é nisso que o entrevistador se converte — teria a «comunidade de destino» necessária para montar tal tipo de entrevista. Só um escritor teria a sensibilidade para resgatar fragmentos de falas nos quais as palavras ganham todos os destaques. Só um escritor — repito — poderia «contar» um escritor, mesmo que preservando praticamente na íntegra a autenticidade de seu discurso.

«Contar» o escritor é, pois, o que faz Giovanni Ricciardi. É ler para crer.

Dulce M.V. Mindlin

Maria Antonietta Vito, *Il Disincanto*, Tullio Pironti, Napoli 1992, pp. 238.

Ho provato a entrare in questo romanzo di M.A. Vito con un sistema di lettura che in questi ultimi tempi ho collaudato su molti testi: leggere un manello di pagine iniziali, tanto per vedere come l'autore scriva e che cosa voglia, scorrerne alcune al centro e alla fine, riporre il libro e fregarsi le mani. Ma questa volta il sistema non ha funzionato. Saltare una pagina significava non capire nulla della successiva, saltarne dieci non capire nulla di tutto il libro. Eppure i personaggi, in questo libro, li trovi alla fine come li hai lasciati all'inizio, nella stessa posizione, avvolti nella stessa pigrizia esistenziale.

Il fatto è che se stanno fermi i loro corpi, gira e svara il loro cervello; gira e scava e s'avvita, a spirale rovesciata, la parola dell'autrice, rapita da un meraviglioso sogno di scrittura platonica. Il modello del suo discutere raccontando, e raccontando penetrare di cosa in cosa fino al midollo delle cose, è infatti il dialogo di Platone, che dice tutto e nello stesso tempo rinvia ad un «dopo» che devi cercare da te, riprendendo il tema ed estrapolandolo di là dalla scrittura. «Penso che per aspirare alla pienezza bisognerebbe riuscire a farsi infinitamente piccoli e poveri, privi di tutto come i bambini quando vengono al mondo» — dice una donna conversando sull'amore, la sua essenza, i suoi significati con

un'altra donna; e questa: «Sì, mia dolce Diotima, vedo che sei gran maestra della scienza d'amore e il nostro di oggi è stato proprio un gran bel simposio!» (p. 67). Dove la mutuazione platonica è fin troppo palese (il riferimento al *Simposio* ritorna poco dopo, a p. 81, ma non è determinato da calcolo di esibizione culturale).

Il linguaggio è eletto ed elegante, ma tenuto sul registro del parlato. Inevitabili riferimenti o rinvii ad *auctores* si sciolgono in una dizione piana e paratattica, non si condensano per farsi notare; attirano l'attenzione, ma non danno nell'altezzoso.

Temo che più d'un lettore si lascerà sedurre dalla facile definizione di questo romanzo come intimista. Che scavi nell'intimo, è vero; ma non è vero che abbia impostazione e andamento di romanzo intimista.

Tutto calato nella realtà del nostro tempo, disinibito e problematico, questo romanzo placa l'ansia della ricerca nella logica di un raccontare piano e continuo, di una affabulazione sottile e aperta. Il mondo dei giovani, i tormenti appiattiti della coppia regolare, quelli esagitati o addirittura cavillosi della coppia irregolare, la filosofia della solitudine e dell'erotismo, tutto si dipana nelle pagine nuove di questa giovane scrittrice con tranquilla sicurezza e realistica adesione alle istanze del presente, nel mondo del possibile.

L'opaco del quotidiano non è rifiutato con scatti di superbia intellettuale (che d'altronde sarebbe quanto mai sciocca), ma riesaminato e ridefinito a misura di umanità. La prosa della vita è accettata senza rinuncie, riscattata dall'intelligenza del racconto.

Il proprio dei personaggi di questo romanzo sta nell'esercizio della mente che vuol capire e tradurre in logica di linguaggio la logica dell'essere. Ogni individuo è un mondo, ogni mondo ha i suoi parametri. Ciascuno vive questa realtà rispecchiandola e confrontandola, cioè misurandosi continuamente con se stesso e con gli altri, entro relazioni tutte al presente, fuori della storia. La storia, insieme con la politica e con l'ideologia, entra come riflessione dell'autrice a commento, o piuttosto a integrazione del racconto, secondo una *dispositio* narrativa originale.

Dicevamo: coppie regolari, coppie irregolari. Ma l'autrice non segna neppure una differenza nominalistica delle due categorie. In realtà, il problema che intriga l'autrice è individuale, ed è quello di trovare una collocazione esistenziale dell'individuo d'oggi, solo con se stesso o in un rapporto intersoggettivo. Il tema istituzionale non è posto neppure come occasione. Nello scambiare osservazioni o sensazioni, nel godimento d'amore o nella conversazione ciascuno cerca se stesso. La crisi dell'uomo d'oggi è tutta trascritta in questo intreccio, effimero o (raramente) costruttivo.

