

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

XXXV,1

Gennaio 1993

INDICE

Articoli:	P.
Maria Picchio Simonelli, « <i>Senarius numerus perfectus</i> »: i canti VI (e XVI) della « <i>Commedia</i> »	5
Contributi:	
Daniela Barretta, <i>La poesia di un testo tra razionalità e sensazione: «Enfance» di Nathalie Sarraute</i>	25
Albert von Brunn, <i>Due testi brasiliani sull'Amazzonia: «Quarup» e «A expedição Montaigne»</i>	41
Gheorghe Carageani, <i>Una minoranza dimenticata: gli Aromeni (Macedoromeni)</i>	51
Michele De Cesare, <i>La disputa sull'indio e le istituzioni spagnole nel Nuovo Mondo</i>	73
Carolina Diglio, <i>La memoria dalle ceneri: «La remontée des cendres» di Tahar Ben Jelloun</i>	83
Joan Estruch Tobella, <i>Entre la historia y la novela: la «Epanáfora amorosa» de Francisco Manuel de Melo</i>	101
Cecilia Galzio, <i>I dintorni del testo e i sentieri della memoria: «La familia de Pascual Duarte» di Camilo José Cela</i>	113
Juan José Lanz, <i>La renovación de la poesía española en los años Sesenta y la Generación del '68</i>	137
Isabella Mingo, <i>Rimbaud d'Afrique: valenze simboliche di una malattia</i>	165
Maria Pagliuca, <i>La figura femminile in tre romanzi di Jean Genet</i>	189
Daniela Stegagno, « <i>Excursus</i> » intertextual na « <i>Tetralogia Lusitana</i> » de Almeida Faria	203
Marina Zito, <i>I tempi della critica alla poesia di Saint-Denis Garneau</i>	229
Recensioni:	
Francisca Castro-Soledad Rosa, <i>Ven 3. Espanol Lengua Extranjera</i> , Madrid 1992 (Maria Grazia Scelfo Micci)	237
Pierluigi Crovetto, <i>I segni del Diavolo e i segni di Dio. La «Carta al Emperador Carlos V» (2 gennaio 1555) di Fray Toribio Motolinia</i> , Roma 1992 (Augusto Guarino)	238
<i>Estudos Portugueses. Homenagem a Luciana Stegagno Picchio</i> , Lisboa 1991 (Maria Luisa Cusati Covuccia)	241
Comendador Román, <i>Coplas de la Pasión con la Resurrección</i> . Edizione critica, studio introduttivo e commento di Giuseppe Mazzocchi, Firenze 1990 (Augusto Guarino)	248

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

XXXV, 1

Gennaio 1993

SOMMARIO

ARTICOLI

Maria Picchio Simonelli (Prof. ordinario di Letteratura Italiana, Istituto Universitario Orientale di Napoli, Facoltà di Lingue e Letterature Straniere; Largo S. Giovanni Maggiore 30, 80134 Napoli), «*Senarius numerus perfectus*»: i canti VI (e XVI) della «*Commedia*» (in questo articolo l'autore evidenzia i particolari rapporti tematici fra i Canti VI e XVI, ricorrenti in ogni Cantica della *Divina Commedia*), pp. 5-24.

CONTRIBUTI

Daniela Barretta (Laureata in Lingua e Letteratura Francese; via Domenico Fontana 66, 80128 Napoli), *La poesia di un testo tra razionalità e sensazione: «Enfance» di Nathalie Sarraute* (il contributo prende in esame il testo sarrautiano *Enfance*, quale «epilogo» di un'esperienza letteraria avviata dalla percezione dei «tropismes» che, rivissuti sotterraneamente dalla coscienza dell'io-narrante, vengono proposti al lettore con tutta l'immediatezza ad essi peculiare), pp. 25-39.

Albert von Brunn (Dottorato scientifico, Università di Basilea; Zentralbibliothek Zürich, Zähringerplatz 6, Postfach, 8025 Zürich), *Due testi brasiliani sull'Amazzonia: «Quarup» e «A expedição Montaigne»* (il presente contributo cerca di rintracciare nell'opera di Antônio Callado la presenza di due strategie narrative basate sul discorso epico e ironico-corrosivo. Nel confronto fra i due romanzi *Quarup* e *A expedição Montaigne* si palesa lo sgretolamento progressivo di tutte le illusioni del dopoguerra brasiliano che sboccherà sulla morte definitiva del buon selvaggio), pp. 41-49.

Gheorghe Carageani (Prof. ordinario di Lingua e Letteratura Romana, Istituto Universitario Orientale di Napoli, Facoltà di Lettere e Filosofia; Largo S. Giovanni Maggiore 30, 80134 Napoli), *Una minoranza dimenticata: gli Aromeni (Macedoromeni)* (presentazione sommaria di un'antica etnia romana dei Balcani, in corso di snazionalizzazione), pp. 51-72.

Michele De Cesare (Borsista, specializzando in storia delle istituzioni iberiche, cultore di Storia del diritto pubblico italiano presso la Facoltà di Scienze Politiche dell'Istituto Universitario Orientale di Napoli; Largo

S. Giovanni Maggiore 30, 80134 Napoli), *La disputa sull'Indio e le istituzioni spagnole nel Nuovo Mondo* (analisi delle diverse posizioni intellettuali di giuristi e storici del pensiero del secolo XVI sull'assoggettamento degli indios del Nuovo Mondo da parte della Spagna), pp. 73-82.

Carolina Diglio (Ricercatore confermato di Lingua e Letteratura Francese, Istituto Universitario Orientale di Napoli, Facoltà di Lingue e Letterature Straniere; Largo S. Giovanni Maggiore 30, 80134 Napoli), *La memoria dalle ceneri: «La remontée des cendres» di Tahar Ben Jelloun* (si analizza il testo di T. Ben Jelloun contestualmente a tutta la sua poetica e si dimostra come la poesia sarà sempre, in ogni civiltà e tempo, la memoria imperitura dell'umanità anche quando è un canto di sofferenza e di condanna), pp. 83-99.

Joan Estruch Tobella (Doctor en Filología Hispánica por la Universidad de Barcelona, Catedrático de Literatura Española en el Instituto Sant Andreu de Barcelona; Passatge Encarnació 17, 08025 Barcelona - España), *Entre la historia y la novela: la «Epanáfora amorosa» de Francisco Manuel de Melo* (la «Epanáfora amorosa», de Francisco Manuel de Melo, narra el descubrimiento de Madeira mezclando la historia y la leyenda. Constituye un notable intento de renovación del género historiográfico y un antecedente de la novela histórica), pp. 101-112.

Cecilia Galzio (Ricercatore confermato di Lingua e Letteratura Ispanoamericana, Università di Catania, Facoltà di Magistero; via Ofelia, 95124 Catania), *I dintorni del testo e i sentieri della memoria: «La familia de Pascual Duarte» de Camilo José Cela* (attraverso l'analisi del fittizio paratesto dell'opera, il contributo si propone un completamento alternativo della storia: Pascual affida al valore della propria scrittura la possibile salvezza), pp. 113-135.

Juan José Lanz (Licenciado en Filología Hispánica por la Universidad de Deusto - Bilbao; calle Urazurrutia 5 - 5° B, 48003 Bilbao - España), *La renovación de la poesía española en los años Sesenta y la Generación del '68* (frente al concepto de ruptura estética, que se esgrimió en los primeros años Setenta para hablar de la Generación poética de 1968, en este trabajo trato de demostrar que la evolución de los modos poéticos resulta más evidente que la ruptura radical en la poesía actual), pp. 137-163.

Isabella Mingo (Titolare di cattedra di Lingua e Civiltà Francese nelle scuole medie superiori; via S. Mandato 16, 80136 Napoli), *Rimbaud d'Afrique: valenze simboliche di una malattia* (Rimbaud d'Afrique è uno studio sulla corrispondenza africana di Rimbaud. Le lettere che il poeta delle Ardenne scrisse ai suoi familiari negli anni della maturità, confrontate con altri documenti inerenti al periodo adolescenziale di Arthur e integrate nel complesso dell'opera, permettono di ricostruire la travagliata relazione esistente tra il poeta e sua madre e di formulare un'ipotesi simbolica sulla sua malattia), pp. 165-188.

Maria Pagliuca (Laureata in Lingue e Letterature Straniere - Indirizzo Europeo; Corso Marconi 136, Muro Lucano - Potenza), *La figura femminile in tre romanzi di Jean Genet* (viene esaminato il ruolo, solo apparentemente marginale, della figura femminile nelle seguenti opere di Jean Genet, scrittore omosessuale: *Notre Dame-des-fleurs*; *Querelle de brest*; *Pompes funèbres*), pp. 189-202.

Daniela Stegagno (Dottoranda in Lingue e Letterature Iberiche e Iberoamericane; via P. Baffi 28, 00149 Roma), *«Excursus» intertextual na «Tetralogia Lusitana» de Almeida Faria* (un itinerario intertestuale quale ipotetico viaggio critico entro i quattro romanzi che costituiscono la Te-

tralogia Lusitana di Almeida Faria, visti nelle loro vertenti religiosa, sociale, estetica e simbolica), pp. 203-227.

Marina Zito (Ricercatore confermato di Lingua e Letteratura Francese, Istituto Universitario Orientale di Napoli, Facoltà di Lingue e Letterature Straniere; Largo S. Giovanni Maggiore 30, 80134 Napoli), *I tempi della critica alla poesia di Saint-Denys Garneau* (come primo approccio all'esperienza poetica dello scrittore canadese Saint-Denys Garneau (1912-1943) si sceglie l'esame dell'accoglienza che riceve nel 1937 il suo *Regards et jeux dans l'espace* e, successivamente, l'edizione critica dell'*opera omnia* curata da Benoît Lacroix e Jacques Brault nel 1971), pp. 229-235.

## RECENSIONI

Francisca Castro-Soledad Rosa, *Ven 3. Español Lengua Extranjera*, Madrid 1992 (Maria Grazia Scelfo Micci), pp. 237-238.

Pierluigi Crovetto, *I segni del Diavolo e i segni di Dio. La «Carta al Emperador Carlos V» (2 gennaio 1555) di Fray Toribio Motolinia*, Roma 1992 (Augusto Guarino), pp. 238-241.

*Estudos Portugueses. Homenagem a Luciana Stegagno Picchio*, Lisboa 1991 (Maria Luisa Cusati Covuccia), pp. 241-248.

Comendador Román, *Coplas de la Pasión con la Resurrección*. Edizione critica, studio introduttivo e commento di Giuseppe Mazzocchi, Firenze 1990 (Augusto Guarino), pp. 248-251.





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 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, pp. 616. 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, pp. 214. 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 39-41, 80134 Napoli (c. c. p. 28152809)

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

ISTITUTO UNIVERSITARIO ORIENTALE

# ANNALI

SEZIONE ROMANZA

XXXV, 1



IST. UNIV. ORIENTALE

N. Inv. 53289

Dipartimento di Studi letterari  
e linguistici dell'Occidente



SOCIETÀ EDITRICE INTERCONTINENTALE GALLO  
NAPOLI 1993



MARIA PICCHIO SIMONELLI

«SENARIUS NUMERUS PERFECTUS»:  
I CANTI VI (E XVI) DELLA *COMMEDIA*

Agostino, nel *De Genesi ad litteram* IV,2, aveva definito il 6 «*numerus perfectus*» e, nel XII secolo sia Geoffroy d'Auxerre che Thibaut de Langres aggiungono che il 6 significa «*operum prima perfectio*»<sup>1</sup>, con chiaro riferimento al sesto giorno della creazione («*vidit Deus cuncta quae fecerat et erant valde bona*» — *Genesis* 1,31). Per Dante, restaurare la giustizia civile, conciliare i corrotti e la corruzione, valeva quanto ripristinare «*operum prima perfectio*». Ed è forse questa la ragione che lo spinse a dedicare i sesti canti della *Commedia* a tre momenti particolari di riflessione politica. Le disastrose condizioni in cui versava il mondo interno (o almeno quella parte di mondo che per Dante era il «*mondo intero*» o la «*cristianità tutta*»<sup>2</sup>) sono oggettivamente poste dinanzi agli occhi del lettore.

Nell'*Inferno* è la «*citta partita*», Firenze, che offre il primo *exemplum* di disordinato mal governo, dove i «*giusti*» sono soltanto due «*e non vi sono intesi*»; i loro consigli si perdono nel vuoto, sono *voces clamantes in deserto*, dal momento che i cuori dei più sono accesi da «*superbia, invidia ed avarizia*». La prevaricazione, l'interesse personale sommergono il senso di giustizia, che portebbe ad amare il *bonum commune* al di sopra e al di là dei beni particolari, siano essi di partito o puramente individuali.

<sup>1</sup> H. Lange (ed.), *Traité du XIIe siècle sur la symbolique des nombres: Geoffroy d'Auxerre et Thibaud de Langres*. Edition critique par H.L. [Cahiers de l'Institut du Moyen-âge grec et latin]. Copenhague 1978, pp. 24 e 44-45 rispettivamente.

<sup>2</sup> Cfr. a questo proposito: R. Picchio e M. Picchio Simonelli, «I confini orientali del mondo di Dante», in *Dante e il mondo slavo*, Zagreb 1984, pp. 13-29.

Nel *Purgatorio* i disastri del disordine e del mal governo sono denunciati nell'Italia tutta. L'odio vi domina, le fazioni distruggono le città, le leggi non vengono rispettate, anzi vengono ignorate nonostante lo sforzo imperiale di Giustiniano che aveva tratto dai Codici «il troppo e il vano»: colpa del «cavalcatore de l'umana ragione», dell'imperatore, che lascia la «sella vuota». Nel VI del *Purgatorio* si chiariscono le responsabilità: da una parte il venir meno dell'ufficio imperiale, affidato ad un imperatore inetto, distratto dalle beghe tedesche, che si disinteressa del «giardino dell'impero»; dall'altra, responsabilità ancora più pesante, gli abusi della Curia romana, della «gente che dovrebbe esser devota» e lasciar «seder Cesare in sella», e che invece usurpa le prerogative imperiali, «pone mano a la predella», lasciando privi di freno e di guida gli appetiti dei signori e dei cittadini d'Italia, che riducono la penisola a «fiera fella, indomita e selvaggia».

Nel VI del *Paradiso*, l'esaltazione dell'impero romano, fatta da Giustiniano, evidenzia, con forza ancora maggiore, gli errori fatali del «mondo intero», che spingono gli uni a ridurre il «santo segno» a emblema di partito (i ghibellini) e gli altri a tentare di sostituire l'aquila con i gigli d'oro della casa di Francia (i guelfi).

La *visio pacis*, che Dante aveva inseguito e tentato di esprimere durante tutti i suoi lunghi anni di esilio, trova in questi canti la soluzione poetica. E fin qui, mi pare, tutta la critica è d'accordo. Non è stato, invece, fino ad oggi notato (o così almeno mi pare), come ogni VI canto trovi, in ciascuna Cantica, un'eco complementare nel XVI (in un perfettissimo dieci + il *senarius*, potremmo dire).

È, infatti, nel XVI dell'*Inferno* che incontreremo, eccetto Farinata e il Mosca, gran parte di quei fiorentini che «fuor si degni» e che posero tutto il loro ingegno a «ben fare». E, cosa più importante, è in questo XVI che Dante-pellegrino spiega a Jacopo Rusticucci perché «cortesia e valore» non dimorano più in Firenze, come ancora solevano ai tempi di Jacopo:

La gente nuova e i subiti guadagni  
orgoglio e dismisura han generata,  
Firenza, in te, sì che tu già ten piagni.  
(*Inf.* XVI, 73-75)

Alla spiegazione di ordine morale («superbia, invidia e avarizia») che Ciaccio aveva dato per prevedere l'ultima rovina di Firenze, si aggiunge ora, nel canto XVI, il fattore storico, denunciando l'immigrazione in città dal contado della «gente nuova», avida di facili e veloci guadagni, corruttrice della vita cittadina.

In *Purgatorio* la dialettica degli argomenti è quasi capovolta: nella digressione-inveiva contro i malvagi d'Italia (VI, 76-151) Dante denuncia i fattori storici della rovina: la Chiesa e l'Impero o, per meglio dire gli indegni individui che reggono, in quel momento, le sorti dei due uffici provvidenziali: il papa e l'imperatore. Le due somme *auctoritates* infirmano la loro *potestas* combattendosi e cercando di prevalere l'una sull'altra. Vanificano così la funzione di guida che Dio aveva loro imposto. Nel canto XVI la spiegazione etico-politica della triste situazione storica sarà messa in bocca a Marco Lombardo:

Soleva Roma, che 'l buon mondo feo,  
due soli aver, che l'una e l'altra strada  
facean veder, e del mondo e di Dio.  
L'un l'altro ha spento; ed è giunta la spada  
col pastorale, e l'un con l'altro insieme  
per viva forza mal convien che vada;  
però che, giunti, l'un l'altro non teme...  
(*Purg.*, XVI, 109-112)

La correlazione tra i VI e i XVI è sicura e ben documentabile nella prime due Cantiche. Nella terza, nel *Paradiso*, il rapporto è più sfumato e sottile. Entrambi i canti VI e XVI sono affidati alla parola di due personaggi a tutto tondo: Giustiniano nel VI, Cacciaguida nel XVI. Se, tuttavia, la relazione fra i due canti si limitasse a questa similitudine strutturale, per di più non certo priva di altri esempi, dovremmo concludere che in *Paradiso* il VI e il XVI canto non sarebbero così marcatamente correlati. Ma tentiamo di approfondire l'analisi.

Giustiniano esalta la giustizia dell'impero romano, esaltandone i cittadini: Torquato, Quinzio Cincinnato, i Deci, i Fabi, gli Scipioni e Cesare e Ottaviano e Tiberio e Tito. Attraverso l'azione del «roman populo» e dei suoi comandatori, Giustiniano conferma «lo speciale nascimento e lo speciale processo»



di Roma<sup>3</sup>, cioè la provvidenzialità dell'Impero, che doveva dare al mondo quella pace che lo avrebbe disposto a ricevere il miracolo dell'incarnazione del Cristo e a dare legalità gloriosa alla vendetta del peccato antico, e alla vendetta della vendetta. Il tralignamento dell'Impero è dunque la causa più feroce dei mali presenti.

Se nel VI del *Paradiso* l'ultimo simbolo del potere imperiale che Giustiniano ricorda è Carlo Magno, nel *Convivio* Dante aveva mostrato di accettare la continuità dell'Impero almeno fino a Federigo II «ultimo imperadore de li romani» (IV, III, 6). Di questa continuità è testimone Cacciaguida, crociato nella seconda Crociata, al seguito dell'imperatore Corrado di Svevia. Finché il mondo era stato retto dalla voce imperiale e disposto ad ubbidirla, pace e felicità regnarono sulla terra. Firenze viene ancora proposta come *exemplum*: ai tempi di Cacciaguida, fin verso la metà del XII secolo cioè, Firenze «si stava in pace, sobria e pudica» (*Par.*, XV,99), abitata dalle grandi famiglie urbane da sempre. Poi è successa la confusione delle persone; dal contado si sono riversate in città le genti nuove che hanno «per barattare l'occhio aguzzo», violente, irrispettose, facinorose, pronte a qualsiasi azione delittuosa. Di chi la colpa? Della Chiesa, della «gente ch'al mondo più traligna», che è divenuta «noverca» a Cesare, matrigna contro l'imperatore, e non più «come madre a suo figlio benigna». Se Giustiniano aveva denunciato emblematicamente i mali del mondo nel decadimento dell'aquila imperiale a bandiera di partito, Cacciaguida va alle radici dello stesso male: la Chiesa, rivendicando la *absoluta potestas*, e tentando di impadronirsi di quel potere temporale che non le spetta, va contro i voleri di Dio, viene meno alla funzione che la divina provvidenza le aveva affidato, e rovina il mondo intero.

Il processo imperiale che Giustiniano aveva esaltato si riflette nel processo storico della Firenze antica: quando i due soli, l'Impero e la Chiesa, si attenevano ciascuno alla propria funzione, il mondo era buono, il mondo era felice. Firenze, quella stessa che Ciaccio definisce «città partita», e che Dante

<sup>3</sup> Cfr. *Convivio*, IV, V.

(in *Purgatorio* VI) dice simile a quell'inferma «che non può trovar posa in su le piume, / ma con dar volta suo dolore scherma», Firenze ai tempi di Cacciaguida era abitata da un popolo «glorioso e giusto» e tutta la città era «in sì fatto riposo / che non avea cagione onde piangesse». Il cerchio si chiude; si era aperto con Ciaccio: rovina, distruzione e «pianto». Pianto per i fiorentini di parte bianca oppressi dai Neri («come che di ciò pianga» *Inf.*, VI,71), pianto per l'intera città («sì che tu già ten piagni» *Inf.*, XVI,75). Le cause di tanto dolore sono puntualmente elaborate con l'effetto di un crescendo nei canti VI e XVI dell'*Inferno* e del *Purgatorio* e nel VI del *Paradiso*. Il XVI del *Paradiso* offre una specie di riprova delle cause di dolore fin qui denunciate: quando la Monarchia era operante e il papa si limitava a svolgere l'alto ufficio di guida spirituale, anche in Firenze si godeva la pace di un'armoniosa amicizia fra i cittadini:

Con queste genti, e con altre con esse,  
vid'io Fiorenza in sì fatto riposo,  
che non avea cagione onde piangesse.  
Con queste genti vid'io glorioso  
e giusto il popol suo, tanto che 'l giglio  
non era ad asta mai posto a ritroso,  
né per division fatto vermiglio.

(*Par.*, XVI, 148-154)

Non lotte fratricide, non facili guadagni, bensì amore per la giustizia e il *bonum commune*; e questo perché «ad bene esse mundi necesse est Monarchiam esse», secondo la formula-refrain con cui Dante chiude quasi tutti i capitoli del primo libro del *Monarchia*.

Sullo sfondo di questa trama concettuale di rapporti deve muoversi in particolare la lettura dei tre Canti VI. Il VI dell'*Inferno*<sup>4</sup> è strutturato quasi in maniera scolastica. Si apre con il richiamo al canto precedente e alla «trestizia» che aveva confuso Dante «dinanzi a la pietà d'i due cognati». Dove «trestizia» — come suggerisce V. Russo<sup>5</sup> — vale «cognitio et recusa-

<sup>4</sup> È in corso di stampa una mia più approfondita analisi di questo canto nel volume di letture dantesche *Inferno* a cura di A. Mandelbaum.

<sup>5</sup> V. Russo, *Sussidi di esegesi dantesca*, Napoli s.d., pp. 59-65.

tio mali». Quindi si descrive la situazione del terzo cerchio con i suoi «novi tormenti e novi tormentati». «Novi» s'intende per Dante-pellegrino, ch e niente   nuovo in Inferno, n e sopporta mutamento, come subito vien detto della «piova», che grava sui dannati di questo cerchio, cui «regola e qualità mai non l'è nova» (v. 9). In una atmosfera putolente, gravida di pioggia fangosa e di grandine, appare il primo vero mostro infernale: Cerbero. Minosse, infatti, per quanto «orribilmente» ringhi, ha funzione di giudice e non di boia punitore. Ma Cerbero «graffia li spirti ed iscoia ed isquatra» (v. 18) con le sue «mani unghiate», e li assorda con il triplice latrato delle sue gole. Virgilio lo sazia di fango e per un momento il «gran vermo» s'acqueta.

Per tutta questa descrizione Dante usa 30 versi pi  i primi 3 che servono di collegamento con il canto precedente. Questi 30 versi sono distribuiti: 9 per la situazione punitiva generale, 12 per descrivere Cerbero, ed ancora 9 per il rapporto Cerbero / Virgilio. Struttura a cornice di cui il mostro infernale occupa il centro. L'episodio che domina il canto, l'incontro con Ciaccio, occupa i successivi 60 versi. Seguono 22 versi che allentano la tensione dell'incontro con il pacato dialogo Dante / Virgilio che tocca «un poco la vita futura», e infine la drammatica visione dell'ultimo verso: «quivi trovammo Pluto, il gran nemico» (v. 115).

L'incontro con Ciaccio si presenta dunque al centro di una struttura a cornice, sia per il numero di versi che lo precedono e lo seguono, sia per le due figure demoniache che incontriamo all'inizio e alla fine del canto. Una struttura di tipo quasi scolastico, da cui Dante non rifugge senza, tuttavia, mostrare una preferenza per questo particolare tipo di struttura: la sua tendenza   piuttosto verso una continua *variatio*, anche strutturale, onde ovviare la noia del monotono. Questo VI canto dell'*Inferno* si presenta estremamente curato, studiato amorosamente anche in questo tipo di struttura certo non facile: non dimentichiamo che qui Dante affronta il primo episodio nettamente politico.

Ciaccio si solleva dal fango e chiede di essere riconosciuto, perché Dante   della sua terra e avrebbe ben potuto incontrarlo «in la vita serena», dal momento che Ciaccio, per quanto pi  anziano, era ancora in vita quando Dante era a Firenze («tu —

dice Ciaccio — fosti, prima ch'io disfatto, fatto» — v. 42). Niente sappiamo di questo Ciaccio. Il v. 42, sopra citato, di una retorica compiaciuta, di tipo arcaicizzante (ricorda in qualche modo l'ornato parlare di Pier de le Vigne) potrebbe dar credito alla vecchia congettura, definita dal Sapegno «mera congettura senz'ombra di fondamento»<sup>6</sup>, che si tratti del verseggiatore Ciaccio dell'Anguillara. Ma l'identificazione del personaggio   irrilevante ai fini del nostro discorso.

Il fatto   che Ciaccio, anche se non   un Sordello, risponde allo stesso moto naturale: si rivolge a Dante perché Dante   fiorentino.   vero che Ciaccio oramai   privato di qualsiasi patria: soltanto la melma putrida del terzo cerchio gli conviene in eterno. Firenze stessa non   pi  la sua città, ma la città di Dante:

... La tua città, ch'è piena  
d'invidia si che gi  trabocca il sacco,  
seco mi tenne in la vita serena.

(vv. 49-52).

Il primo riferimento a Firenze   gi  un atto d'accusa: «città piena d'invidia». Città, cio , dove non c'  pi  la sapienza. L'invidia infatti   la negazione della sapienza e quindi la negazione della felicità sulla terra, secondo *Sapientia* 6, 25-26: «Neque cum invidia tabescente iter habebis, quoniam talis homo non erit particeps sapientiae. Multitudo autem sapientium sanitas est orbis terrarum, et rex sapiens stabilimentum populi est». L'accusa era dunque grave, e le risposte che Ciaccio dar  a Dante giustificano e confermano l'accusa. Privata della sapienza, la città non poteva avere stabilità, e infatti le fazioni giungeranno al combattimento aperto, «verranno al sangue», e l'una sopraffar  l'altra con alterne vicende. I giusti, coloro cio  che conoscono la giustizia in quanto partecipi della sapienza, sono rarissimi ed inascoltati. Quando Ciaccio giunger  a definire «le tre faville c'hanno i cuori accesi» (v. 75), porr , vicino all'invidia, gli altri due delitti capitali: superbia e avarizia. Sia

<sup>6</sup> Dante Alighieri, *La Divina Commedia*, a cura di Natalino Sapegno, [Riccardo Ricciardi Editore], Milano 1957, p. 75.



nei *Proverbia* che negli altri libri sapienziali troviamo spesso abbinati questi due crimini: «Domum superborum demolietur Dominus... Conturbat domum suam qui sectatur avaritiam» (*Prov.*, 15, 25-27); «Avaro autem nihil est scelestius... initium omnis peccati est superbia», si legge in *Ecclesiastico* 10, 9-14.

Si è pensato che questo episodio di Ciaccio, in cui Dante usa il tono profetico e fa giungere la profezia fino al 1302, fino cioè alla vittoria di parte nera ottenuta con l'aiuto di Bonifacio VIII («con la forza di tal che testé piaggia» — v. 69) e senza il pur minimo accenno al tema dell'esilio, possa convalidare la vecchia ipotesi del Ferretti sui due tempi di composizione della *Commedia*. Perfino secondo il Sapegno è «da questo episodio che si può trarre il più valido argomento a favore della tesi che pone la composizione dei primi canti dell'*Inferno* avanti l'esilio»<sup>7</sup>. Non mi pare che la logica argomentativa regga, almeno su due punti: a) quando Dante fa dire a Ciaccio che parte nera «alte terrà lungo tempo le fronti» (v. 70), il commento del Sapegno è del tutto inadeguato: «che il predominio dei Neri dovesse durare a lungo era cosa così evidente sin da allora, da poter essere facilmente prevista». Un mutamento politico colto proprio sul farsi (ricordiamo che la prima condanna di Dante all'esilio è del 27 gennaio 1302 e che Dante era ancora a Roma a perorare la causa dei Bianchi presso il pontefice, od aveva appena iniziato il viaggio di rientro in patria) non si presta mai a facili previsioni, b) il tema dell'esilio, lungo tutta la *Commedia*, è svolto per gradi fino al pieno scioglimento in *Paradiso* XVII per bocca di Cacciaguada. La prima chiara allusione all'esilio la troviamo nel X dell'*Inferno*, detta da Farinata, alla fine dell'episodio, in un impeto di ritorsione partitica.

Ma non cinquanta volte fia raccesa  
la faccia de la donna che qui regge,  
che tu saprai quanto quell'arte pesa.  
(*Inf.*, X, 79-81)

D'altra parte, in questo VI canto dell'*Inferno*, già possiamo

<sup>7</sup> *La Divina Commedia* a cura di N. Sapegno, ed. cit., p. 77.

scorgere una lontana allusione alla disgrazia che colpirà Dante. Quando infatti Ciaccio afferma che parte nera terrà «l'altra sotto gravi pesi / come che di ciò pianga o che n'aonti», cosa si deve intendere per «gravi pesi»? Espulsione dagli uffici pubblici? pene pecuniarie? cose queste per cui uno «si aonta», resta offeso e umiliato. Ma il pianto? il «di ciò pianga» potrebbe suggerire l'idea di pesi ben più gravi e dolorosi come potrebbe essere l'esilio.

La domanda di Dante su «Farinata e 'l Tegghiaio; che fuor sì degni, / Jacopo Rusticucci, Arrigo e 'l Mosca / e li altri ch'a ben far puoser li 'ngegni» (vv. 79-81), collega, come ho già accennato, questo canto VI al XVI. Al centro dell'interesse c'è ancora Firenze. Eppure anche in questo canto XVI non troviamo allusione alcuna all'esilio, che era già stato annunciato e da Farinata, con parole oscure, e abbastanza chiaramente da Brunetto Latini nel XV. Per quanto la corruzione civile di Firenze e il tema dell'esilio siano temi correlati, non sempre appaiono insieme.

I tre fiorentini, che nel canto XVI si fanno incontro a Dante e lo apostrofano, sono spinti dallo stesso moto naturale che aveva spinto Ciaccio: la scoperta fiorentinità di Dante:

Sòstati tu ch'a l'abito ne sembri  
essere alcun di nostra terra prava.  
(vv. 8-9)

«Città piena d'invidia», l'aveva nominata Ciaccio; Guido Gerra, il Tegghiaio e Jacopo Rusticucci chiamano Firenze «terra prava». La situazione si ripete. Eppure quella «terra prava» era stata, come Jacopo ricorda, dimora di «cortesia e di valore». Il dubbio che Firenze non fosse più quella che Jacopo aveva conosciuto e amato, aveva sfiorato il suo animo per le dolorose notizie che aveva portato lì, nel cerchio dei sodomiti, Guglielmo Borsiere. Da Dante si vuole sapere la verità. E Dante la grida «con la faccia levata». È un grido di dolore e di sdegno che sa di trovare piena partecipazione in questi dannati, in cui la macchia della colpa non aveva cancellato la dignità di *cives*. L'eretico Farinata o i sodomiti, come Brunetto o i tre fiorentini sono lontani da Dio, sono «fra le anime più

nere» (come aveva detto Ciacco), eppure mantengono una certa dignità civile che li rende degni di un qualche rispetto, che Dante dichiara:

Di vostra terra sono, e sempre mai  
l'opra di voi e li onorati nomi  
con affezion ritrassi e ascoltai.  
(*Inf.*, XVI, 58-60).

I tre fiorentini era tutti della stessa generazione di Farnata, morti intorno agli anni in cui Dante nasceva o durante la sua primissima infanzia. Rispetto a loro, Dante poteva rappresentare la terza generazione. E Firenze, ai loro tempi, non era ancora del tutto corrotta. Vi potevano regnare cortesia e valore, anche se già era perduta quella pudicizia, sobrietà e pace della Firenze antica, viva soltanto nel ricordo di Cacciaguida. E tuttavia la città non era ancora sopraffatta dall'invidia, dalla superbia e dalla avarizia che hanno ridotto Firenze a «terra prava». Potremmo leggere in questi canti uno scorcio di storia del costume fiorentino durante il XIII secolo, o, per lo meno, come Dante vedeva questa storia.

Il VI canto del *Purgatorio* presenta indubbiamente una segmentazione organica non comune<sup>8</sup>. I 151 versi del canto sono divisi in due parti nettissime di lunghezza quasi uguale: la parte narrativa (75 versi) e la digressione *Ahi serva Italia* di 76 versi. È già stato notato che l'intero canto si apre e si chiude con una similitudine<sup>9</sup>: la similitudine iniziale del vincitore del giuoco della zara, che si allontana circondato dalla folla postulante un piccolo dono o una parola, tal quale Dante che cerca di liberarsi della folla delle anime dei morti di morte violenta, (che si distende per 9 versi); e quella finale, costretta in una sola terzina, su Firenze paragonata a «quella inferma / che non può trovar posa in su le piume / ma con dar volta suo dolore scherma». Quest'ultima similitudine richiama immediatamente la prima.

<sup>8</sup> Riprendo qui alcune idee da me espote in «Il giuoco della zara e i mali d'Italia: Lettura del canto VI del *Purgatorio*» in *Miscellanea in memoria di Giorgio Varanini*, in corso di stampa.

<sup>9</sup> Cfr. Aurelio Roncaglia, «Il canto VI del *Purgatorio*» in *Rassegna della Letteratura Italiana*, VI, s. VII (1956), nn. 3-4, pp. 409-426.

Infatti Dante, nel descrivere il giuoco della zara, prima che al vincitore, aveva accennato al perdente («colui che perde si riman dolente / repetendo le volte e triste impara» — vv. 2-3). Figura questa che molte volte è apparsa avulsa dal contesto, senza preciso riferimento a quanto Dante stava narrando. Infatti Dante-pellegrino è simile al vincitore, la folla dei questuanti è ben simile alla moltitudine delle anime che lo richiedono di un ricordo e di una preghiera. Il perdente, così solo e doloroso, pareva non trovare alcun riscontro. A me pare che quel perdente che *repetendo le volte triste impara* anticipi l'immagine di Firenze inferma che *con dar volta* cerca un impossibile ristoro alle sue pene. Anche Firenze *repete le volte* e tenta e torna a tentare la sorte cambiando «legge, moneta, officio e costume» («Quante volte dal tempo che remembre... hai tu mutato e rinnovato membre» — vv. 145-147), ed ogni volta si trova più *dolente* e desolata. Quel primo fissarsi della mente su «colui che perde» si sottende per tutto il canto, per riproporsi e trovare soluzione nella chiusa.

Non soltanto le due ben distinte parti del canto (la narrativa e la «degressione») occupano un numero quasi uguale di versi (75 e 76), ma sono costruite ciascuna su tre segmenti logici organizzati in un crescendo discontinuo. Nella prima parte abbiamo: 1) la continuazione del racconto dei vari incontri con i morti di morte violenta; 2) il dubbio di Dante sull'efficacia delle preghiere per i morti; 3) l'incontro con Sordello, che rappresenta l'acme della prima parte dopo il momento distensivo del dubbio sull'efficacia delle preghiere. Nella «degressione» abbiamo: 1) l'invettiva lamento per le sorti d'Italia; 2) la preghiera a Dio (che rappresenta il momento distensivo di questa parte); 3) la feroce invettiva contro Firenze, preparata fin dall'inizio, come abbiamo visto.