Gli avvenimenti, che pure ci sono nel romanzo e sono anzi di rilevante spessore, dalla fuga allo stupro, si risolvono in intreccio di racconto e in chiarezza di dialogo, a chiarire a sé, ciascuno per conto suo, l'incidenza dell'occasione nella retina dei sentimenti o sul filo della ragione.

L'uomo d'oggi, personaggio principe del romanzo, con diversi nomi e molte sfaccettature fisiognomiche, è arrivato ad una sorta di indecifrabile inedia. E tuttavia, nel lasciarsi andare o nell'impennarsi, nell'aprirsi all'altro o nel professare una inutile atarassia, l'uomo che affiora come sintesi da queste due

cento pagine della Vito non è eroe né positivo né negativo; è l'uomo comune che si costruisce da sé, nella cultura, e si dà uno stile di aristocrazia intellettuale. E ritenendo di aver troppo vissuto, ripudia la storia. Conosce i valori e gli intrecci sociali, politici, religiosi, ma se ne trae fuori, o ne trattiene, nel fondo della coscienza, solo un fioco riverbero.

Al contrario di questo personaggio emblematico, il personaggio reale dell'autrice interviene e valuta sentimenti, azioni, istituti, tracciando a intermittenza una suggestiva autobiografia, completa di avvenimenti e di giudizi, di acquisti e di rinuncie. In questo contrasto fra il narratore e le sue creature, si estrinseca la realtà complessa e contraddittoria della nostra storia.

Raffaele Sirri

Giulia Lanciani, *Tempeste e Naufragi sulla via delle Indie*, Roma, Bulzoni editori, 1991, pp. 291.

L'entusiasmo conseguente alle grandi scoperte verificatesi tra i secoli XV e XVII — da quelle delle Indie occidentali all'apertura della rotta di circumnavigazione dell'Africa, fino alla definitiva consapevolezza dell'esistenza di un nuovo continente — stimolò una pluralità di iniziative che videro i portoghesi impegnati in frenetici viaggi intesi a sfruttare le possibilità loro offerte dal trattato di Tordesillas. E alle vicende connesse con la scoperta della via delle Indie è necessario rifarsi in particolar modo per poter capire l'atmosfera in cui nacque quel genere di prosa che rifluisce nel 18° secolo in una collettanea di relazioni di naufragi, pubblicate in due volumi da Bernardo Gomes de Brito.

La raccolta, a cui l'erudito lusitano diede opportunamente il titolo di *História Trágico-Marítima*, appare come il corpus più completo di storie di naufragi portoghesi avvenuti durante un periodo di grande fervore soprattutto commerciale.

Per la prima volta alcuni di questi resoconti escono in traduzione italiana, curata da Giulia Lanciani, nell'appendice al suo volume intitolato *Tempeste e Naufragi sulla via delle Indie*, recentemente pubblicato per i tipi di Bulzoni. È il primo volume che tratta, in Italia, di questo filone molto singolare della letteratura portoghese. Esso è composto di due corposi capitoli in cui Lanciani offre uno studio interpretativo del genere e del contesto storico e culturale da cui hanno preso forma narrazioni e suggestivi resoconti di naufragio legati ai traffici marittimi tra il Portogallo e l'Asia orientale.

Il primo capitolo è emblematicamente intitolato «La via delle Indie». In esso la studiosa parte dall'analisi dei motivi economici e culturali delle navigazioni atlantiche, ripercorrendo le vicende connesse con la scoperta della via delle Indie, che fanno da sfondo al clima storico e psicologico che avrebbe originato la desolante realtà riproposta, in chiave narrativa, dall'*História Trágico-Marítima*.

Il ruolo del Portogallo nell'ambito della cultura europea appare quindi ben delineato nelle note preliminari della lusitanista. Dopo una accurata disamina dell'operato dell'Infante Dom Henrique — che appare impegnato più nella politica africana che nel propugnare la navigazione atlantica — Lanciani passa ad analizzare le cause che verso la fine del XV secolo portarono il Portogallo a capovolgere, nel quadro dei traffici europei, lo stato di inferiorità in cui era tenuto dalla forte concorrenza veneziana e dai contrasti con la corona di Castiglia. È in questo contesto — spiega Lanciani — che prende corpo il piano di esplorazione della via africana per l'Oriente, con il programma ben preciso di raggiungere l'Asia: esso diviene un imperativo categorico, giacché la felice conclusione del viaggio di Colombo rende ormai problematica la sopravvivenza stessa dell'attività mercantile portoghese. In questa generale atmosfera di incertezze economiche e di speranze si organizza, quindi, la spedizione di Vasco de Gama.