La «degressione»-invettiva non arriva improvvisa (cosa, del resto, che in Dante non succede mai), ma è anticipata nella parte narrativa da tutti quei morti di morte violenta. Sei ne sono nominati. Per noi non sono che nomi, ma per i contemporanei di Dante ciascuno di quei nomi rappresentava una viva memoria di scandalo, di fattacci di cronaca nera politica. Quattro sono gli assassinati per odi di parte (Guccio dei Tarlati, Federigo Novello, Gano Scornigiani e Orso degli Alberti) prece-



duti e seguiti da due personaggi uccisi contro ogni giustizia. Il primo è il giudice Benincasa da Laterina, che svolgeva mansioni di podestà nel libero Comune di Siena. In quell'ufficio aveva condannato a morte due stretti parenti di Ghino di Tacco per aver derubato il Comune di un castello maremmano. Ghino ne fa vendetta, uccidendo di sua mano il giudice, mentre sedeva al banco della ragione in Roma. Chiude la serie Pier della Broccia, ciambellano di Filippo III di Francia, ucciso «per astio e per envidia» su false accuse della regina, Maria di Brabante. La giustizia e le leggi sono conculcate sia nei liberi Comuni come nelle corti. Tutta la società è corrotta; vi è «venuto meno ogni senso di ordine e di giustizia» — osserva il Sapegno<sup>10</sup>.

A. Varvaro, commentando la «degressione», osserva che l'Italia di Dante è un «livello medio tra comune e impero», un'Italia «non in quanto nazione ma in quanto cuore dell'Impero... l'Italia di Virgilio e non l'Italia del Risorgimento»<sup>11</sup>. Su quest'ultimo punto, mi sembra difficile non essere pienamente d'accordo con lo studioso. In quanto a vedere nell'Italia di Dante un «livello medio tra comune e Impero», mi sembrerebbe più opportuno parlare di *Regnum Italiae*, quale Dante aveva già delineato, lamentandone la mancanza, nel *De vulgari Eloquentia* (I, XVIII, 2: «... aula totius regni communis est domus et omnium regni partium gubernatrix augusta...»; oppure I, XVIII, 5: «... licet curia, secundum quod unita accipitur, ut curia regis Alamanie, in Ytalia non sit, membra tamen eius non desunt... Quare falsum esset dicere curia carere Ytalos, quamquam Principe careamus, quoniam curiam habemus, licet corporaliter sit dispersa»). I Comuni per Dante erano forme politiche incorrette, rappresentavano una *politia obliqua*, come viene chiaramente spiegato in *Monarchia* I, XII, 9: «... tunc [imperante Monarcha] enim solum politie diriguntur oblique — democratie scilicet, oligarchie atque tyrannides — que in servitutum cogunt genus humanum, ... et politizant reges, aristocratici quos optimates vocant, et populi libertatis zelatores». Il Co-

<sup>10</sup> *La Divina Commedia* a cura di N. Sapegno, op. cit., p. 454.

<sup>11</sup> A. Varvaro, «Il canto VI del Purgatorio», in *Purgatorio: letture degli anni 1976-1979*, [Casa di Dante in Roma], Roma 1980, p. 129.

mune, comunque fosse retto, era, secondo Dante, una forma politica che costringeva il genere umano in servitù. Occorrevano gli ottimati, che, guidati saggiamente dai vari re, coordinati alla loro volta dall'imperatore, reggessero le sorti delle città. Soltanto così il genere umano avrebbe potuto essere libero e felice.

La «degressione» è affidata alla voce narrante, cioè al personaggio Dante, *agens* del viaggio nei tre regni dell'oltretomba, che torna poi tra i vivi, e, «riposato da la lunga via», ricorda e narra. Dante-pellegrino ripercorre il proprio *iter* nel libro della memoria. La *Commedia* diviene così una *factio* autobiografica in cui l'io-personaggio si sdoppia in colui che agisce e in colui che ricorda. La voce narrante è quella del ricordo che commuove e muove al commento. Come sempre, questa presenza dell'io-narrante non è improvvisa. Già nell'incontro con Sordello avevamo avuto la possibilità di ascoltarla:

Quell'anima gentil fu così presta,  
sol per lo dolce suon de la sua terra,  
di fare al cittadin suo quivi festa...  
(*Purg.*, VI, 79-81)

Il commosso commento non fa parte dell'azione immediata dell'incontro, ma del ricordo di quell'incontro. Riguardo all'invettiva, Dante stesso ne sottolinea l'estraneità dalla azione narrata, chiamandola «degressione». Ho già notato come tutta la digressione si componga di tre segmenti logici: l'invettiva contro l'Impero e la Chiesa, la preghiera a Dio, l'invettiva contro Firenze. Possiamo dividere il primo di questi segmenti ancora in tre parti: il lamento sulle condizioni d'Italia (vv. 76-90); le accuse, e prima di tutto alla Chiesa (vv. 91-96), e infine all'imperatore negligente, che abbandona il giardino dell'impero, distratto dalle beghe tedesche (vv. 97-117). Il secondo segmento è la preghiera a Dio:

E se licito m'è, o sommo Giove  
che fosti in terra per noi crucifisso,  
son li giusti occhi tuoi rivolti altrove?  
O è preparazione che ne l'abisso  
del tuo consiglio fai per alcun bene  
in tutto de l'accorger nostro scisso?  
(*Purg.*, VI, 118-123)

È il momento di distensione che corrisponde, nella parte narrativa, al dialogo Dante / Virgilio sull'efficacia delle preghiere per i morti. Il dubbio di Dante è risolto da Virgilio in maniera non del tutto convincente: al tempo degli dei falsi e bugiardi, quando Virgilio scriveva «Desine fata deum flecti sperare precando» (*Aen.*, VI,373) «il prego da Dio era disgiunto», mentre con il nuovo patto stretto dal Cristo con il suo sangue

... cima di giudizio non s'avalla  
perché foco d'amor compia in un punto  
ciò che de' soddisfar chi qui s'astalla.  
(*Purg.*, VI, 37-39)

Era una spiegazione, potremmo dire, provvisoria. Dovremmo salire fino al cielo di Giove, perché il dubbio venga sciolto dal coro delle anime beate che formano l'aquila:

Regnum celorum violenza pate  
da caldo amore e da viva speranza,  
che vince la divina volontate:  
non a guisa che l'omo a l'om sobranza,  
ma vince lei perché vuol esser vinta,  
e, vinta, vince con sua beninanza.  
(*Par.*, XX, 94-99)

Anche la preghiera a Dio che leggiamo nella «degressione» nasconde un dubbio di Dante-pellegrino. Dubbio che verrà espresso in chiare note nel XVI canto durante il colloquio con Marco Lombardo:

Lo mondo è ben così tutto deserto  
d'ogni virtute, come tu mi sone,  
e di malizia gravido e coverto;  
ma priego che m'addite la cagione,  
sì ch'i' la veggia e ch'i' la mostri altrui,  
ché nel cielo uno, e un qua giù la pone.  
(*Purg.*, XVI, 58-63)

Se nel VI canto Dante si era domandato se i mali del mondo potessero rispondere ad un ordine provvidenziale, incomprensibile all'uomo, nel XVI Marco Lombardo chiarirà ogni dubbio:

.....«Frate  
lo mondo è cieco, e tu vien ben da lui.  
Voi che vivete ogne cagion recate  
pur suso al cielo, pur come se tutto  
movesse seco di necessitate .....

.....  
Però, se 'l mondo presente disvia,  
in voi è la cagione, in voi si cheggia.....  
(*Purg.*, XVI, 65-69 e 82-83)

E Marco Lombardo riprenderà, come già ho accennato, i motivi dell'invettiva, dandone la spiegazione morale.

Il VI canto del Paradiso è squisitamente unitario. La trama narrativa imponeva che la «lumera», entro cui si nascondeva agli occhi di Dante l'anima degna di Giustiniano, rispondesse alla due domande che Dante gli aveva posto alla fine del V canto:

... non so chi tu se', né perché aggi,  
anima degna, il grado de la spera  
che si vela a' mortai con altrui raggi.  
(*Par.*, V, 127-129)

Ma l'ordine di composizione generale imponeva che nel VI canto di seguitasse il discorso di politica contemporanea: da Firenze (*Inferno* VI) all'Italia (*Purgatorio* VI), occorreva ora mostrare la corruzione dell'Impero e di tutta la cristianità. Il lungo discorso di Giustiniano contempera questa doppia esigenza: alle richieste di Dante risponde, alla prima su chi lui fosse, con una lunga perifrasi (vv. 1-27), che s'incentra sul v. 10 («Cesare fui e son Iustiniano»), ma che serve anche di preambolo alla esaltazione dell'Impero; alla seconda, sul perché Giustiniano si trovi proprio nel cielo di Mercurio, la risposta sarà data ai vv. 112-117:

Questa picciola stella si correda  
d'i buoni spirti che son stati attivi  
perché onore e fama li succeda:  
e quando li disiri poggian quivi,  
si disviando, pur convien che i raggi  
del vero amore in sù poggin men vivi.



Tra le due risposte abbiamo e l'esaltazione dell'Impero, dalle sue oscure origini fino a Carlo Magno, e le cause che hanno distrutto l'autorità imperiale e condotto il mondo alla rovina. Il tutto è organizzato con estrema coerenza. L'esaltazione dell'Impero era necessaria per far comprendere a Dante (e ai suoi lettori) gli errori della politica contemporanea:

..... ma sua condizione  
mi stringe a seguitare alcuna giunta,  
perché tu veggi con quanta ragione  
si move contr'al sacrosanto segno  
e chi 'l s'appropria e chi a lui s'opponne.  
(Par., VI, 29-33)

L'impero «non solamente speciale nascimento, ma speciale processo ebbe da Dio» (*Convivio*, IV, V, 10). Gli esempi addotti da Giustiniano ripetono in gran parte gli esempi di «non... umani cittadini, ... ma divini, ne li quali non amore umano, ma divino era ispirato ad amare» Roma, già trattati nel V capitolo del IV trattato del *Convivio*.

Per rendere ancora più chiari quali meriti rendano degne le anime di assurgere al cielo di Mercurio, Giustiniano indica «la luce di Romeo» da Villanova, sulla cui lode si chiude il canto.

Le *cruces* di questo canto sono Carlo Magno, nominato da Giustiniano come l'ultimo continuatore dell'Impero romano, e l'esempio di Romeo spirito «attivo» «perché onore e fama li succeda», quando invece Romeo si era partito dalla corte di Raimondo Berlinghieri «povero e vetusto», mostrando la sua grandezza d'animo proprio al di là dell'onore e della fama, ma andando «mendicando sua vita frusto a frusto» (v. 141). Romeo: visto spesso quasi un riflesso della vita di Dante in esilio, che mostra «contra sua voglia la piaga de la fortuna, che suole ingiustamente al piagato molte volte essere imputata» (*Convivio*, I, III, 4). Aderendo a questa interpretazione, Romeo sembra piuttosto un esempio di umile fortezza, piuttosto che un esempio di spirito attivo. Mi propongo di ritornare sull'argomento, ma prima vorrei soffermarmi su Carlo Magno.

Ritroveremo Carlo Magno nel cielo di Marte, fra coloro che diedero la loro vita per la fede, insieme ad Orlando e ad altri

eroi delle *Chansons de geste* (*Paradiso*, XVIII, 43 sgg.). Un Carlo Magno, dunque, non storico, ma mitico. Proprio questa accettazione del mito epico può spiegare un Carlo operante sotto il sacrosanto segno imperiale nel canto VI. Il Carlo Magno «storico» (sia pure in qualche modo falsato dalle fonti di cui Dante si serviva) è presente nel *Monarchia* (III, X, 18) ed è usato per accusare, ancora una volta, la Chiesa di abuso di potere. Infatti l'incoronazione di Carlo alla funzione imperiale da parte di papa Adriano fu, secondo Dante, un'usurpazione di diritto, e, conseguenza logica, «usurpatio iuris non facit ius».

La contraddizione fra i due testi (*Monarchia* e *Commedia*) è, a mio avviso, soltanto apparente; infatti sotto uno stesso nome si nascondono due figure assolutamente diverse: il Carlo Magno storico è utilizzato nel *Monarchia*, mentre nella *Commedia* è utilizzato il personaggio della leggenda, l'eroe eponimo del ciclo carolingio. Non è certo questo di Carlo Magno l'unico esempio di personaggio letterario a cui Dante conferisce nuova vita incontrandolo nel suo viaggio nell'oltretomba. Non sono soltanto gli eroi trattati da Virgilio o da Stazio, ma anche gli eroi della grande narrativa francese del XII secolo, sia positivi come Carlo Magno, Orlando, Guglielmo d'Orange o Renoardo, sia negativi, come Tristano, Gano o Mordret. L'identica trattazione come *exempla* dei personaggi, sia storici che leggendari, ha creato qualche difficoltà interpretativa su Carlo Magno personaggio della *Commedia*. Tuttavia se teniamo conto della duplice lettura che poteva essere data — un Carlo «empeire a la barbe fleurie», simbolo della giustizia reale e imperiale che combatte contro gli infedeli, sicuro di vincere dal momento che «tort ont li payen et li crestien rasun», immortalato da Turoldo e diffuso attraverso racconti in verso e in prosa in gran parte d'Europa; e il vero re dei Franchi, incoronato suo malgrado o di suo buon grado (a seconda delle fonti), dal papa nelle notte di Natale dell'800 «non obstante quod Michael imperabat apud Costantinopolim» (ed è irrilevante qui che Michele fosse già morto da diversi anni e che a Costantinopoli regnasse, in quel Natale 800, l'imperatrice Irene) — tenendo conto di questa duplice possibilità di lettura le difficoltà interpretative mi sembrano risolte. Nella *Commedia* Dante si rifà al personaggio, nato nella fantasia di Turoldo alla fine dell'XI secolo, che

domina tanta letteratura dei secoli XII e XIII e che così poco ha in comune, eccetto il nome, con *Carolus rex Francorum*; nel *Monarchia*, invece, dove Dante contesta il diritto di Carlo a farsi incoronare e, soprattutto, il diritto popolare di incoronarlo, ha in mente il vero re dei Franchi, quale lo ricordano le cronache, sia pure quelle più elogiative.

In quanto all'*exemplum* di Romeo da Villanova, le difficoltà mi sembrano nate dall'aver la critica sottolineato maggiormente la ricerca di «onore e fama» da parte delle anime degne del cielo di Mercurio, piuttosto che la definizione del verso precedente «i buoni spirti che son stati attivi». È il qualificante «attivo» che, a mio avviso, può chiarire la dignità degli spirti accolti nella «picciola stella» e il valore dell'ultimo *exemplum*. Vari passi del *Convivio* possono essere illuminanti. Già in II, IV, 10, parlando del numero degli angeli, che può e deve essere molto maggiore di quanto l'uomo possa comprendere, Dante afferma: «Onde, con ciò sia cosa che quella che è qui l'umana natura non pure una beatitudine abbia, ma due, si com'è quella de la vita civile, e quella de la contemplativa, inrazionale sarebbe se noi vedemo quelle [creature angeliche] avere la beatitudine de la vita attiva, cioè civile, nel governare del mondo, e non avessero quella de la contemplativa, la quale è più eccellente e più divina». In questo passo, di estrema importanza per il nostro discorso, *attivo* e *civile nel governare del mondo* sono sinonimi. «I buoni spirti che son stati attivi» sono dunque quelli che in terra si sono dedicati alla vita civile e al buon governo.

Dante ritorna sopra l'argomento delle due beatitudini al IV, XVII, 9: «... noi potemo avere in questa vita due felicitadi, secondo due diversi cammini, buono e ottimo, che a ciò ne menano: l'una è la vita attiva, e l'altra la contemplativa; la quale, avvegna che per l'attiva si pervenga a buona felicitade, ne mena ad ottima felicitade e beatitudine...». Questo passo è, senza dubbio, il miglior commento ai vv. 115-117 del VI del *Paradiso*:

e quando li desiri poggian quivi,<sup>12</sup>  
sì disviando, pur convien che i raggi  
del vero amore in sù poggin men vivi

<sup>12</sup> *quivi*: cioè nella vita civile, nel governo del mondo.

I buoni spirti di Mercurio hanno dunque trascurato la vita contemplativa, tutti presi com'erano stati dalla vita attiva o civile, raggiungendo così una «buona felicitade», ma non quella «ottima felicitade e beatitudine».

L'uomo perviene alla vita attiva o civile solo attraverso «la virtuosa operazione» («nulla grandezza puote avere l'uomo maggiore che quella de la virtuosa operazione, che è sua propria bontade, per la quale le grandezze de le vere dignitadi, de li veri onori, de le vere potenze, de le vere ricchezze, de li veri amici, de la vera e chiara fama, e acquistate e conservate sono» — *Convivio*, I, X, 8). I «veri onori», la «vera e chiara fama» si ottengono con la «virtuosa operazione» che è la bontà propria dell'uomo. Ancora il *Convivio* aiuta a definire la virtù operativa: «avvegna che ciascuna virtù sia amabile ne l'uomo, quella è più amabile in esso che è più umana, e questa è la giustizia...» (I, XII, 10). La giustizia, la virtù più umana, è peculiare dell'età matura, della «senettute»: «Conviensi anche a questa età essere giusto, acciò che li suoi giudicii e la sua autoritade sia un lume e una legge a li altri. E perché questa singolare virtù, cioè giustizia, fue veduta per li antichi filosofi apparire perfetta in questa età, lo reggimento de le citadi commisero in quelli che in questa età erano; e però lo collegio de li rettori fu detto Senato» (*Conv.*, IV, XXVII, 10).

Vita attiva equivale dunque a operazione virtuosa che, a sua volta, equivale a giustizia operativa. Le anime beate del cielo di Mercurio sono dunque quelle che hanno operato con giustizia nella vita civile. Si esalta in questo cielo la virtù cardinale della giustizia, come nel cielo della luna era stata esaltata la virtù cardinale della fortezza<sup>13</sup>.