Fin dall'inizio, quella che passerà alla storia come la rotta delle Indie risulta irta di difficoltà: i venti del Capo di Buona Speranza raramente risparmiano quelle navi che la cupidigia dei governanti e le brame dei mercanti e dei marinai fanno tornare sovraccariche. Sulle coste del Natal, dove la furia dei venti spingeva i vascelli, avvennero gran parte dei naufragi di cui sono giunte fino a noi notizie.

Nel secondo capitolo l'autrice offre un'ampia analisi delle cause sottese alla fortuna che la redazione di questa compagine di testi ebbe per oltre un secolo — sin dall'inizio dell'avventura marinara — e, in seguito, grazie al paziente lavoro di raccolta e di pubblicazione ad opera di Gomes de Brito: le tragiche relazioni portate in patria dai sopravvissuti ai naufragi che le imbarcazioni subivano sulla nuova rotta per le Indie, da un lato provocavano nel lettore una appassionata partecipazione alle tragiche vicende che accompagnavano quegli infelici, dall'altro erano dolorose testimonianze del grande fervore commerciale che l'avventura marinara aveva suscitato.

Successivamente, la Lanciani ripercorre le tappe più significative del tragitto letterario di questi resoconti e analizza i punti nodali, le situazioni, i registri culturali che contribuiscono a ricostruire l'atmosfera in cui essi sono stati stilati. Sono interventi critici che investono il più generale meccanismo di costruzione dell'impianto narrativo. La studiosa, infatti, individua dei modelli narrativi comuni a tutte le relazioni e tipici della prosa medievale e rinascimentale: in essi è possibile riconoscere l'ordine espositivo previsto dalla retorica: l'*exordium*, la *propositio*, la *narratio*, la *conclusio*. Ognuna di queste partizioni può comparire in maniera più o meno evidente, ma lo schema fondamentale è rispettato.

Gli ingredienti comuni a tutte le relazioni riconducono facilmente alla letteratura mediolatina e in particolar modo alle narrazioni di viaggi fantastici, primo fra tutti la *Vida de Santo Amaro*, il testo che più degli altri presenta uno schema narrativo più direttamente confrontabile con quello dei resoconti di naufragi. Non solo: questi presentano comunque una certa frequenza di analogie con le cronache e con la letteratura dei viaggi; analogie che tendono ad aumentare nei testi secenteschi.

La Lanciani individua quattro differenti motivazioni che sono alla base

della fortuna letteraria di questo genere: una sociologico / letteraria, a cui si affianca quella consolatorio / mistificatrice; ad entrambe si salda un'intenzione prettamente didascalica, unitamente ad una squisitamente ideologica.

Nel modello narrativo tradizionale presente nei resoconti, la studiosa isola alcune unità di contenuto, disposte secondo una successione quasi costante e che possono essere indicate secondo questo schema: (Antefatto) — Partenza — (Tempesta) — Naufragio/Attacco corsaro — Approdo/Cattura — Peregrinazione/Empietà dei nemici — Ritorno. Per ciascuno degli elementi che compongono lo schema, la Lanciani offre uno studio interpretativo che rende l'operazione culturale da lei affrontata oltremodo stimolante e nel contempo apre la strada ad altre possibili letture cui la studiosa promette di dedicarsi in altro momento.

Annamaria Pagliaro Miceli

Antero de Quental, *Sonetti*. Introduzione, traduzione e note di Brunello De Cusatis, Edizioni Novecento, Palermo 1991, pp. 239.

il pregevole volumetto delle edizioni Novecento, curato da Brunello De Cusatis, ospita una scelta dei sonetti più significativi che Antero de Quental diede alle stampe nel 1886 col titolo di *Sonetos Completos*. Sono 65 componimenti, dei 109 che l'autore scrisse, e la traduzione è corredata di testo originale a fronte. La scelta privilegia quelli che più nitidamente scandiscono il percorso artistico del Quental nell'arco di tempo, delicato e importante per la storia civile e culturale del Portogallo, che segna lo scorcio dell'Ottocento.

È noto come i fermenti sociali che arrivavano da oltre frontiera, quelli che avevano avuto in Proudhon uno stimolante ispiratore, affascinavano i giovani intellettuali portoghesi riuniti attorno all'antica università di Coimbra. Ed è noto che quei fermenti trovarono nel pensiero di Quental risonanza ed espressione altissima. Di fatto, fin dal periodo universitario di Coimbra, gli scritti di Antero rispecchiarono quelle tematiche proudhoniane che in età matura avrebbero continuato a ispirare la produzione poetica dell'autore.

La poesia appariva agli occhi di Quental come uno dei percorsi obbligati per raggiungere una «Rivoluzione Morale» alla maniera del filosofo francese: «La poesia moderna è la voce della Rivoluzione», proclamava, infatti Antero nella *Nota* («sobre a missão revolucionária da poesia») inserita in appendice alla prima edizione delle *Odes Modernas*. Ma noi sappiamo che alla evoluzione del pensiero poetico e filosofico del Quental contribuirono anche altri pensatori: francesi in prima istanza (Michelet) e quindi tedeschi (Goethe, Schiller, Humboldt). Di ciascuno di costoro l'intellettuale portoghese assimilò e colse idee e tendenze alle quali era maggiormente vicino il proprio pensiero. E sappiamo anche con quanta partecipazione e originalità egli le rielaborò, «in piena indipendenza», come ebbe a dire Joaquim de Carvalho.

La simbiosi che si venne a creare tra il pensiero filosofico anteriore e la

poesia che ne fu la sintesi (ma anche il punto di incontro — contenutistico ed estetico — di varie correnti letterarie espresse in maniera decisamente originale) valse ad Antero l'attributo di «poeta-filosofo» della letteratura portoghese.

In una esauriente introduzione, corredata di notizie storiche e biografiche sull'autore, il De Cusatis illustra il percorso formativo e filosofico che caratterizzò la produzione artistica del Quental e che sfociò nei *Sonetos Completos*, passando attraverso altre raccolte liriche che in taluni casi hanno originato in sede critica giudizi e valutazioni discordanti in quanto ritenute prive di una sostanziale unità interna.

È apprezzabile la decisione del De Cusatis di orientare la propria scelta sui sonetti come modelli rappresentativi del pensiero del Quental. In effetti, quelli qui accolti sembrano altamente espressivi delle molteplici peculiarità del poeta, del suo afflato lirico e sociale, delle potenzialità interiori che esaltano la sua poesia. L'espressione poetica è per Antero una intima necessità, l'atto conclusivo di un processo che diviene profondamente comunicativo, perché fondato sullo scambio interiore dei propri pensieri, delle proprie emozioni, di ciò che l'autore intimamente ama, sente, teme, subisce, insegue. Quental si rivolge a se stesso, che è però «altro» se stesso — fino a poter coincidere con il lettore-recettore — per percorrere insieme l'impervio cammino della realtà quotidiana: un itinerario che si compie alla luce della tensione che proviene dall'amara conoscenza del dolore, della solitudine, della fragilità che troverà nel suicidio una conclusione tanto tragica quanto naturale.

La traduzione dei sonetti è curata dallo stesso de Cusatis. Essa appare, a testimonianza di una ferma volontà di adesione ai testi, quasi sempre letterale e quindi «liberamente versificata» (p. 223). Ma non per questo, il de Cusatis ha rinunciato, all'occorrenza, «ad apportare delle lievi variazioni terminologiche e sintagmatiche» che, nel complesso, raggiungono esiti abbastanza soddisfacenti.