<sup>13</sup> Più di quarant'anni fa, Mario Casella aveva già indicato come i primi sette cieli del *Paradiso* (corrispondenti ai sette pianeti) fossero organizzati in una gerarchia ascendente che esaltava le quattro virtù cardinali e le tre teologali: «L'ordine del *Paradiso* dantesco s'attiene a un processo perfettivo di energie naturali e soprannaturali: la fortezza nel cielo della Luna, ... la giustizia in Mercurio, ... la temperanza in Venere, ... la prudenza nel Sole. Per le virtù teologali infuse, considerate però nell'esercizio umano e secondo l'uso dell'intelligenza, la fede è nel cielo di Marte, ... la speranza in quello di Giove, ... e la carità in Saturno, ....» in *Dizionario letterario Bompiani delle Opere e dei personaggi di tutti i tempi e di tutte le letterature*, vol. II, Milano 1950, s.v. *Divina Commedia*. La citazione è presa dalla p. 765.



Romeo, «umile e peregrino», è un «giusto». Se l'*exemplum* esplicativo, che chiude il canto, viene letto come esempio di giustizia operante nella vita attiva, ovvero civile, non si avrà più il senso di frattura, di chiusa avulsa dal contesto, esaltante l'Impero romano, e le accuse rivolte alla Chiesa che ha sconvolto, per avidità di potere, l'ordine provvidenziale. Infatti se l'Impero romano aveva portato la giustizia nel suo vasto dominio, Romeo da Villanuova aveva attivamente operato quella stessa giustizia, su cui il *bene esse* del mondo riposa, nell'ambito ristretto di una corte provenzale. Limitato il suo campo d'azione, ma non per questo meno pregevole e meno gradita a Dio la sua opera. Romeo è dunque un *exemplum positivum* dell'uomo che «prout merendo per arbitrii liberatem est iustitie premiandi obnoxius» (*Epist.*, XIII,11).

DANIELA BARRETTA

LA POESIA DI UN TESTO TRA RAZIONALITÀ E  
SENSAZIONE: *ENFANCE* DI NATHALIE SARRAUTE

La frammentazione narrativa che in *Enfance* di Nathalie Sarraute costituisce la struttura formale dell'irrazionale processo di rammemorazione crea sconcerto nella misura in cui il lettore, non ancora liberatosi dall'incombere dei propri affetti e dai condizionamenti del mondo psichico, non si lascia permeare dal flusso ininterrotto dei «tropismes» sarrautiani. Il testo è molto esigente e si realizza pienamente soltanto nella partecipazione attiva e nella complicità del lettore, a cui N. Sarraute richiede un atteggiamento di ascolto, una disposizione ricettiva che gli consentano di esperire i «moti sotterranei» nel loro insorgere: «le lecteur est d'un coup à l'intérieur, à la place même où l'auteur se trouve (...). Il est plongé et maintenu jusqu'au bout dans une matière anonyme comme le sang, dans un magma sans nom, sans contours»<sup>1</sup>.

Così, in *Enfance*, l'immersione nella vita psichica infantile nel tentativo di fissarne per sempre alcuni istanti chiede, al lettore, l'apporto di tutte le sue facoltà creative e immaginative, e presuppone una revisione dei «tropismes» secondo coordinate personali. In questo senso *Enfance* si pone, per il lettore, come invito a «tuffarsi» nella propria infanzia, a lasciarsi guidare nella rivisitazione della propria dimensione infantile, rispondendo in tal modo a quell'intento di universalità che, per la scrittrice, si concretizza nella certezza di un sostrato comune all'esperienza infantile di tutti gli uomini.

Il lettore/co-creatore che accetta l'itinerario proposto da *Enfance*, seguendo le tappe scandite dal susseguirsi dei «frammenti», deve come N. Sarraute dimostra «fare vuoto» dentro di sé, preparandosi così ad accogliere la lontana e forse dimenticata memoria infantile. L'assoluto silenzio interiore della coscienza adulta dell'io narrante e di quella «complice» del lettore di *Enfance* è condizione necessaria perché si colga e si interiorizzi la materia magmatica, sensitiva che precede e stimola la scrittura sarrautiana. «Plus tard, en y repensant, je me suis dit qu'au fond je sentais ces choses-là assez fortement depuis l'enfance. Mais évidemment, quand j'étais enfant, je n'en avais pas conscience. (...) j'ai toujours été sensible à ces sortes de tropismes, ils font partie

<sup>1</sup> N. Sarraute, *L'ère du soupçon*, Gallimard, Paris 1956, Folio, p. 76.

de l'univers où j'ai toujours vécu»,<sup>2</sup>: l'impulso creativo nasce dal desiderio di ricostruire un'esperienza personale, un «vecu» che, dietro le strutture «cristallizzanti» del linguaggio, continua a presentarsi nel testo come realtà viva ed attuale.

La coscienza della scrittrice adulta, dissimulata dietro la voce narrante, cerca così di lasciare emergere e di lasciar parlare la coscienza di sé bambina, per poter ricreare e contemporaneamente ri-vivere, qui ed ora, sensazioni imprecise, stati d'animo subconsci ed ogni sorta di «tropismes» che abbiano influito sulla propria sensibilità nascente. Abolendo l'estratta dimensione temporale degli «orologi» e calandosi in quella fenomenologica del «temps vécu», con *Enfance* N. Sarraute si riappropria nel presente del vissuto infantile. La scrittrice non si volge nostalgicamente al passato, nel tentativo di riprodurre una esperienza già vissuta, ma mira a ri-attualizzarla, a realizzarla nel suo farsi «hic et nunc». In questo senso N. Sarraute non è «lontana dall'atmosfera fenomenologica»<sup>3</sup>; il tendere ad una drammatizzazione del passato, ad una riconsiderazione dell'iter della propria infanzia, è inteso in virtù di una maggiore comprensione di sé, nel presente, per constatare poi che sostanzialmente l'«io» resta sempre se stesso, nell'assoluta immutabilità del volto interiore: «J'essaie seulement de retrouver à travers ce que je percevais (...) ce qui se passait en moi»<sup>4</sup>.

In *Enfance* la voce narrante, attraverso diversi livelli di coscienza, orienta il proprio discorso in forma di riflessione conoscitiva di se stessa, come se il proprio «io» fosse altro da sé. Ma il progetto di rappresentazione dell'io infantile, l'espressione autoreferenziale si imbattono nella difficoltà di riprodurre la sostanza «preverbale», «tropistica», pensata come anello di congiunzione dei settanta «instants» di *Enfance*: «C'était ressentis, comme toujours, hors des mots, globalement...»<sup>5</sup>. Così, per non disperdere, né alterare le sensazioni allo stato puro attraverso una narrazione completamente oggettivata, N. Sarraute è pronta a rivivere la propria infanzia, frammento dopo frammento, dall'interno e non a-posteriori, prescindendo dalle categorie mentali dell'adulto e lasciando affiorare soltanto le categorie mentali del tempo infantile.

Solo quando si tratta di identificare in maniera precisa impressioni di cui la bambina non poteva avere coscienza («tu n'en étais même pas consciente...»<sup>6</sup>), l'autrice giustappone alla voce infantile la voce dell'adulto che, mediante la distanziamento effettuata col passag-

<sup>2</sup> S. Fauchereau-J. Ristat, *Conversation avec Nathalie Sarraute*, in «Digraphe», 32, mars 1984, p. 9.

<sup>3</sup> E. Paci, *Sullo stile della fenomenologia*, in «Aut Aut», vol. X, 57, maggio 1960, p. 141.

<sup>4</sup> N. Sarraute, *Enfance*, Gallimard, Paris 1983, Folio, p. 165.

<sup>5</sup> *Ibidem*, p. 17.

<sup>6</sup> *Ibidem*, p. 200.

gio dal tempo presente all'imperfetto indicativo, «fa memoria» e riproduce situazioni infantili: «Non, je devais lire, comme toujours... Je me souviens d'un livre de Mayne Reid, que mon père m'avait donné. (...) moi il ne m'amusait pas beaucoup... (...) je m'évadais des longues descriptions de prairies vers les tirets libérateurs, ouvrant sur les dialogues»<sup>7</sup>.

Il desiderio di preservare intatta la sostanza emotiva e percettiva allo stato embrionale si scontra col linguaggio, come strumento convenzionale atto a veicolare quella sostanza. Inizialmente oscuro e precorritore, il rapporto sensazione/parola si risolve, nella prassi letteraria di N. Sarraute, in una ponderata riflessione sulle potenzialità intrinseche della «parola», capace di far «esistere» la realtà psichica che altrimenti rimarrebbe nascosta, non affiorerebbe alle manifestazioni della storicità. La materia interiore nuova, inesplorata, che la scrittrice cerca di «portare all'esistenza» nelle sue opere e di cui «tropismes» è manifestazione «vague et grossière» nella realtà non possiede alcun nome, non può essere nominata. La sua peculiarità è quella di essere «innommable»: non si lascia catturare da categorie linguistiche prefissate, ogni codificazione le è del tutto estranea. Il «nominare» attraverso il linguaggio rappresenta un momento successivo all'altro, non verbale, della pura intuizione sensitiva. Lì dove N. Sarraute si colloca, «le pressentiment de la sensation» è un «sentire-prima», prima dell'intervento stabilizzante delle convenzioni linguistiche.

Asserendo l'esistenza di «quelque chose de préverbal», oggetto stesso del suo studio, l'autrice cita J. Monod. L'intuizione sarrautiana sembra trovare fondamento scientifico negli studi condotti da Monod sul cervello umano; tali ricerche constatano che «la partie du cerveau qui ne peut fabriquer du langage enregistre beaucoup mieux les sensations (...)». Si j'ai appelé ce savant à mon secours, c'est qu'il était mon seul soutien. Ça ne me servait à rien de dire: c'est ainsi parce que je le sens. On ne me croyait pas»<sup>8</sup>. L'«inventio» dell'artista risponde alla esperienza dello scienziato: «Jacques Monod ne craint-il pas d'amener de l'eau au moulin de ceux qui disent que tout (...) n'est pas langage, en affirmant que non seulement la sensation, mais même la réflexion n'est pas, au niveau profond, verbale»<sup>9</sup>.

La relazione tra i «tropismes» infantili e il linguaggio che li esprime diventa allora qualcosa di diverso da un rapporto significato/significante nel testo di N. Sarraute. La parola sarrautiana, ed essa soltanto, può rinviare all'origine stessa di quelle particolari percezioni, realizzando «Cette interpénétration de la sensation et du lan-

<sup>7</sup> *Ibidem*, p. 115.

<sup>8</sup> N. Sarraute, *Ce que je cherche à faire*, in *Nouveau Roman: Hier, Aujourd'hui*, U.G.E. 10/18, Paris 1972, p. 44.

<sup>9</sup> *Ibidem*, p. 31.



gage, en laquelle consiste le travail de tout écrivain»<sup>10</sup>. Il progetto letterato della scrittrice, in *Enfance* come nella precedente produzione, mira infatti al raggiungimento di un'interazione unica tra i «tropismes» e la parola, tale che gli uni non possano sussistere senza l'altra. Il punto d'arrivo è una fusione totale tra le due realtà, uno stato in cui la sensazione si con-fonde col linguaggio («Elle s'est faite langage»<sup>11</sup>): «Je sens soudain comme une gêne, une légère douleur... on dirait que quelque part en moi je me suis cognée contre quelque chose, quelque chose est venu me heurter... ça se dessine, ça prend forme... une forme très nette: 'Elle est plus belle que maman'»<sup>12</sup>.

Questo legame, che genera il testo letterario, riposa su un equilibrio instabile: da un lato il linguaggio rischia continuamente di privare se stesso della propria caratteristica di «parola pura», creatrice di sensazioni indefinite, per cadere preda della lingua convenzionale, «transitiva», propria della comunicazione quotidiana; dall'altro, «ce non nommé (...) oppose aux mots une résistance et (...) pourtant les appelle, car il ne peut exister sans eux»<sup>13</sup>. Non solo: la precarietà di tale dialettica si deve soprattutto al conflitto tra nature sostanzialmente diverse; il linguaggio si svolge nel tempo e questa dimensione lineare riesce difficilmente a conciliarsi con l'istantaneità della sensazione. L'uno, attirando a sé l'altra, inevitabilmente ne violenta l'essenza, ne adultera le proporzioni, ne vincola l'immediatezza alla propria linearità; d'altro canto, la sensazione non potendo sopravvivere per più di una frazione di secondo invoca la parola per poter sussistere: «c'est cette lutte continuelle entre la force du langage qui entraîne et détruit la sensation, et la sensation qui, elle aussi, détruit le langage»<sup>14</sup>.

In quanto scrittrice, N. Sarraute si propone in *Enfance* di trasformare in parola tutto ciò che è «ressenti» dalla coscienza infantile, in un atteggiamento di costante prudenza nel sorvegliare il linguaggio spesso tendente ad ottemperare «à de vieilles conventions de beauté, d'harmonie»<sup>15</sup>. Costretta ad adeguare la sensazione alle leggi della parola, N. Sarraute scompone e disgrega le percezioni infantili, ricorrendo ad immagini che si susseguono nel tentativo di ricostruirne l'effetto: «toutes les sensations que j'essaye de montrer viennent en même temps, mais je suis obligée de les décomposer (...) pour arriver à reconstituer quelque chose qu'on ressent globalement»<sup>16</sup>. All'estrema rapidità con cui i «tropismes» sorgono e si manifestano nella coscienza

<sup>10</sup> S. Benmussa, *Nathalie Sarraute: qui êtes-vous? Conversations avec S. Benmussa*, La Manufacture, Lyon 1972, p. 194.

<sup>11</sup> *Ibidem*, p. 198.

<sup>12</sup> *Enfance*, op. cit., pp. 91-92.

<sup>13</sup> *Ce que je cherche à faire*, op. cit., p. 32.

<sup>14</sup> S. Benmussa, op. cit. p. 129.

<sup>15</sup> G. Serreau, *Nathalie Sarraute et les secrets de la création*, in «La Quinzaine littéraire», 15 mai 1968, p. 4.

<sup>16</sup> S. Benmussa, op. cit., p. 130.

infantile dell'io narrante, si contrappone nel testo di N. Sarraute un'andatura lenta, ripetitiva, che dilata e rallenta il tempo reale della percezione: «C'est comme si je plaçais à l'intérieur des consciences des personnages un appareil qui grossirait et ralentirait tous ces mouvements»<sup>17</sup>. In *Enfance*, la voce narrante pone come filtro tra sé e i pensieri e le sensazioni recepite una specie di amplificatore, di lente di ingrandimento che, ingigantendo il microscopico lo rende visibile e, rallentandone la velocità, percepibile.

La novità del discorso sarrautiano e la relativa portata esistenziale non possono prescindere, neppure in *Enfance*, dalla dissoluzione del personaggio, così come lo intendeva e lo presentava il romanzo realista ottocentesco a sfondo borghese. La dimensione essenziale, invisibile, identica in tutti, può emergere soltanto dal rapporto dinamico tra «consciences en continuel mouvement. (...) Des personnages, là, ne feraient qu'écraser l'essentiel, la sensation à l'état pur. Ces consciences ne sont pas attribuées à tel ou tel. Elles sont la mienne, la vôtre, celle de tout le monde»<sup>18</sup>. Sostituendo il personaggio balzachiano, il protagonista di N. Sarraute è «une sorte de conscience»; quale supporto al perenne gioco dei «tropismes», i protagonisti di *Enfance* interessano alla scrittrice in quanto interiorità capaci di vibrare sotto l'azione di sollecitazioni esterne e di stimoli interni, e come «porteurs d'états parfois encore inexplorés que nous retrouvons en nous-mêmes»<sup>19</sup>.

Analizzati in trasparenza, con quella «lente di ingrandimento» che, collocata alle soglie della manifestazione visibile, del «magma», consente di scorgere la sostanza «anonima» perché universale, i personaggi sarrautiani non hanno consistenza oggettivabile, nè storicamente, nè psicologicamente, nè socialmente: «Quand je pense à ces souvenirs d'enfance, (...), je vois à quel degré il faut prendre garde de faire de mes parents des personnages, qui seraient forcément faux. Je ne peux montrer que ce que je percevais d'eux surtout dans leurs rapports avec moi»<sup>20</sup>. N. Sarraute sceglie, così, consapevolmente di sperimentare un nuovo punto di vista: la scelta di un approccio di tipo interno, che lascia ai margini la descrizione o l'analisi di ogni individuo, per focalizzare l'attenzione sulla coscienza.

Per tutta la sperimentazione letteraria cui N. Sarraute fa riferimento ne *L'ère du soupçon* (James, Joyce, Kafka, V. Woolf), creare un personaggio significa far vivere, da un punto di vista interno o esterno, in simultaneità (monologo interiore) o a-posteriori (narrazione oggettiva in terza persona), tutta la sua complessità psicologica, sociologica,

<sup>17</sup> *Ibidem*, p. 59.

<sup>18</sup> C. Licari, «Qu'est-ce qu'il y a, qu'est-ce qui s'est passé? Mais rien»: Entretiens avec Nathalie Sarraute, in «Francofonia», «Etudes et recherches sur les littératures de langue française», 9, Firenze 1985 p. 12.

<sup>19</sup> *L'ère du soupçon*, op. cit., pp. 43-44.

<sup>20</sup> C. Licari, op. cit., p. 4.

storica. Per la scrittrice diventa prioritario, da *Tropismes* ad *Enfance*, situarsi nella sfera della psiche, unica spazialità deputata a generare i moti in fieri dei «tropismes». A volte, però, anche in N. Sarraute il punto di vista è esterno e rileva la gestualità dei protagonisti: quel che interessa è appunto lo «shifting» continuo tra una visione «dall'interno» e una visione «dall'esterno». Nella zona intima, arcana ed oscura, le differenze intersoggettive si annullano; «je pense qu'à l'intérieur de chacun de nous, très profondément, nous sommes pareils»<sup>21</sup>; le individualità sociali si livellano di fronte alle leggi del magma interiore, uguali per tutti. Ciò che N. Sarraute conserva del personaggio è pura apparenza, puro supporto, un «trompe-l'oeil», poiché conta soltanto la sostanza comune, che non contempla neppure differenze di sesso, di età, di razza; si tratta piuttosto di un'area neutra in cui ciascuno può riconoscersi, proprio perché «C'est l'être humain pour moi, le neutre»<sup>22</sup>.