Annamaria Pagliaro Miceli

#### LIBRI ED ESTRATTI RICEVUTI

- Actes du XI<sup>e</sup> Congrès International de la Société Rencesvales*. (Barcelone, 22-27 août 1988). Real Academia de Buenas Letras, Barcelona 1990, 2 volumi. «Memorias de la Real Academia de Buenas Letras de Barcelona», Tomo XXI e XXII.
- Lucía Alonso Díaz-Marta, Raquel Blaya Andreu, Encarna Sarabia Condes, *Iniciación a la Cultura Clásica. Guía Didáctica*. Secretariado de Publicaciones, Universidad de Murcia 1990.
- Andrew A. Anderson, *García Lorca: La zapatera prodigiosa*, Grant and Cutler Ltd in association with Tamesis Books Ltd, London 1991. «Critical Guides to Spanish Texts», n. 53.
- Stefano Arata, cur., *Letterature Iberiche (Spagnola, Catalana, Hispano-americana, Portoghese, Brasiliana)*. Introduzione di Carmelo Samonà. Garzanti, Milano 1992. «Strumenti di Studio. Guide Bibliografiche».
- Peter Bly, *Pérez Galdós: Nazarán*, Grant & Cutler Ltd in association with Tamesis Books Ltd, London 1991. «Critical Guides to Spanish Texts», n. 54.
- Pedro Calderón de la Barca, *El agua mansa. Guárdate del agua mansa*. Edición crítica de las dos versiones por Ignacio Arellano y Víctor García Ruiz. Universidad de Murcia 1989. «Teatro de Siglo de Oro». Ediciones críticas n. 23.
- Galeotto Cei, *Viaggio e relazione delle Indie (1539-1553)*, a cura di Francesco Surdich. Consiglio Nazionale delle Ricerche. Progetto strategico «Italia-America Latina» diretto da Giuseppe Bellini. Bulzoni, Roma 1992.
- Fernando Colombo, *Historie del S.D....; nelle quali s'ha particolare, & vera relatione della vita, & de' fatti dell'Ammiraglio D. Christoforo Colombo, suo padre: Et dello scoprimento, ch'egli fece dell'Indie Occidentali, dette Mondo Nvovo, hora possedute dal Sereniss. Re Catolico: Nuovamente di Lingua Spagnuola tradotte nell'Italiana dal S. Alfonso Vlloa*. Con privilegio. In Venetia, MDLXXI, Appresso Francesco de' Franceschi Sanese. Introduzione di Giuseppe Bellini. Consiglio Nazionale delle Ricerche. Progetto strategico «Italia-America Latina» diretto da Giuseppe Bellini. Bulzoni, Roma 1992.
- Pierluigi Crovetto, *I segni del diavolo e i segni di Dio. La Carta al emperador Carlos V (2 gennaio 1555) di Fray Toribio Motolinía*. Bulzoni,

- Roma 1992. Consiglio Nazionale delle Ricerche. «Letterature e Culture dell'America Latina». Collana... diretta da Giuseppe Bellini. «Saggi e Ricerche».
- Adela Fernández Alexander de Schorr, *El segundo levantamiento calchaquí*. Universidad Nacional de Tucumán. Facultad de Filosofía y Letras. Tucumán 1968. «Cuaderno de Humanitas», n. 28.
- Donatella Ferro, *L'America nei libretti italiani del Settecento*. «Letterature Iberiche e Latino-americane». Collana di studi e testi diretta da Giuseppe Bellini, 32. Bulzoni, Roma 1992.
- José Manuel Fradejas Rueda, *Bibliotheca cinegetica hispana*. Bibliografía crítica de los libros de cetrería y montería hispano-portugueses anteriores a 1799. Grant & Cutler Ltd, London 1991. «Research Bibliographies and Checklists», n. 50.
- Federico García Lorca, *Romancero Gitano*. Edited, with introduction and notes, by Derek Harris. Grant & Cutler Ltd, London 1991.
- José María Heredia, *Poesía e Prosa*. Introduzione, scelta e note di Silvana Serafin. Consiglio Nazionale delle Ricerche. «Letterature e Culture dell'America Latina». Collana fondata da Giuseppe Bellini e Alberto Boscolo diretta da Giuseppe Bellini. «Saggi e Ricerche». Bulzoni, Roma 1992.
- Homenaje al Profesor Lapesa*. XI Curso de Lingüística Textual. Murcia 25-29 Abril 1988. Secretariado de Publicaciones, Universidad de Murcia 1990.
- Hommage a Maxime Chevalier*, Editions Bière, Université de Bordeaux III, Bordeaux 1991. «Bulletin Hispanique», Tome 92, n. 1, Janvier-Juin 1990.
- Los Humanistas Españoles y el Humanismo Europeo*. IV Simposio de Filología Clásica. Secretariado de Publicaciones, Universidad de Murcia 1990.
- Letteratura Italiana. Aggiornamento Bibliografico*, Edizioni Alcione, Trieste, I (1991), n. 1-2.
- Dante Liano, *Rafael Arévalo Martínez. Fuentes europeas, lengua y estilo*. Università degli Studi di Milano. Facoltà di Lettere. «Quaderni della Ricerca» diretti da Giuseppe Bellini, 13. Bulzoni, Roma 1992.
- Dante Liano, *Ensayos de Literatura Guatemalteca*. «Letterature Iberiche e Latino-americane». Collana di studi e testi a cura di Giuseppe Bellini, 35. Bulzoni, Roma 1992.
- Juan M. Lope Blanch, *Estudios de Lingüística Española*, Instituto de Investigaciones Filológicas Universidad Nacional Autónoma de México, México 1986.
- Juan M. Lope Blanch, *Investigaciones sobre dialectología mexicana*. Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Filológicas. México 1990. «Publicaciones del Centro de Lingüística Hispánica», n. 8.
- Maria Elena Maggi, *La poesía de Ramón Palomares y la imaginación americana*. Centro de Estudios Latinoamericanos Rómulo Galle-

- gos. Premio Fernando Paz Castillo. Mención Crítica Literaria. Caracas, 1982.
- Jaime J. Martínez, «*Diálogo del viejo y del mancebo*» de Juan de Javara. Università degli Studi di Milano - Facoltà di Lettere. «Quaderni della Ricerca» diretti da Giuseppe Bellini, 12. Bulzoni, Roma 1992.
- La música en el cine*. Edición a cargo de Claudio Utrera. Ediciones de la Consejería de Educación, Cultura y Deportes. Las Palmas de Gran Canaria, Junio 1991.
- Daniel-Henri Pageaux, *Du surréalisme au Roman: Alejo Carpentier - Ernesto Sábato*, in *Hommage a Jaime Díaz-Rozzotto*, pp. 445-454.
- Daniel-Henri Pageaux, *Traducción y recepción de Santa Teresa en Francia*, separata de *Traducción y adaptación cultural: España-Francia*, Universidad de Oviedo, Servicio de Publicaciones, 1991, pp. 167-174.
- Carlos Reyes M. Gajardo, *La ciudad de Esteco y su leyenda*. Universidad Nacional de Tucumán. Facultad de Filosofía y Letras. Tucumán 1968. «Cuaderno de Humanitas», n. 26.
- Juan del Río Ayala, *Tirma*, Editorial Regional Canaria, Las Palmas de Gran Canaria 1990. «Cultura Viva de Canarias». Serie: Biblioteca de Rescate.
- Corrado Rosso, *Aspects inédits du XVIII<sup>e</sup> Siècle: de Montesquieu à la Révolution*, Editrice Libreria Goliardica, Pise 1992. «Histoire et Critique des Idées» sous la direction de Corrado Rosso, 18.
- Aldo Ruffinatto, *Sobre Textos y Mundos. (Ensayos de Filología y Semiótica Hispánicas)*. Traducción de José Muñoz Rivas. Secretariado de Publicaciones, Universidad de Murcia 1989. «Semiótica Literaria», volumen 1.
- Maria Caterina Ruta, *Aspetti del linguaggio poetico di Gerardo Diego*, Annali della Facoltà di Magistero dell'Università di Palermo, 1971.
- Estela B. de Santamarina, María A. Moreno, Enrique de Jesús Setti, *El área jurisdiccional del Tucumán, su representación cartográfica y sus derroteros*. Universidad Nacional de Tucumán. Facultad de Filosofía y Letras. Tucumán 1968. «Cuaderno de Humanitas», n. 27.
- Cesare Segre, *Semiótica Filológica. (Texto y modelos culturales)*. Traducción de José Muñoz Rivas. Secretariado de Publicaciones, Universidad de Murcia 1990. «Semiótica Literaria», volumen 2.
- Il Simbolismo Francese. La poetica, le strutture tematiche, i fondamenti storici*. Atti del Convegno tenuto all'Università Cattolica di Milano dal 28 febbraio al 2 marzo 1992, a cura di Sergio Cigada. SugarCo Edizioni, Carnago (Varese) 1992. «Argomenti», n. 142.
- Paul Julian Smith, *Quevedo: El buscón*, Grant & Cutler Ltd in association with Tamesis Books Ltd, London 1991. «Critical Guides to Spanish Texts», n. 51.
- Cristina Stellini, *Escrituras y lecturas: «Yo el supremo»*. «Letterature Iberiche e Latino-americane». Collana di studi e testi diretta da Giuseppe Bellini, 30. Bulzoni, Roma 1992.



- Mechtild Strausfeld, *Aspekte des neuen lateinamerikanischen Romans und ein Modell: «Hundert Jahre Einsamkeit»* (Gabriel García Márquez), Herbert Lang, Bern; Peter Lang, Frankfurt/M, 1976.
- Studi in ricordo di Elodia Baldelli*. Università degli Studi di Roma «La Sapienza», Istituto di Lingue Straniere, Facoltà di Scienze Politiche, Editrice Universitaria di Roma - La Goliardica, Roma 1992.
- Roger Wright, *Spanish Ballads*, Grant & Cutler Ltd in association with Tamesis Books Lyd, London 1991. «Critical Guides to Spanish Texts», n. 52.
- Francisco de Xeres, *Relazione del conquisto del Perù e della Provincia di Cuzco*, a cura di Francesco C. Marmocchi. Traduzione di G. Piccini. Edizione e introduzione di Silvana Serafin. Consiglio Nazionale delle Ricerche. Letterature e Culture dell'America Latina. «Memorie viaggi e scoperte», 9. Bulzoni, Roma 1992.