Nel concepire la parola come il solo strumento possibile per captare e comunicare i «tropismes» («je ne vois pas comment je pourrais atteindre ce que je veux autrement que par des mots. (...) Je ne suis pas visuelle et j'ai besoin de mots pour me glisser dans tous ces mouvements»<sup>23</sup>), N. Sarraute affida alla scrittura di *Enfance* la possibilità di ri-creare e di rinnovare, nella coscienza del lettore, il «vécu» dei moti subconsci di Natacha. Così, la novità del discorso sarrautiano interagisce con una «forma» nuova, creata e destinata ad accoglierlo. Dal vaglio di ogni parola, aggettivo, metafora, al tempo dei verbi, ai pronomi personali, agli spazi bianchi, tutto rientra nella scelta ben precisa, da parte dell'autrice, per questa forma inesplorata, singolare e innovatrice, che cerca di rispecchiare fedelmente il contenuto inedito dei «tropismes».

Bandendo la «langue écrite classique», N. Sarraute si concentra sulla scrittura, affinché, con un accurato procedimento di raffinamento del testo e di perizia linguistica (dalla prima all'ultima pagina, per poi ritornare alla prima), la parola scritta sia epurata da significati e stereotipi convenzionali e riacquisti l'efficacia connotativa che le è propria. Le sensazioni fuggitive, percepite sotteraneamente in *Enfance* dalla coscienza infantile, hanno necessità di manifestarsi in un linguaggio semplice, scorrevole, libero dai rigori che la tradizione impone. Nell'intenzione dell'autrice, la scrittura tende così ad evitare l'uso di una terminologia astratta ed accademica, privilegiando un linguaggio concreto e quotidiano: «J'emploie toujours du langage tout à fait courant, tout ce qu'il y a de plus parlé, jamais abstrait»<sup>24</sup>. La ben

<sup>21</sup> S. Benmussa, *op. cit.*, p. 81.

<sup>22</sup> *Ibidem*, p. 139.

<sup>23</sup> *Ibidem*, pp. 65-66.

<sup>24</sup> C. Licari, *Entretien avec Nathalie Sarraute*, in «Quaderni di Filologia Romanza», Facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università di Bologna, 2, 1981, p. 182.

vagliata scrittura sarrautiana rinvia da un lato al preciso valore etimologico di ogni parola scelta, dall'altro, alla «qualité orale» delle medesime. «C'est une écriture que j'entends en écrivant. Il faut que j'entende les mots en les articulant intérieurement»<sup>25</sup>; è nell'essere ascoltata che la scrittura di N. Sarraute riacquista la propria oralità, dalla dimensione statica della pagina scritta assurge alla dimensione dinamica della «parola parlata».

La tipografia di *Enfance* ripropone, pagina dopo pagina, l'alternarsi di spazi bianchi dall'ampiezza variabile e di paragrafi. Utilizzati per differenziare, visivamente, le repliche della duplice istanza narrativa, frutto dello sdoppiamento dell'io narrante, i «bianchi» interrompono dialoghi, monologhi, sotto-conversazioni... Gli spazi bianchi, nel microcosmo sarrautiano, portano in sé il duplice significato di potenzialità inesprese e di silenzio. Spazi paradossalmente rumorosi perché invasi dall'avvicinarsi, nella coscienza, di percezioni e sensazioni indistinte; silenzi che possono suggerire l'inesprimibile attraverso la creazione di una zona d'intesa profonda e misteriosa col lettore:

«Si tu touches à un poteau comme celui-là, tu meurs...»<sup>26</sup>

«Laisse donc... femme et mari sont un même parti'. Et je me suis écartée...»<sup>27</sup>

«elle m'a dit: 'Ce n'est pas ta maison'»<sup>28</sup>.

Le frasi del testo sarrautiano sono interrotte al loro interno da puntini sospensivi che rallentano il ritmo di tutta la struttura narrativa. Congiungendo espressioni infrante, quali connotazioni di momenti esperenziali discontinui, i puntini sospensivi riproducono sulla pagina, nel modo più fedele possibile, il linguaggio interiore, endofasico, che nel suo realizzarsi non rispetta alcun criterio di razionalità, ma sorge invece contemporaneamente a spunti emotivi esterni e a vibrazioni interne. Fungendo quasi da tramite ai passaggi improvvisi delle riflessioni della coscienza, i puntini sospensivi determinano così l'andatura «saltellante» di *Enfance*:

«... plus tard, si cela subsiste encore en moi, ce qui s'y trouve déjà... quelque chose que je ne vois pas, mais qu'elle voit... si cela reste en moi, ce qu'on ne peut pas détester maintenant, on ne déteste pas un enfant... mais quand je ne serai plus un enfant... mais si je n'étais pas un enfant... ah, alors là...»<sup>29</sup>.

E quando i puntini sospensivi separano dalle precisazioni successive le «triplici» designazioni verbali, frequentemente impiegate da N. Sarraute in *Enfance*, si presentano allora come necessari spazi meditativi all'interno di rigorose scelte linguistiche:

<sup>25</sup> C. Licari, «Qu'est-ce qu'il y a...», *op. cit.*, p. 9.

<sup>26</sup> *Enfance*, *op. cit.*, p. 27.

<sup>27</sup> *Ibidem*, p. 74.

<sup>28</sup> *Ibidem*, p. 130.

<sup>29</sup> *Ibidem*, p. 274.



«comme là-bas tout fluctue, se transforme, s'échappe... tu avances à tâtons, toujours cherchant, te tendant... vers quoi?»<sup>30</sup>

«...je vais déchirer, saccager, détruire... ce sera une atteinte... un attentat... criminel...»<sup>31</sup>.

La ricerca del sostantivo, del verbo, dell'aggettivo, che corrispondano in maniera inequivocabile alla fluttuante realtà dei «tropismes» vissuti, determina nella scrittura sarrautiana selezioni precise; in campo verbale N. Sarraute predilige in *Enfance* l'uso di verbi percettivi come «percevoir», «apercevoir», «ressentir», «sentir»... Altre volte, subentra la scelta di verbi dalle forti connotazioni visive e tattili, che richiamano quelli adoperati dalla scrittrice nei testi anteriori ad *Enfance*, per collegare i «tropismes» ad immagini metaforiche ispirate al mondo animale degli invertebrati. Così, nel seguente «tropisme», rivissuto qui ed ora dalla coscienza adulta della voce narrante, è possibile distinguere verbi a connotazione percettiva («percevoir»), affettiva («craindre»), tattile («glisser», «effleurer», «caresser») e visiva («disparaître», «effacer»)

«dans ces mots quelque chose d'infiniment fragile, que j'ai à peine osé percevoir, je craignais de le faire disparaître... quelque chose a glissé, m'a effleurée, m'a caressée, s'est effacé»<sup>32</sup>.

Anche l'uso dei tempi, in *Enfance*, è in sintonia con l'impiego che, degli stessi, N. Sarraute ha fatto nella sua precedente produzione; il privilegiare il presente indicativo fa parte, insostituibilmente, della prospettiva sarrautiana che in *Enfance* si risolve nella «presentificazione» del vissuto infantile. Il presente è il tempo della coscienza e della memoria, dell'attualizzazione del passato, il solo capace di comunicare al lettore e di fargli esperire l'istantaneità dei moti subconsci nel momento stesso della lettura:

«sa main glisse sur ma tête, je sens irradiant de lui quelque chose en lui qu'il tient enfermé, qu'il retient, il n'aime pas le montrer, mais c'est là, je le sens, (...) dans sa voix qui prononce ces diminutifs qu'il est seul à faire de mon prénom»<sup>33</sup>.

Forma verbale che permette di superare lo scarto esistente tra il tempo della scrittura e quello della lettura, il presente indicativo cala l'indagine della scrittrice nell'«hic et nunc» della coscienza del lettore. Talvolta N. Sarraute alterna all'uso del presente l'imperfetto indicativo; tempo della distanziamento, lo si ritrova in *Enfance* ogni volta che la coscienza adulta dell'io narrante intraprende un processo di oggettivazione da sé e dalle proprie esperienze infantili:

«Je la trouvais souvent délicieuse à regarder et il me semblait qu'elle l'était aussi pour beaucoup d'autres, je le voyais parfois dans les yeux des passants, des marchands, des amis, et, bien sûr, de Kolia»<sup>34</sup>

Ancora in armonia con procedimenti stilistici utilizzati sin da *Tropismes*, *Enfance* presenta momenti narrativi giustapposti a momenti di dialogo inseriti ad incastro, e non separati, nel corpo della scrittura. L'obiettivo sarrautiano della perfetta fusione dei due momenti non può prescindere dalla critica a forme tipografiche desuete e artefatte, tendenti a dissociare graficamente la narrazione dal dialogo: «rien n'est moins justifié que ces grands aliénas, ces tirets par lesquels on a coutume de séparer brutalement le dialogue de ce qui le précède. Même les deux points et les guillemets sont encore trop apparents (...). Mais plus gênants encore (...) sont les monotones et gauches: dit Jeanne, répondit Paul, qui parsèment habituellement le dialogue»<sup>35</sup>. Sprazzi di conversazioni occupano, nel testo di N. Sarraute, lo spazio delimitato dall'apertura e dalla chiusura delle virgolette, spazio che spesso contiene anche le riflessioni silenziose della coscienza infantile o considerazioni a-posteriori della coscienza adulta:

«On peut la déshabiller? ... — Bien sûr... et même on peut lui faire d'autres vêtements... comme ça, tu pourras la changer, tu l'habilleras comme tu voudras... — Oui, je suis contente... j'embrasse très fort papa... — Alors, c'est celle-là que tu voulais? — Oui, c'est bien elle...»<sup>36</sup>.

Il processo di rammemorazione che la scrittrice avvia in *Enfance* comporta il passaggio attraverso una serie di registri linguistici: il registro linguistico della bambina, caratterizzato dalla semplicità e dalla spontaneità; quello della coscienza adulta, più complesso perché spinto dal ricordo ad analisi oggettivate del vissuto infantile; quello della voce narrante in terza persona esterna, apparentemente anonima, attribuibile all'autore implicito. Accanto alla molteplicità di registri in *Enfance*, è da notare la varietà delle forme tecniche destinate ad accogliere e a trasmettere il discorso sarrautiano: dialogo diretto, esplicito; pensiero riportato; monologo interiore; «sous-conversation» nelle forme del discorso indiretto libero, come espressione del «pensiero pensato» dal protagonista stesso.

La «sous-conversation» si svolge sotterraneamente, sotto la «parlerie», diventa luogo di sensazioni inedite, sempre diverse e rinnovantisi. Simile al silenzioso ragionare del protagonista con sé stesso, si presenta in contemporanea al discorso parlato, banale, quotidiano. La

<sup>30</sup> *Ibidem*, p. 8.

<sup>31</sup> *Ibidem*, p. 11.

<sup>32</sup> *Ibidem*, p. 129.

<sup>33</sup> *Ibidem*, p. 44.

<sup>34</sup> *Ibidem*, p. 93.

<sup>35</sup> *L'ère du soupçon*, op. cit., p. 105.

<sup>36</sup> *Enfance*, op. cit., p. 49.

sotto-conversazione riesce, come intuito da N. Sarraute, a «superare» la tecnica dominante del monologo interiore, quale filtro della «trasparenza interiore», tecnica che proprio perché connessa alla verbalizzazione è incapace di fare luce globalmente sulla profonda ed interiore realtà psichica. Con la «sous-conversation» (parole, metafore, immagini, analogie, suoni...), N. Sarraute cerca, allora, di rendere conto della vastità del panorama interiore, che non si lascia comprendere all'interno della limitata e limitante attività verbale:

«Je vais la déchirer'... il faut que je vous prévienne pour vous laisser le temps de m'en empêcher, de me retenir... 'Je vais déchirer ça'... je vais le lui dire très fort...»<sup>37</sup>.

L'idea di un processo interno all'arte stessa, di una evoluzione verso la dimensione astratta dell'arte è sempre stato un assunto teorico fondamentale per N. Sarraute: «En littérature, il y a une progression comme dans tous les arts, ce qui ne veut pas dire un progrès évidemment, mais un mouvement des formes qui se développent les unes à partir des autres»<sup>38</sup>. Da questo punto di vista, afferma la scrittrice, la pittura si è rinnovata molto prima di altre forme artistiche. Il pittore moderno, libero dai limiti che la rappresentazione dell'oggetto imponeva, affida la comunicazione della sensazione allo stato puro ai soli elementi pittorici: «La peinture a progressé beaucoup plus vite que la littérature. En littérature, nous n'en sommes encore qu'à l'Impressionisme. Nous avançons, très lentement, vers l'art abstrait, tandis que, dans la peinture, l'abstrait est déjà une vieille chose»<sup>39</sup>.

Si comprende, allora, in che misura *Enfance* sia un «nouveau roman» e quale valore abbiano le novità e le modifiche che esso apporta al romanzo tradizionale: «Je pense qu'ainsi le roman suit le mouvement de tous les arts qui consiste en un effort constant pour débarrasser l'oeuvre des significations qui l'encombrent, qui sont devenues inutiles, et pour dégager la sensation pure. C'est là la raison de la tendance de tout l'art moderne vers l'abstraction»<sup>40</sup>. L'opera di N. Sarraute, infatti, presenta molte analogie con l'arte astratta, sul piano del significante come sul piano del significato. La ripresa dei procedimenti di astrazione, dichiarata dall'autrice stessa, si fonda così sull'orientamento comune verso la trasmissione di stati imprecisi, che possono essere colti solo tramite percezioni, sensazioni e illuminazioni di pensiero.

Constatando la «tendance du roman à être un art toujours plus retardataire que les autres, moins capable de se dégager des formes péri-

<sup>37</sup> *Ibidem*, p. 12.

<sup>38</sup> S. Bernussa, *op. cit.*, p. 65.

<sup>39</sup> F. Bondy, *Entretien*, in M. Cranaki-Y. Belaval, *Nathalie Sarraute*, Gallimard, Paris 1956, p. 220.

<sup>40</sup> S. Benmussa, *op. cit.*, p. 201.

mées»<sup>41</sup>, i «nouveaux romanciers» si incontrano nel desiderio comune di fare evolvere il romanzo nella direzione già seguita a altre forme artistiche, e intorno alla consapevolezza di portare avanti questa «ricerca» secondo modalità diverse e soggettive. «Je crois que ce que nous avons en commun, c'est une certaine conception de la littérature, et que (...) la littérature, comme tout art, doit consister en une recherche»<sup>42</sup>: il percorso del «nouveau romancier» è un percorso di ricerca, che lo spinge ad abbandonare le forme consuete, nella volontà di crearne di nuove. Soltanto un romanzo che sia in continua trasformazione (di forma e contenuto) può essere considerato «rivoluzionario», perché distruttore di ogni forma standardizzata, di ogni convenzione, di tutti i clichés.

Ogni testo di N. Sarraute è inteso come una ricerca a sé, inserita in un contesto più vasto, in un disegno di più ampio raggio, quello della percezione e comunicazione in maniera diretta di sensazioni inedite. In virtù di tale progetto, a cominciare da *Tropismes*, l'indagine sarrautiana è tutta collegata, ogni opera contiene in embrione quella successiva: «tout roman qui s'achève porte en filigrane l'embryon du suivant»<sup>43</sup>. Tutto ciò che N. Sarraute scrive è sviluppo e variazione di quanto ha già fatto. Non si tratta, perciò, di creare dei capolavori compiuti, l'importante è lo sforzo, l'avventura; la scrittrice non ritiene di aver concluso, ma piuttosto di aver aperto una strada che sarà seguita da altri: «Pour nous, ce qui compte le plus c'est l'effort, le risque, l'aventure. Car, (...) c'est dans la recherche, c'est dans le fait même de chercher, qu'est l'accomplissement»<sup>44</sup>.

Su queste basi teoriche si costruisce la prassi letteraria di N. Sarraute, che in *Enfance* si presenta come una riuscita «sintesi»; dall'intuizione dei «tropismes» nasce una nuova forma letteraria. La scrittrice sceglie di osservare un particolare aspetto della realtà, della complessità dell'animo umano, presentando nei suoi testi una serie di «flash» su determinate «situazioni» esistenziali: è una tra le tante possibilità di vedere l'uomo, un certo uomo materiale e mentale soprattutto (la piccola borghesia). La riflessione di N. Sarraute sul mondo interiore, lì dove si genera il dinamismo dei «moti sotterranei», è allora un'indagine acuta su uno dei nostri modi di essere e di esistere per gli altri: il gioco dei «mouvements subtils, à peine perceptibles, fugitifs, contradictoires, évanescents, de faibles tremblements (...) constitue la trame invisible de tous les rapports humains et la substance même de notre vie»<sup>45</sup>.

<sup>41</sup> *L'ère du soupçon*, *op. cit.*, p. 146.

<sup>42</sup> N. Sarraute, *Nouveau Roman et Réalité*, in «Revue de l'Institut de Sociologie», XXXVI, 2 Bruxelles, 1963, p. 431.

<sup>43</sup> L. Finas, *Comment j'ai écrit certains de mes livres*, in «Etudes Littéraires», XII, 3, déc. 1979, p. 397.

<sup>44</sup> *Nouveau Roman et Réalité*, *op. cit.*, p. 441.

<sup>45</sup> *L'ère du soupçon*, *op. cit.*, p. 33.



N. Sarraute non cela neppure in *Enfance* l'obiettivo verso il quale è protesa tutta la sua sperimentazione letteraria, quello di creare una «prosa pura», «poetica» si potrebbe dire, che faccia emergere la realtà magmatica e anonima dei «tropismes». Il testo sarrautiano, «poema in prosa», rappresenta in questa prospettiva il terreno d'incontro di prosa e poesia, il loro convergere in virtù di una meta comune: «Pour moi, la poésie dans une oeuvre, c'est ce qui fait apparaître l'invisible. Plus for sera l'élan qui permettra de percer les apparences (...) plus grande sera dans l'oeuvre la part de la poésie»<sup>46</sup>.

La «poesia sarrautiana», allora, si colloca sul piano dei moti psichici ed invisibili; in *Enfance*, la predilezione di N. Sarraute per il mondo infantile quale mondo «poetico» per eccellenza crea un campo privilegiato per l'indagine dei «mouvements» sconosciuti. L'infanzia, come momento di scoperta e di conoscenza della realtà attraverso le percezioni sensoriali, è caratterizzata da un ribollire frenetico ed incessante di sensazioni, che si succedono e si perdono con estrema facilità per l'assenza del linguaggio, che non interviene a fermarle, fissarle ed esprimerle. I rigidi schemi della lingua come codice non imprigionano nell'età infantile ciò che per definizione è ineffabile; tanto minore è il rischio di alterare e modificare col linguaggio la sensazione, tanto più essa è pura.

Ma in *Enfance* la coscienza adulta dell'io narrante, calandosi all'interno della coscienza infantile, capta e trasmette al lettore la qualità «verbale» delle principali situazioni «déclencheur de tropismes», che rappresentano per il bambino importanti momenti di conoscenza e di esperienza del mondo. Così, il linguaggio degli adulti si ripercuote nella psiche infantile con tutta la potenza della sua intrusione. Frasi banali, espressione pronunciate superficialmente, modi di dire distratti e generici si presentano in *Enfance* come «agenti» della sottile dinamica tropistica. Mediatrix di ogni possibile presa di contatto, da parte del bambino, con la realtà della vita adulta, la parola dei «grandi» si pone sempre in maniera autoritaria nel rapporto, non paritario, con l'infanzia. In questo caso, la sensibilità infantile recepisce e subisce una costante situazione conflittuale di fondo, una condizione di estraneità e di alterità insanabile tra due mondi sentiti come contrapposti:

«Nein, das tust du nicht; dépeche-toi donc, avale; Si tu touches à un poteau comme celui-là tu meurs...; Oh écoute, arrête de me tourmenter avec tes questions...; Laisse donc... femme et mari sont un même parti; Avant de se mettre à écrire un roman, il faut apprendre l'orthographe...; Un enfant qui aime sa mère trouve que personne n'est plus beau qu'elle; Véra est bête; Ça ne se fait pas».

La possibilità di ricreare, qui ed ora, il vissuto infantile si fonda sulla necessità di un intervento razionale nel riordino delle esperienze registrate frammentariamente dalla memoria. Così, in *Enfance*, lo

<sup>46</sup> N. Sarraute, *La Littérature, aujourd'hui* - II, in «Tel Quel», 9, 1962, p. 53.

sdoppiamento dell'io narrante in due 'istanze' si configura, pagina dopo pagina, come un monologo a due voci, quello dell'autrice-narratrice con un «alter ego» che funge da specchio riflettente: «Ce double (...) m'a beaucoup servi pour remettre les choses en place. C'est mon côté plus raisonnable, un côté qui relit et demande: Pourquoi tu dis cela?»<sup>47</sup>. L'«alter ego» è presente nel testo come voce del raziocinio che, distanziandosi dall'emotività in cui è coinvolto il discorso della voce narrante, interviene nella riattualizzazione delle sensazioni originali, vigilando con costanza in nome della veridicità e autenticità di quelle esperienze.

Nei suoi interventi, l'«alter ego» interroga, ironizza aiuta la voce narrante a rammemorare meglio, invitandola a non barare. In un continuo fluttuare dal «discours» al «récit», dalla narrazione al commento, avanzando e retrocedendo, la voce critica attua una strategia di «arresto» che bilancia la dinamicità della voce narrante: «Non, là il faut que je t'arrête, tu te laisses entraîner»<sup>48</sup>. Il rapporto, dialettico tra le due istanze dell'io è instaurato, in *Enfance*, in funzione di un maggiore approfondimento, di un'indagine più acuta delle sensazioni esperite dalla coscienza infantile

«—Une fois pourtant... tu te rappelles... (...)  
—Crois-tu vraiment? (...)  
—Et c'est tout? Tu n'as rien senti d'autre? (...)  
—Allons, fais un effort... (...)  
—Tu ne pouvais pas mieux dire. (...)  
—Pas pensé, évidemment pas, je te l'accorde...  
—Je reste tout près, tu le sais bien»<sup>49</sup>.

Se ci si appropria completamente dell'ottica sarrautiana, non potrà stupire l'anonimato delle due voci il cui dialogare costituisce il testo; del tutto sterile allora appare ogni dibattito tendente a una identificazione, in senso sessuale, delle due voci. Per N. Sarraute la scrittura trascende ogni differenza di questo tipo: scrivere è situarsi nella realtà interiore, subconscia, che annulla le discrepanze intersoggettive: «A l'intérieur, où je suis, le sexe n'existe pas. (...) je n'existe pas, au sens propre du mot, au moment où je travaille. Je suis, à un tel point, dans ce que je fais que je n'existe pas. Je ne pense pas que c'est une femme qui écrit»<sup>50</sup>. Sembra, perciò, difficile accettare del tutto la tesi di J. Pierrot secondo cui il desiderio di indifferenziazione sessuale sia movente della «projection du sujet de l'écriture dans un personnage double, ou plutôt dans deux personnages, l'un masculin et l'autre féminin, mais en étroite interdépendance»<sup>51</sup>.

<sup>47</sup> G. Brulotte, *Tropismes et sous-conversation*, in «L'Arc», 1984, 95, p. 42.

<sup>48</sup> *Enfance*, op. cit., p. 188.

<sup>49</sup> *Ibidem*, pp. 73-76.

<sup>50</sup> S. Benmussa, op. cit., p. 140.

<sup>51</sup> J. Pierrot, *Nathalie Sarraute*, José Corti, Paris 1990, p. 196.

D'altronde, può essere importante notare che da un lato, l'io narrante presente in *Enfance* come coscienza adulta di Natacha non lascia dubbi sulla propria identità sessuale, e che dall'altro, due aggettivi al maschile «grandiloquent» e «outrecuidant», riferiti all'«alter ego» forse sono segno, proprio all'inizio del libro, di una precisa scelta da parte della scrittrice. Anche considerando questa prospettiva della «differenza», l'effetto prodotto è pur sempre una sorta di neutralizzazione, l'emergere di una doppia voce asessuata, indeterminata, in sintonia con le altre voci neutre dei «chercheurs de tropismes» delle prime opere di N. Sarraute.

Infine, un'interpretazione psicanalitica dell'«alter ego» può condurre a tradire lo scopo del discorso letterario sarrautiano; portare alla luce i moti impercettibili e sotterranei è il solo obiettivo di un progetto letterario che, in *Enfance*, prende le mosse da una suggestione infantile. Tuttavia lo sdoppiamento dell'io, in questo testo, ha favorito una lettura in senso psicanalitico: «arrivé à la fin du livre, on comprend que l'alter ego avec lequel discute Nathalie Sarraute, 'l'autre je', n'est pas une personne à part entière mais tout simplement son inconscient»<sup>52</sup>. Da questo punto di vista, l'«inconscio» si mostra come il detentore dell'autenticità delle percezioni e come l'unico testimone della verità dei fatti: «Dans *Enfance*, nous assistons au discours de l'inconscient dans le texte (...). Derrière sa volonté de raconter ses souvenirs d'enfance réside un autre but de l'auteur: ramener à sa conscience les sentiments obscurs et refoulés de son enfance (...). Par là, Nathalie Sarraute effectue une auto-psychanalyse en révélant sa conscience les obsessions de son vécu»<sup>53</sup>.

La presenza dell'«alter ego» in *Enfance* non assolutizza la rispondenza tra l'identità del narratore e quella del personaggio principale, condizione necessaria per ogni autobiografia. Pur inquadrandosi, apparentemente, all'interno di una struttura autobiografica classificabile secondo i parametri del genere, il testo sarrautiano ne rinnova i canoni tradizionali. «Il ne s'agit pas d'une autobiographie (...). J'ai sélectionné, comme pour tous mes autres livres, des instants dont je pourrais retrouver la sensation. Cette fois, j'ai dit qu'il s'agissait de moi, non pas d'il ou d'elle, (...). Il ne s'agit pas d'un rapport sur toute ma vie. Pas même sur toute l'enfance»<sup>54</sup>: i riferimenti autobiografici che il testo propone vanno sempre calati nella struttura stessa dell'opera letteraria, dell'atto creativo che, in quanto tale, non può mai essere un'effettiva confessione.

Probabilmente ciò che conta per il lettore è saper recepire, da una lettura autobiografica di *Enfance*, l'importanza di precise esperienze

<sup>52</sup> C. Leroux, *La parte du sacré. Enfance de Nathalie Sarraute*, in «Recherches sur l'Imaginaire», 1986, 15, Angers, p. 386.

<sup>53</sup> *Ibidem*, pp. 386-387.

<sup>54</sup> V. Forrester, *Portrait de Nathalie*, in «Magazine Littéraire», 196, juin 1983, p. 19.

infantili dell'autrice, che testimoniano della particolare sensibilità avuta da sempre per i «moti sotterranei». L'intento di N. Sarraute non consiste nel proiettare il proprio vissuto nei testi, ma nel dar corpo ad «une oeuvre de création»: la quale avrà come punto di partenza la verità dei «tropismes» e come effetto, l'abbandono della concezione mimetica e romantica del romanzo e la creazione di un microcosmo che coinvolga il lettore emotivamente e lo provochi, razionalmente, sul piano della scrittura.



ALBERT VON BRUNN

DUE TESTI BRASILIANI SULL'AMAZZONIA:  
QUARUP E A EXPEDIÇÃO MONTAIGNE

Il mio intervento nell'ambito di questo Seminario di Studi su «L'Amazzonia nelle letterature» verte sull'opera di Antônio Callado e concretamente sul suo penultimo romanzo, *A Expedição Montaigne*, non ancora tradotto in italiano. Questo romanzo un tantino donchisciottesco, parodistico, picaresco si presta a un confronto con l'opera maggiore dello scrittore brasiliano, *Quarup*, testo pubblicato nel 1967 e costantemente riedito fino ad oggi, un'epopea del Brasile naufragato nel colpo di stato del 1964, letto quasi di nascosto e venduto sottomano nei momenti più duri del regime militare dopo il cosiddetto «Ato Cinco» (AI-5) del 1968. Callado spiega la nascita di questo romanzo in un'intervista con Lígia Chiappini Moares Leite<sup>1</sup>:

«O *Quarup* (...) è un libro, assim, que tem muito de um certo deslumbramento meu, de retorno ao Brasil. Eu tenho uma teoria, segundo a qual há sempre uma viagem no início da carreira de um escritor (...) uma viagem, real ou imaginária (...). Eu fui mesmo; passei cinco anos na Europa, durante a guerra, fiquei na Inglaterra (...). Voltando, então, logo que eu pude, dei um jeito, como jornalista, de viajar pelo Brasil. Fui ao Xingu, conhecer os índios, e me deu uma paixão pelo Brasil, e um desejo de ver essas coisas que o brasileiro raramente vê. De forma que *Quarup* é fruto desse deslumbramento, desse retorno ao Brasil».

Prima di iniziare l'esame di *A Expedição Montaigne* vorrei richiamare alcuni elementi di *Quarup* che si prestano a un confronto con il penultimo romanzo di Callado.

«*Quarup*» o l'epopea d'un Brasile naufragato

Il romanzo *Quarup* viene considerato generalmente e anche dallo stesso autore come una svolta nella sua produzione romanzesca, sia per quanto riguarda la tecnica letteraria (cambio di registri stilistici e linguistici da un personaggio all'altro, da una zona all'altra del paese, uso estensivo del monologo interiore) che per il tema, vale a dire, l'inte-

<sup>1</sup> Leite, Lígia Chiappini Moares, «Entrevistas com Antônio Callado» in *O nacional e o popular na cultura brasileira II. Literatura*. Brasiliense, São Paulo, 1982, p. 235.

grazione dinamica e progressiva del protagonista, Padre Nando, nella realtà sociale del paese e la quasi ossessiva ricerca del centro geografico e spirituale del Brasile nell'Amazzonia, nella zona dello Xingu.

Padre Nando esce paolinamente dalla sua clausura e personifica, nel contesto del Brasile, l'evoluzione della chiesa brasiliana dopo il Concilio Vaticano II verso l'opzione preferenziale per i poveri consacrata dalla riunione dei vescovi latino-americani a Puebla (1979). Troviamo dapprima Padre Nando nel ventre macabro della chiesa, vale a dire l'ossario, da cui esce in contatto con una coppia di inglesi, Leslie e Winifred. Winifred finirà per iniziarlo all'amore fisico e finalmente Nando si dichiara pronto ad affrontare lo Xingu e le nudità delle donne indiane che gli avevano fatto tanta paura. Questo rito d'iniziazione si ripeterà in chiave parodistica nell'altro romanzo, *A Expedição Montaigne*. Lì si tratterà invece di un'iniziazione al denaro.

Al centro del romanzo *Quarup* e del messaggio da esso veicolato troviamo una spedizione nel centro del paese. Questa spedizione comporta alcuni elementi parodistici: uno dei partecipanti, il farmacologo Ramiro, vi partecipa non per fini scientifici, ma per ritrovare la sua amante Sônia, che era fuggita con un indio del posto. Nel centro del paese raggiunto dopo mille peripezie la spedizione troverà un immenso formicaio in un terreno così scivoloso che non riuscirà nemmeno a collocarvi la bandiera nazionale.

*Quarup* tematizza varie teorie sul Brasile riecheggiando un dibattito molto vivo negli anni sessanta. Troviamo così l'idea dell'etnologo Lauro, il quale — come i romantici brasiliani — considera l'indio il formatore della mentalità brasiliana e propugna un nazionalismo un tantino xenofobo. Levindo, lo studente ucciso dai militari, propugna un progetto di rivoluzione radicale e di rottura con il passato coloniale del paese. Egli è, in un primo momento, il portatore del mito del centro, ripreso più tardi da Nando. Troviamo pure il comunista Otávio che considera il Brasile un paese di ubriaconi — «um país de porre»<sup>2</sup>.

La teoria più curiosa proviene dal medico e farmacologo Ramiro che considera il Brasile il paese della malattia, una specie di «Cile dell'Atlantico», il cui errore è stato di staccarsi dalla Francia; teoria che ritroveremo in *A Expedição Montaigne*. Eccone alcuni esempi: «Acredito — e quem se aprofundar suficientemente em si mesmo há-de-me dar razão — que o homem é uma doença»<sup>3</sup> e più avanti<sup>4</sup>: «Há no Brasil uma vocação para a doença. O Brasil é um grande hospital». Quest'idea, che potrebbe sembrare in un primo momento una «boutade», una balordaggine qualsiasi, viene ripresa nel bel mezzo della spedizione verso il centro geografico: l'ultima tribù avvicinata dalla spedizione per ritrovare l'amante di Ramiro, i «cren-anácore», soffrono di

<sup>2</sup> Callado, Antônio, *Quarup*, Publicações Europa-América, Mem Martins 1973, p. 81.

<sup>3</sup> *Ibidem*, p. 102.

<sup>4</sup> *Ibidem*, p. 104.

una malattia atroce, metà parotite, metà dissenteria — e seguono affannosamente la spedizione in mezzo a una diarrea e un puzzo interminabili. Ecco il commento di Ramiro: «Já são brasileiros (...). Cultivam a sua doença. Integrantes do grande hospital»<sup>5</sup>. E alla fine del romanzo si vedrà che quest'idea non sarà soltanto il ghiribizzo di un vecchio farmacologo maniaco. Nando stesso nel banchetto d'omaggio a Levindo, lo studente morto, riprenderà in parte queste tesi: «Brasildade é o encontro marcado com o câncer. Brasildade é a espera paciente da tuberculose. Brasildade é morrer na cama». L'idea del Brasile come una grande malattia ed un ospedale gigantesco diventerà, come vedremo, il «leitmotiv» dell'altro romanzo, della «Spedizione Montaigne».

Il titolo del romanzo, *Quarup*, deriva dal nome di una festa india in onore dei capi morti, una festa quindi di morte, ma anche di risurrezione, studiata da Pedro Agostinho in una monografia etnologica<sup>7</sup>. Questa festa occorre due volte nell'omonimo romanzo: dapprima nel bel mezzo della foresta vergine e al centro dell'azione, la seconda volta alla fine: Nando, il protagonista, «mangia» il corpo di Levindo, lo studente-martire, adotta il suo nome e partecipa alla guerriglia per liberare il paese dalla dittatura militare. La parola *mangiare* (comer) viene utilizzata con un doppio senso — da un lato banchetto, dall'altro unione sessuale. Dall'unione sessuale con Francisca, la fidanzata di Levindo, e dal banchetto in onore dello studente morto, nascerà la speranza di un mondo migliore. Questo tono moderatamente ottimistico alla fine del romanzo contrasta con il «leitmotiv» dell'altro romanzo, la «Spedizione Montaigne», che sarà invece *bere* (*beber*), sinonimo di perdita dell'identità culturale da parte dell'indio Ipavu, il cui processo di acculturazione passa per tre tappe identificate con tre bibite diverse: *caxiri* (vino di frutta della tribù), *cachaça* (acquavite di canna) e *cerveja* (birra, la bibita della prigione per indigeni). Ecco qui l'esempio del *mangiare*<sup>8</sup>: «E Nando estremeceu em todo o corpo fazendo Jandira também abrir os olhos quando entendeu por que a homenagem tomara forma de jantar. Ia devorar a lembrança de Levindo, devorar Levindo, nutrir-se dele».

Il tema dell'antropofagia ha radici molto profonde nella cultura brasiliana di questo secolo: Oswald de Andrade (1890-1945), uno degli iniziatori del movimento modernista in Brasile, pubblicò nel 1928 il suo *Manifesto antropófago*<sup>9</sup> in cui voleva creare un mito autenticamente brasiliano. Questo mito che simbolizza in *Quarup* la creazione

<sup>5</sup> *Ibidem*, p. 292.