PUBBLICAZIONI PERIODICHE RICEVUTE IN CAMBIO O IN DONO

- «Acta Linguistica Academiae Scientiarum Hungaricae». Budapest, vol. XXXV (1985), nn. 3, 4; vol. XXXVI (1986), nn. 1, 2, 3, 4; vol. XXXVII (1987) nn. 1/4.
- «Aevum». Milano, Università Cattolica del Sacro Cuore, vol. LXV (1991), nn. 2-3; vol. LXVI (1992), n. 1.
- «Alfa». Universidade Estadual Paulista, 35 (1991).
- «Anales del Instituto de lingüística», Universidad de Cuyo. Tomo XII (1985).
- «Annali della Fondazione Luigi Einaudi». Torino, vol. XXIV (1990); vol. XXV (1991).
- «Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa». Serie III, vol. XX (1990), nn. 2-3-4; vol. XXI (1991) nn. 1-2.
- «Anuario de Estudios Filológicos». Cáceres, vol. 13 (1990); vol. 9 (1986).
- «Anuario de Letras», Universidad Nacional Autónoma de México, vol. XXIX (1991).
- «Boletín de la Biblioteca de Menéndez Pelayo». Santander, año LXVI (1990); LXVII (1991); LXVIII (1992).
- «Boletín de la Real Academia de Córdoba. Ciencias, Bellas Letras y Nobles Artes». Año L (1988), nn. 114, 115; Año LX (1989) nn. 116, 117; Año LXI (1990), n. 118.
- «Boletín de la Academia Nacional de la Historia». Caracas, vol. LXXIV (1991), n. 294, 295, 296.
- «Boletim cultural». Assembleia Distrital de Lisboa, 1980 (1-2); 1981 (1-2); 1982 (1-2); 1983 (1-2); 1984 (1-2); 1989 tomo 1° vol. XCI.
- «Bollettino». Palermo, Centro di studi filologici e linguistici siciliani, 16 (1990); 17 (1991).
- «Bulletin Hispanique». Bordeaux, Faculté des Lettres, XCI (1989), nn. 1, 2; XCIII (1991) nn. 1-2.
- «Bulletin of Hispanic Studies». Liverpool University Press. LXVIII (1991), nn. 1, 2, 3, 4; LXIX (1992), nn. 1-2-3.
- «Cadernos des Estudos Linguísticos». Universidade Estadual Campinas, 19 (1990); 20 (1991).
- «Cahiers du monde hispanique et luso-brésilien (Caravelle)». Université de Toulouse - Le Mirail, 57 (1991); 58 (1992).
- «Casa de las Américas». La Habana, Ministerio de Cultura, vol. XXXII (1992) nn. 186-187.

- «Colóquio-Letras». Lisboa, Fundação Gulbenkian, nn. 120-121-122 (1991).  
 «Comparative Literature». Eugene, University of Oregon, XLIII (1991), nn. 3-4; XLIV (1992), nn. 1-2.  
 «Estudos italianos em Portugal». Lisboa, nn. 51-52-53 (1988-89-90).  
 «Filología». Buenos Aires. Vol. XXIV (1989) nn. 1-2; XXV (1990) nn. 1-2.  
 «Forum for Modern Language Studies». University of St. Andrews, vol. XXVII (1991), nn. 3, 4; XXVIII (1992), nn. 1-2.  
 «Grial». Vigo, XXIX (1991), nn. 111-112.  
 «Hispanic Review», Philadelphia, University of Pennsylvania, voll. L (1982); LI (1983); LII (1984); LIII (1985); LIV (1986); LV (1987); LVI (1988); LVII (1989); LVIII (1990).  
 «História». São Paulo, 10 (1991).  
 «Ibero-Romania». Tübingen, n. 34 (1991); n. 35 (1992); n. 36 (1992).  
 «Incipit». Buenos Aires, Seminario de Edición y Crítica Textual, vol. X (1990); XI (1991).  
 «Índice Histórico español». Barcelona. Vol. XXIX n. 96 (1983-1991).  
 «Italian Quartely». Rutgers University, New Brunswick, Summer. Fall. Vol. XXVI (1985), Winter - Spring - Summer.  
 «Latin-American Theatre Review». Lawrence, University of Kansas, XXV (1991), nn. 1, 2.  
 «Letras de Deusto». Universidad de Deusto, Facultad de Filosofía y Letras, 51 (1991); 52 - 53 - 54 (1992).  
 «Letras de Hoje». Porto Alegre, Pontificia Universidade. Rio Grande do Sul, Centro de Estudos de Língua Portuguesa, 1990, nn. 81, 82; 1991, nn. 85, 86; 1992, nn. 87, 88.  
 «Les Lettres Romanes». Université Catholique de Louvain, tome XLV (1991), nn. 1, 2.  
 «Lingua e Literaturas». Fac. de Letras. Porto, Vol. V (1988) Vol. VII (1990).  
 «Montalbán». Caracas, Universidad Católica Andrés Bello, 23 (1991).  
 «Neuphilologische Mitteilungen». Helsinki, XCI (1991), nn. 1, 2, 3, 4.  
 «Nueva Revista del Pacífico». Universidad de Chile n. 31/32 (1987); n. 33/36 (1988/1991).  
 «Nueva Revista de Filología Hispánica». México, Vol. XXXIX (1991) n. 1.  
 «Quaderni di Filologia romanza». Fac. di Lettere e Filosofia, Bologna, 7 (1990); 8 (1991).  
 «Quaderni di lingue e letterature». Verona, 16 (1991).  
 «Quaderni Ibero-america», Roma, Bulzoni Editore, (1987) nn. 61, 62; (1988) nn. 63, 64; (1989) 65, 66; (1990) nn. 67, 68; (1991) nn. 69, 70; (1992) n. 71.  
 «Quaderni di Letterature iberiche e iberoamericane». Univ. di Milano. Bulzoni Editore, Roma, (1986) n. 5; (1987) n. 6; (1988) nn. 7, 8; (1989) nn. 9, 10; (1990) nn. 11, 12, 13.  
 «Rassegna Iberistica». Università di Venezia, Facoltà di Lingue e Letterature Straniere, (1991), nn. 39, 40, 41; (1992) 42, 43.  
 «Reseña de literatura, arte y espectáculos». Madrid, XXIX (1992).