<sup>6</sup> *Ibidem*, p. 431.

<sup>7</sup> Agostinho, Pedro, *Kwarip: mito e ritual no Alto Xingu*, Pedagógica e Universitária, São Paulo 1974.

<sup>8</sup> Callado, Antônio, *Quarup*, cit. p. 428.

<sup>9</sup> Vedasi Campos, Haroldo de, «The Role of Anthropofagy: Europe under the Sign of Devoration» in «Latin American Literary Review», (January-June, 1986), pp. 42-60.



di una coscienza brasiliana, lo svegliarsi di un'intera nazione, di un progetto concreto per un futuro migliore, si svuoterà per finire nel contrario — la bibita quale simbolo della perdita, della decadenza della cultura india nei fumi dell'alcool.

Un capitolo del romanzo, *Quarup* è intitolato: «A Palavra» (La Parola) e descrive molto fedelmente l'applicazione del metodo di Paulo Freire, teologo brasiliano, ai contadini della zona di Pernambuco<sup>10</sup>. Questo metodo viene in un primo momento difeso e sostenuto. In seguito, nella fase di revisione dopo il putsch dei militari, subentrano le critiche dello stesso Nando<sup>11</sup>: «As palavras, as palavras, pensou Nando. A luz só nasce dos monólogos (...). De palavras em debate não. Só areando todas as palavras de novo. Esfregando. Até reluzirem de novo». Vedremo che nella «Spedizione Montaigne» la parola perderà ogni effetto — sarà un dialogo fra sordi che non si capiranno più. Il momento di *Quarup* corrisponde, quindi, a una fase in cui il pubblico credeva ancora in una possibile vittoria della rivoluzione nonostante la disfatta del 1964, se non nella realtà, almeno nei libri. Questa fiducia verrà meno e scomparirà completamente nell'altro romanzo.

Il terzo aspetto da rilevare nel romanzo *Quarup* è la presenza di una specie di matriarcato. Infatti, i portatori della nuova coscienza, del metodo di Paulo Freire e del mito del centro quale molla dell'azione, non saranno tanto gli uomini, quanto le donne. In primo luogo Francisca, fidanzata di Levindo e poi amante di Nando. Già all'inizio il giornalista inglese Leslie, amico di Nando, parla di uno strano fenomeno, di una specie di eresia mariana introdotta dagli olandesi<sup>12</sup>: «Sabe que também do ponto de vista negativo os holandeses de Nassau teriam deixado a sua marca no Brasil? Há sinais de uma curiosa heresia que eles provocaram em Pernambuco e na Bahia. Uma das razões do encarniçamento do Santo Ofício sobre o padre Vieira foi talvez essa heresia (...)».

— Que heresia era essa? — disse Nando.

— Desanimados de rezar a Deus, que não parecia socorrê-los, deram uma espécie de golpe de Estado e puseram em seu lugar a Virgem Maria». Nel romanzo *Quarup* le donne svolgono un ruolo archetipico — sono i simboli della conoscenza. Così, Francisca è il centro di Nando. Infatti, il protagonista riesce a realizzarsi grazie a Francisca. Questo processo culmina nella scena d'amore nel mezzo della foresta in un'isola piena di orchidee che richiama l'isola degli amori (*A Ilha dos Amores*) nei *Lusiadi* di Luís de Camões. Questo aspetto centrale del romanzo, rilevato già nel 1967 da Ferreira Gullar,<sup>13</sup> verrà capo-

<sup>10</sup> Freire, Paulo - Illich, Ivan, *L'oppressione della pedagogia e la pedagogia degli oppressi*, Centro Documentazione, Pistoia 1976.

<sup>11</sup> Callado, Antônio, *Quarup*, cit. p. 393.

<sup>12</sup> *Ibidem*, p. 28.

<sup>13</sup> Gullar, Ferreira, «*Quarup* ou ensaio de deseducação para brasileiro virar gente» in «*Revista Civilização Brasileira*», 3 (1967) no. 15, p. 257.

volto nella «Spedizione Montaigne», dove tutti i personaggi principali sono uomini, dove non ci sarà più salvezza e l'azione del romanzo conduce verso la morte. Le donne, comparse occasionali, saranno o prostitute malate di gonorrea o moribonde cui verrà rifiutata la penicillina.

Vorrei da ultimo rilevare un aspetto meno trattato dalla critica brasiliana, vale a dire la presenza dell'Inquisizione nel romanzo *Quarup*. Infatti, Nando viene arrestato dopo il colpo di stato militare del 1964 e condotto davanti al colonnello Ibiratinga che riecheggia l'opinione di Ramiro per cui l'anima del Brasile è malata. Ma non si tratta qui di curare o almeno alleviare la pena di un malato, bensì di annientare un'eresia, di bruciare — se possibile — un eretico. Ibiratinga dice ad un certo momento a Nando<sup>14</sup>: «Falta uma cinza de virtude em nossos campos (...). No Brasil nunca se queimou um só herege!».

Nando conclude: Ibiratinga è un nemico della vita. Anche nella «Spedizione Montaigne» c'è un rogo, attizzato però non dalle furie inquisitorie del regime militare, bensì da quello che era considerato da Nando il «buon selvaggio» — l'indio amazzonico.

Come abbiamo visto, nel romanzo *Quarup* prevale nonostante tutto una nota di ottimismo, c'è ancora speranza, i miti — marianesimo, rivoluzione, buon selvaggio — sopravvivono ancora, sebbene minati già da un'ironia vieppiù corrosiva che finirà per erodere le più belle utopie.

#### «A Expedição Montaigne» — parodia del viaggio amazzonico

La critica brasiliana più recente<sup>15</sup> afferma a ragione che *A Expedição Montaigne* apre una nuova fase nell'opera di Antônio Callado. Questo romanzo, non più legato alla realtà politica del paese sotto la dittatura militare, torna a un tema caro a Antônio Callado sin dal suo ritorno dall'Inghilterra — la presenza dell'indio nella società brasiliana. Tuttavia cambiano tanto il punto di vista quanto l'ottica e il linguaggio. Sino a questo momento (1982) Callado aveva aderito con più o meno forti riserve a certi miti — come quello romantico dell'indio nobile e coraggioso quale compare nel romanzo *Iracema* di José de Alencar (1829-1877)<sup>16</sup>: I romantici brasiliani tendevano a vedere il passato in funzione del presente. I protagonisti dell'indipendenza brasiliana del 1822 avevano bisogno di un'ideologia che giustificasse il loro ruolo predominante nella società e cercavano, quindi, di idealizzare l'indio e non il negro, l'africano, che era ancora schiavo<sup>17</sup>. L'indio era

<sup>14</sup> Callado, Antônio, *Quarup*, cit. p. 353.

<sup>15</sup> Pinto, Cristina Ferreira, *A Viagem do herói no romance de Antônio Callado*, The-saurus, Brasília, 1985, p. 49.

<sup>16</sup> Alencar, José de, *Iracema*, 5a ed. Melhoramentos, São Paulo 1940.

<sup>17</sup> Cândido, Antônio. *A educação pela noite e outros ensaios*, Atica, São Paulo 1987, pp. 172-174.

già allora socialmente quasi inesistente e sopravviveva in maniera precaria alle frontiere del mondo abitato, nella foresta. L'indio diventa nell'opera di José de Alencar una specie di simbolo nazionale opposto alla cultura coloniale portoghese, rifiutata dai romantici brasiliani.

Nel suo romanzo *A Expedição Montaigne*, avventura o piuttosto sventura donchisciottesca, Callado rompe con tutti questi miti che nascondevano la morte della cultura idealizzata. Cambia l'angolo visuale, il punto di vista: mentre in *Quarup* predominava la visione del bianco arrivato nello Xingu come turista, esploratore o raccoglitore di lattice, il punto di vista adottato qui è quello di due indiani, Ipavu e Ieropé, rappresentanti ambedue di una cultura in via di estinzione.

La scena si apre sull'istituto di rieducazione per aborigeni criminali di Crenaque, un istituto condannato alla chiusura dopo vari scandali messi in luce dalla stampa regionale. Ipavu, uno dei pochi prigionieri rimasti, ubriacone, farabutto e tistico, aspetta la morte e adora la sua birra bionda<sup>18</sup>: «Ipavu gostava, na hora de dormir, de ver as horas, ou, melhor dizendo, a hora, que só tinha uma naquele relógio parado, de algarismos grandões. Era o relógio de pé, bem mais alto do que ele, do presídio, ou reformatório indígena de Crenaque, em Resplendor, Minas Gerais, e ficava bem na frente da cela de Ipavu, a qual não se fechava nunca, nem de dia nem de noite».

La controfigura di Ipavu è il giornalista Vicentino Beirão, intellettuale alienato dalla realtà del paese, che aveva scatenato lo scandalo intorno alla prigione di Crenaque e si era messo in testa di portare un gruppo di indigeni nel cuore, nel centro del paese per attizzare la rivolta contro il regime dittatoriale del Brasile e creare un Quinto Impero di indiani nel cuore della foresta — esattamente l'idea di padre Nando all'inizio del suo processo di formazione. Vicentino Beirão è visto come il classico anti-eroe<sup>19</sup>: «aquele tampinha de metro e meio de altura, cabelo de palha de milho e olhinho azul, metido a enrolar a língua e falar francês». La parola, che era ancora in *Quarup* portatrice di un messaggio nuovo, di una coscienza nuova, diventa qui balordaggine, parola al vento. Così, Vicentino aveva scritto «sobre o assunto, artigos que, como ele dizia, tinham primeiro conquistado um *succès de scandale*, para logo em seguida serem aclamados como um *I'accuse tropical*, tornando conhecido seu combate anti-reformatório Crenaque, alcunhado por ele *Dachau dos Beijos-de-pau*». Insomma, la rottura fra il mittente e il destinatario, *Ipavu*, è totale. Il messaggio non arriva, il mittente, Vicentino, viene considerato come un pazzo sin dall'inizio.

Ipavu, dal canto suo, non è il candidato ideale per una rivoluzione fra gli indiani della foresta amazzonica: Ipavu non è nemmeno il suo

<sup>18</sup> Callado, Antônio, *A Expedição Montaigne*, Nova Fronteira, Rio de Janeiro 1982 p. 9.

<sup>19</sup> *Ibidem*, pp. 22-23.

nome vero, bensì quello che gli hanno dato i bianchi. Egli si chiamava *Paiap*, ma siccome parlava tanto della laguna della sua tribù, Ipavu, gli avevano dato quel nome. E Ipavu se ne infischia assolutamente<sup>20</sup>: «e *Paiap* tinha despido o nome verdadeiro com a indiferença, o alívio de quando, roubada ou ganha uma camisa nova, jogava fora a velha».

Il dialogo fra questi personaggi è sin dall'inizio votato all'insuccesso, è un dialogo fra sordi<sup>21</sup>:

«— Você Ipavu, vai chefiar ao meu lado a Expedição Montaigne, cujo objetivo é restituir você à comunidade dos índios xinguanos (...) você, o último dos camaiurá, ao Culuene, retornará (...)

— Vou te dizer uma coisa, ô cara, disse Ipavu (...) eu sou é brasileiro, tá sabendo, e quero que você enfie no rabo essa tal de comunidade de índios xinguanos e não sei mais que lero».

Ciononostante, la spedizione si realizza, ma non per i motivi che spingono Vicentino Beirão, l'intellettuale impazzito e idealista, ma per un motivo, tutt'altro che nobile: Ipavu vuol rubare l'aripa della tribù, Uiruçu, per poter rubare ancora di più. La spedizione comincia nella piccola città di Pirapora nello stato di Minas Gerais. Lì, con un trucco, i due riescono a ottenere un sacco pieno di soldi dal sindaco della città che li paga per evitare uno scandalo provocato da un gruppo di indiani nudi arruolati da Ipavu. Tutta la donchisciottaria dell'impresa salta fuori dal discorso di Vicentino Beirão riportato da Ipavu<sup>22</sup>: «il sindaco» «declarou ao Beirão que o executivo municipal doaria à Expedição Montaigne vinte sacas de farinha e dez tambores de leite, o que arrancou ao Vicentino protestos formais e recusa absoluta, pois se a Expedição rumava ao Xingu não podia carregar fardos, ainda mais que, como os pássaros do céu e os lírios do campo, jamais pensavam no alimento do dia seguinte enfiado em sacaria e vasilhame e sim, exclusivamente, sob a forma portátil do dinheiro em curso no país». Insomma, i soldi sono — almeno per Ipavu — la vera molla della spedizione.

Il rito d'iniziazione, che — nel caso di *Quarup* — si era manifestato nell'unione amorosa di Nando con Winifred — diventa qui un'iniziazione al denaro brasiliano<sup>23</sup>:

«Vicentino, percebendo o enleio, o enlevo, a unção com que Ipavu contemplava moeda e fidúcia (...) lançou Ipavu num terno itinerário pedagógico que principiava pela chapinha etérea, a leve hósta de um centavo (...). Vinham a seguir as deodoras de cinqüenta, que tinham no avesso uns caboclos carregando café, as florianas centenárias, ostentando o sombrio guerreiro em rosa e branco (...). Era tutu de duzentos e a cara, que parecia de homem branco, segundo o Vicentino era rosto de mulher, tal de Isabel».

<sup>20</sup> *Ibidem*, p. 13.

<sup>21</sup> *Ibidem*, pp. 28-30.

<sup>22</sup> *Ibidem*, pp. 42-43.

<sup>23</sup> *Ibidem*, p. 50.



La mascotte del viaggio è un busto di Michel de Montaigne, consegnato da Vicentino Beirão in una scatola di legno e identificato da Ipavu come la statua di un santo qualsiasi. Il titolo del romanzo rivela le pretese ridicole di questa impresa: le conoscenze di Vicentino Beirão sulla foresta amazzonica sono tutte libresche, tratte da monografie europee che hanno poco o niente a che fare con la realtà. Che cosa diceva ancora Michel de Montaigne sui cannibali?<sup>24</sup>:

«Ces nations me semblent donc ainsi barbares pour avoir reçu fort peu de façon de l'esprit humain et d'être fort voisines de leur naïveté originelle. Les lois naturelles leur commandent encore, fort peu abâtardies par les nôtres; mais c'est en telle pureté qu'il me prend parfois déplaisir, de quoi la connaissance n'en soit venue plutôt du temps qu'il y avait des hommes qui en eussent su mieux juger que nous».

Come si vede, le conoscenze di Vicentino Beirão sull'Amazzonia rispecchiano fedelmente il mito del buon selvaggio forgiato in Europa ed espresso in modo classico appunto da Michel de Montaigne che trae le sue conclusioni da libri sulla scoperta dell'America<sup>25</sup>.

La pazzesca avventura sfocia nella morte dei due protagonisti — Vicentino Beirão muore bruciato nella gabbia dell'aripa, l'uccello magico della tribù. Ipavu muore fulminato da un'emorragia, crisi finale della sua tubercolosi. Man mano che si avvicinano al villaggio dei camaiurá interviene un terzo personaggio, il vecchio mago *Ieropé*, che è l'immagine stessa di una cultura moribonda. Tutto il tempo egli racconta vecchie storie della tribù facendo costantemente allusione alle due spedizioni dell'etnologo tedesco Karl von den Steinen (1855-1929), chiamato da lui Fodestaine che visitò due volte la zona dello Xingu, nel 1884 e nel 1887-1888 prima di diventare direttore del museo etnologico di Berlino<sup>26</sup>. Fodestaine è la mania del vecchio mago. Dopo aver perduto ogni prestigio nella sua tribù per aver rifiutato all'india Maria Jaçanã la penicillina del medico bianco, il terzo arrivo di Fodestaine è ormai la sua unica speranza di recuperare il prestigio perduto. Ed infatti arriva il giorno in cui Ipavu e Vicentino approdano al villaggio dei camaiurá. Ipavu se ne va dritto alla gabbia dell'aripa, l'uccello magico, lo tira fuori e spinge Vicentino dentro. Vicentino verrà bruciato dalla tribù, non come rivoluzionario e salvatore, ma come un bianco che minaccia l'integrità dei camaiurá. Ipavu invece, tifico fulminato dall'emorragia, se ne va su una canoa con l'aripa come polena verso il regno dei morti, senza comunque aver ricupe-

<sup>24</sup> Montaigne, Michel de «Des cannibales», in *Oeuvres complètes*. Texte établi et annoté par Robert Barral et Pierre Michel, Seuil, Paris 1988, p. 100.

<sup>25</sup> Franco, Afonso Arinos de Melo, «Montaigne e o Espírito Revolucionário», in *O Índio e a Revolução Francesa*, 2ª ed., Olympio, Rio de Janeiro 1976, pp. 102-24.

<sup>26</sup> Steinen, Karl von den, *Durch Central - Brasilien. Expedition zur Erforschung des Schingú 1884*, Brockhaus, Leipzig 1886. Steinen, Karl von den, *Unter den Naturvölkern Zentral-Brasiliens: Reiseschilderung der 2. Schingú-Expedition 1887/88*, Reimer, Berlin 1894.

rato il suo vero nome e la sua vera identità — infatti porta ancora i pantaloni della prigione di Crenaque.

A *Expedição Montaigne* è il donchisciottesco sogno di un indio e di un bianco, il mago *Ieropé* e il bianco Vicentino Beirão, che vogliono ripercorrere il tempo e la storia di cinquecento anni di colonialismo, remare contro corrente e disfare i torti. Invece non ci riescono e la storia non può terminare che con l'eliminazione dei protagonisti. La Storia rende inutile ogni loro sforzo.

\* \* \*

Come ho cercato di mostrare il percorso di Antônio Callado da *Quarup* fino all'*Expedição Montaigne* è quello di una progressiva perdita di tutte le illusioni, uno svuotamento dei miti — il buon selvaggio, l'antropofagia, il mito del centro — cari alla letteratura brasiliana degli anni sessanta. Possiamo confrontare questo percorso con quello di un altro scrittore brasiliano, Moacyr Scliar, il quale nel suo romanzo *O Exército de um Homem Só*<sup>27</sup> traccia lo sfacelo progressivo dell'ideale rivoluzionario: la controfigura brasiliana di Leon Trotzki, Mayer Guinzburg, si crea il suo ideale in un giardinetto fuori città, è considerato pazzo, e la lotta per un mondo migliore finisce davanti al gabinetto di un asilo per anziani dove due vecchi si disputano l'entrata sotto il grido: «No pasarán!».