- «Revista Chilena de Literatura». Universidad de Chile, 38 (1991); 39 (1992).  
 «Revista de Letras». Universidade Estadual Paulista, 30 (1990); 31 (1991).  
 «Revista de filología hispánica». Univ. de Navarra. (1991) n. 7; (1992) n. 8.  
 «Revista Iberoamericana». University of Pittsburgh, Centro Internacional de Literatura Ibero-americana, LVII (1991), nn. 154, 155; LVIII (1992), nn. 158, 159.  
 «Revista de filología Española». Madrid, LXI (1981), nn. 1-4; LXII (1982), nn. 1-4; LXIII (1983), nn. 1-4; LXIV (1984), nn. 1-4; LXV (1985), nn. 1-4; LXVI (1986), nn. 1-4; LXVII (1987), nn. 1-4; LXVIII (1988), nn. 1-4; LIX (1989), nn. 1-4.  
 «Revue Romane». Université de Copenhague, XXVI (1991), n. 2; XXVII (1992), n. 1.  
 «Studium Ovetense». Oviedo, XIX (1991).  
 «Universitas Humanística». Bogotá, Pontificia Universidad Javeriana, Facultad de Filosofía y Letras, XVI (1990), n. 32; XVII (1991), nn. 33, 34; XVIII (1992), n. 35.  
 «Universitas Philosophica». Bogotá, Año VI (1988), n. 10; Año V (1987), n. 9; Año VII (1989-1990), nn. 13, 14.  
 «Verba». Universidad de Santiago de Compostela, 18 (1991).

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 Balseyro*. 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 Liães*. 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 nordestino di Graciliano Ramos*, Napoli 1973, pp. 160. L. 30.000
- V. *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. *Studi di Iberistica in memoria di Giuseppe Carlo Rossi*, a cura di Giovanni Battista De Cesare e di Erilde Melillo Reali, Napoli 1986, pp. 294. L. 25.000
- IX. *Cronache iberiche di viaggio e di scoperta. Tra storia e letteratura. In memoria di Erilde Melillo Reali*, a cura di Giovanni Battista De Cesare, Napoli 1987, pp. 276. L. 35.000
- X. *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)
- XIII. *Il Terzo Zola. Emile Zola dopo i «Rougon-Macquart»*. Atti del Convegno Internazionale (Napoli-Salerno 27-30 maggio 1987) a cura di Gian Carlo Menichelli e con la collaborazione di Valeria De Gregorio Cirillo. «Studi e Ricerche di Letteratura e Linguistica Francese», III. Napoli 1990, pp. 670.

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)

Luglio 1992

FINITO DI STAMPARE  
NEL DICEMBRE 1992  
CON I TIPI  
CECOM SNC  
BRACIGLIANO (SA)



Soc. ed. Intercontinentale Gallo s.r.l.  
Via Mezzocannone, 39-51