Lo svuotamento dei miti e l'amara delusione di un'intera generazione di scrittori sta dietro il sorriso ironico e a volte un tantino malizioso di due dei più grandi scrittori del Brasile odierno, Moacyr Scliar e Antônio Callado\*.

<sup>27</sup> Scliar, Moacyr, *O Exército de um Homem Só*, 4a ed., L&M, Porto Alegre 1983, p. 139.

\* Comunicazione presentata il 16 maggio 1991 al Seminario di Studi su «L'Amazzonia nelle letterature», organizzato presso l'Istituto Universitario Orientale di Napoli dai docenti di Letteratura Brasiliana e di Letterature Iberoamericane di Lingua Spagnola.



GHEORGHE CARAGEANI

UNA MINORANZA DIMENTICATA:  
GLI AROMENI (MACEDOROMENI)

O.1. Tra le etnie nate dall'impatto fra il popolo latino conquistatore e coloro che si sottomisero alla dominazione romana, quella degli Aromeni rimane, soprattutto ai nostri giorni, se non del tutto ignorata, comunque sovente sconosciuta o misconosciuta.

1. Lo sconcerto si manifesta anche a livello delle varie denominazioni adoperate per la minoranza etnica degli Aromeni, perciò affronteremo inizialmente proprio questo problema.

Nella bibliografia in italiano si registrano i seguenti termini:

*Valacchi* o *Vlachi* già nel *Dizionario universale* del 1826 e nell'opera di Margaroli del 1829 e poi negli scritti di V. Mantegazza (1912), A. Pernice (1915), A. Baldacci (1917), B. De Luca (1919), N. Iorga (1940), ecc., di solito accompagnato da vari determinativi, che si riferiscono spesso a realtà parzialmente diverse fra loro: *Valacchi ellenofoni*, *Valacchi transdanubiani*, *Valacchi di Macedonia (e dell'Epiro)*, *Valacchi del Pindo*, ecc..

*Macedoromeni* (Vegezzi Ruscalla, 1880; De Luca, 1919; Lupi, 1965); con la variante fonetica *Macedorumeni* (Savj-Lopez, 1920; Tagliavini, 1972; Renzi, 1976; ecc.), o con la variante capovolta *Romeno-Macedoni* (De Luca, 1919; Lupi, 1965), oppure *Romeni della* (oppure *di*) *Macedonia* (De Luca, 1919; Iorga, 1940).

*Rumeni della Penisola Balcanica* (Mantegazza, 1912).

*Romeni del Pindo* (Lupi, 1938).

*Megalo-Vlahiti* (De Luca, 1919). Questa denominazione fu già adoperata nel *Dizionario universale* del 1826 con la variante *Megalo-Valachi* e con la relativa traduzione in italiano: *Grandi-Valachi*. Trattandosi di un libro poco accessibile citeremo il rispettivo passo da tale Dizionario: «Il nome di Valaco, che significa *pastore*, in lingua slava, lor fu dato al tempo in cui, coi loro armenti, emigrarono dall'altra parte del Danubio. Fondarono parecchie colonie in alcuni cantoni della Macedonia e della Tracia e nelle gole del Pindo: i discendenti di tali coloni, pastori e guerrieri come i loro antenati, sono ancora indicati sotto il nome di *Megalo-Valachi* (Grandi-Valachi)».

*Arvanitovlahi* o *Valacchi albanesi*, termini utilizzati, però, solo per i «Vlahi musulmani o albanofoni del Tomor» (De Luca, 1919; cfr. pure Baldacci, 1917:106).



Zinzari (Vegezzi Ruscalla, 1856; Tagliavini, 1972, ecc.).

*Kuzovalacchi* (Pellegrini, 1907), con le varianti fonetiche e/o ortografiche *Kutzo-Valacchi*, *Kutzo-Vlachi* o *Cuzzo-Valacchi* (Vegezzi Ruscalla, 1856; Pernice, 1915; termine usato frequentemente nei documenti relativi al periodo 1891-1916, documenti che abbiamo studiato nell'Archivio Storico Diplomatico del Ministero degli Affari Esteri italiano: Carageani, 1987).

*Aromeni* (De Luca, 1919; Ruffini, 1959; Bonfante, 1973). Di tale parola si registrano anche le varianti fonetiche *Arumeni* (Tagliavini, 1972; Renzi, 1976, ecc.) e *Aromuni* (Savj-Lopez, 1920, nonché nella maggior parte delle Enciclopedie italiane: cfr., per es., il *Dizionario Enciclopedico Universale*, Sansoni, Firenze 1966, s.v.). Quest'ultima variante fonetica è molto vicina al termine tedesco *Aromunen*, già adoperato dal Weigand alla fine del secolo scorso ed oggi preferito nei lavori di lingua tedesca, rispetto a *Macedo-rumunen*.

Nei rapporti che intercorrono fra di loro e soprattutto nei rapporti che hanno con altri popoli, gli Aromeni usano i seguenti termini: *Ar(u)mânî*, *Ar(ă)mânî*, *Rumânî*, *Rămânî*, *Ārămânî*. Con maggiore frequenza viene adoperata la parola *Armânî*. L'etimo di tutti questi nomi è, al singolare, il lat. *ROMANUS*, che ha subîto, ovviamente, vari mutamenti fonetici (la protesi della *a*; la sincope della vocale atona *o*, oppure la sua chiusura [*o > u*], oppure la sua delabializzazione [*o > ă*]). Quantunque siano in genere differenti dalle varianti utilizzate in Romania (ovvero *Rumân*, *Român*, ecc.), quelle dell'aromeno presentano, talvolta, delle analogie con esse, analogie poco note anche agli studiosi. Pochi sanno, per es., che alla forma *Rămân*, precedentemente citata e tipica dei *fărșeroți*, corrisponde in Romania la forma *Râmîn*, o *Rîmîn*, attestata nelle inchieste dialettali in alcune località della Muntenia e del Maramureș (Arvinte, 1983: 48,54, ecc.).

I popoli vicini con i quali gli Aromeni sono venuti in contatto adoperano, di solito, per denominarli, il termine generico *Vlahi* (sing. *Vlah*), soprattutto in due varianti: la prima, *Belivlasi*, cioè 'Romeni Bianchi' viene impiegata dai Bulgari, i quali contrappongono i *Belivlasi* ai Romeni che vivono a nord del Danubio e che vengono denominati *Caravlasi* o *Cerni-vlasi* 'Romeni Neri'<sup>1</sup>. La seconda variante è quella di *Kutzovlahi*, comune presso i Greci, sulla cui origine e significato esistono finora molteplici ipotesi, delle quali ne abbiamo scelto tre:

a) per la maggior parte degli studiosi l'etimo sarebbe costituito dalle parole greche *κουτσός* 'zoppo' e *Βλάχος*. Si tratterebbe, dunque, di un nome dispregiativo 'Romeni zoppi' (Capidan, 1932:6), nome abba-

<sup>1</sup> Si tratterebbe dell'antico significato indoeuropeo dei nomi di colori: nero = nord; bianco = sud; rosso = est; verde o azzurro = ovest (C. Poghirc, 1989: 11).

stanza antico che è passato dai Greci, anche nelle opere dei cronisti romeni M. Costin, D. Cantemir e dello stolnic C. Cantacuzino;

b) *Kutzo* deriverebbe dal tc. *Küçük* 'piccolo' (cfr. Sterescu e Popilian, apud Arginteanu, 1904:280). L'appellativo sarebbe stato adoperato inizialmente per gli abitanti della 'Piccola Valacchia' (gr. *Μικρά Βλαχία*), collocata nell'Etolia e nell'Acarmania; si tratterebbe, dunque, di 'Piccoli Valacchi' in opposizione ai 'Grandi Valacchi', con riferimento, presumibilmente, agli abitanti della Grande Valacchia (gr. *Μεγάλη Βλαχία*), nome con il quale veniva chiamata la Tessaglia nei secoli XII e XIII;

c) partendo dalla considerazione che le prime due ipotesi enunciate non sono convincenti sul piano semantico, P.Ș. Năsturel ha proposto recentemente l'etimo turco *Koç* (pronunciato *koich*) che è passato anche nel bulg. e che significa 'montone', 'ariete'. Trattandosi di una popolazione costituita in gran parte da pastori, tale etimo sarebbe soddisfacente, semanticamente parlando. Ma, siccome i Greci non comprendevano il significato della parola turca ed essendo essi portati a prendere in giro il loro prossimo, *koç* è stata avvicinata all'aggettivo greco *koutsos* che non significa solo 'zoppo', ma che, in varie espressioni ha anche il senso dispregiativo di 'mutilato', 'povero', 'mendicante', 'difficile'<sup>2</sup>.

Ritornando ora al termine generico *Vlah*, va detto che la sua storia è particolarmente lunga ed affascinante. Inizialmente si trattava della denominazione di un'antica tribù celtica, *Volcae*. Con questa parola i Germanici indicarono poi i Celti, in genere; dopo la romanizzazione della Gallia, essa fu adoperata per i Gallo-Romani e poi per tutti i popoli romanzi. Dai Germanici il nome passò agli Slavi che usavano il nome di *Vlachū* per gli Italici già nella biografia dell'apostolo Metodio, scritta da un anonimo nel IX sec. Dagli Slavi balcanici il termine passò finalmente ai Greci (Tagliavini, 1962:163; Poghirc, 1989:9-10).

È stato poi notato che nel Cinquecento il termine *Vlah* non aveva più, in Serbia, il senso etnico di «romeno», ma quello di «pastore» o di guidatore di carro, «carradore» (rom. *chirigiu*).

Nelle lingue balcaniche la parola *Vlah* diventa sinonimo di 'pastore nomade'; così, per es., fanno gli Albanesi denominando gli Aromeni *Vlla(h)* (Capidan, 1932:7; idem, 1942:11; Poghirc, 1989:10; ecc.).

Tra gli altri nomi adoperati per gli Aromeni dalle varie etnie dei Balcani ricorderemo solo altri due:

<sup>2</sup> Cfr. N. Djuvara, 1989: 126, n. 4. Abbiamo adoperato anche il testo dell'articolo nella sua versione integrale, messi a disposizione dall'autore, ovvero P.Ș. Năsturel, *Koutso-vlaque; recherche étymologique*, in "Etudes Roumaines et Aroumaines", Paris-Bucarest 1990, pp. 90-99. L'obiezione che si potrebbe portare è la seguente: visto che l'aggettivo *koutsos* significa, in greco, anche 'mutilato, povero, mendicante, difficile', questo significato dispregiativo spiegherebbe, sul piano semantico, in modo soddisfacente il nome affibbiato dai Greci agli Aromeni, senza dover ricorrere più al tc. *koç*.

*Cincari* 'Zinzari', usato dagli Slavi meridionali e specialmente dai Serbi. Esso si fonda, presumibilmente, su una palese particolarità fonetica dell'aromeno nel quale la velare *c* seguita da una *e* o da una *i* in parole di origine latina non diventa affricata prepalatale *ç* [tʃ], come nella lingua romena, ma diventa affricata dentale *ts*: alla parola *cer* del romeno corrisponde nell'arom. *țer* 'cielo'; invece di *cine* 'chi' si dice *țini*; invece di *cinci* 'cinque' si pronuncia *ținți*, ecc. (Capidan, 1932:5; Caragiu Marioțeanu, 1975:217; ecc.).

Da nome etnico, *zinzar* diventa consueto nell'onomastica quale soprannome, per indicare un appartenente alla comunità etnolinguistica aromena. Lo si trovava e lo si trova, sia con funzione di nome che con quella di cognome, in Serbia. È noto per es., il nome del generale di origine aromena Tsintsar Marcović, primo ministro nel regno dell'ultimo Obrenović, ucciso nel complotto del 1903 (Hâciu, 1936:575, 578).

Va parimenti rilevato che il nome *Cincari* si è diffuso in qualche misura anche in Romania, pronunciato, però, di solito, in modo errato, *Tsintsari* (che, alla lettera, significa *zanzare*, le quali non c'entrano nulla, le poverette!). Si tratta, presumibilmente, di un fenomeno di etimologia popolare.

*Cioban* o *Ciuban* è invece il termine impiegato talvolta per gli Aromeni dai Turchi o dagli Albanesi. Ci danno informazioni in proposito Thunmann nel 1774 e William Martin-Leake nel 1814<sup>3</sup>. Interessante è il fatto che dal significato originario della parola, quello di «pastore», che individuava l'occupazione più frequente presso gli Aromeni, si è passati, in questo caso, a quello etnico (Capidan, 1927:204; Caragiu Marioțeanu, 1975:217).

1.1. L'aver tanto insistito sulla denominazione degli Aromeni può sembrare, se non fuori luogo, almeno un'operazione poco rilevante. Che non è così lo dimostra innanzitutto l'interesse sempre maggiore rivolto a simili questioni, il che ha reso possibile la pubblicazione di singoli libri in proposito; per es. il bel libro di V. Arvinte, *Român, românesc, România. Studiu filologic* (București 1983, 239 pp.). In secondo luogo, la diversità dei nomi degli Aromeni rispecchia anche il fatto che essi hanno rappresentato e rappresentano a tutt'oggi una realtà in fondo *non sempre ben nota*, la quale, comunque si può prestare a diverse interpretazioni. D'altra parte, però, sia il nome con il quale si autodefinisce la maggior parte di essi (cioè *Armâni*) sia il nome diffuso nelle testimonianze che li riguardano (ovvero *Vlah*) dimostrerebbero, secondo uno dei suoi migliori conoscitori, Theodor Capidan, l'unità reale esistente fra i Romeni nord e sud-danubiani: «All'unità

<sup>3</sup> Cfr. J. Thunmann, 1774, p. 174: "Die Albaner nennen sie Tchuban oder Tjuban"; cfr. W. Martin-Leake, 1814, p. 364: "The Turks and Albanians call the Vlakh of Greece Tzuban (Pastores)".

linguistica viene ad aggiungersi pure l'identità di nome. Essi [ovvero gli Aromeni] compaiono nella storia con lo stesso doppio nome del popolo romeno ovunque situato: *Rumân* dal lat. ROMANUS, adoperato tra di loro, e *Vlah*, col quale è conosciuto dai popoli stranieri. Questa identità di nome, conservata fin dall'epoca delle conquiste romane nella Penisola balcanica e in Dacia, è sufficiente a dimostrarci più di una qualsiasi informazione scritta su pergamena o incisa su pietra che, nel medioevo, dovunque avessero peregrinato prima di arrivare ai luoghi nei quali li troviamo oggi, essi sono vissuti in diretta unità territoriale con i loro fratelli della riva sinistra del Danubio, formando un unico popolo e parlando la stessa lingua» (Capidan, 1942:10).

2. Sofferamoci ora su alcune antiche attestazioni attinenti agli Aromeni ricordando che, purtroppo, in assenza di una storia generale di tutti i Romeni della Penisola balcanica, le informazioni che possediamo sono frammentarie, talvolta confuse o travisate, ecc.<sup>4</sup>

La prima testimonianza, in assoluto, potrebbe essere quella registrata negli appunti del monastero Castamunitu, in cui, secondo alcuni studiosi, si parla dei Vlahorinhini in Macedonia e sul Monte Athos, negli anni 726-780 (Capidan, 1927: 198-200; id., 1932: 26). Ma, secondo altre ricerche, la fonte è ben più tardiva ed è troppo poco esplicita (Lascaris, 1943: 182-189; Winniffrith, 1987: 99; Năsturel, 1989: 49; Poghirc, 1989: 14; ecc.).

Ecco perché la maggior parte degli studiosi è concorde che i Valacchi dei Balcani — per i quali essa intende gli Aromeni — vengono menzionati per la prima volta in seguito ad un evento storico accaduto nel 976 (Capidan, 1932: 7; C.C. Giurescu, 1935 I: 289; Caragiu Marioțeanu, 1972: 105; Rosetti, 1986: 322, ecc.). Infatti, nella cronaca del bizantino Georgios Kedrenos, il quale copia la cronaca di Skylitzes, della seconda metà dell'XI secolo, si afferma che, proprio in quell'anno, il fratello dello zar bulgaro Samuele, ovvero il principe Davide, era stato ucciso sulla strada tra Castoria e Prespa, nel luogo denominato Le Belle Querce, da alcuni Valacchi carovanieri (Murnu, 1984: 68)<sup>5</sup>.

A pochi anni di distanza, nel 980, si parla di una massa di Valacchi (cioè Romeni, ossia, in questo caso, Aromeni) nella parte settentrionale della Grecia sotto il comando (gr. ἀρχη) di Niculitza l'Anziano. Quest'ul-

<sup>4</sup> Infatti, lavori come quelli di I. Arginteanu (1904), G. Murnu (1913), N. Iorga (1919), V. Diamandi-Aminceanul (1938), non sono oggi aggiornati, come informazione, ed alcuni di essi sono pure carenti sul piano dello spirito critico. Altri lavori sono sì aggiornati, ma troppo sommersi: Winniffrith (1987), AA.VV. (1989); altri, infine, sono limitati solo a determinati aspetti o periodi: I. Caragiani (1929; 1941), V. Papahagi (1935), A. Hâciu (1936), C. Papanace (1959; 1965), M.D. Peyfuss (1974; 1989), G. Carageani (1987; 1991), ecc.

<sup>5</sup> Il passo di Kedrenos (-Skylitzes), già rilevato e commentato nel 1868 da W. Tomaschek, ha generato molte discussioni relative all'autenticità della notizia e, nel caso fosse vera, al significato che si debba attribuire alle parole βλάχων ὀδιδῶν (Murnu, 1984: 67-70; N.-Ș. Tanașoca, 1984: 34-35; R. Lăzărescu, 1979: 361-364, ecc.).



timo era stato nominato governatore sui Valacchi dell'Elllade. Il documento è compreso negli scritti del generale Kekaumenos (Murnu, 1984: 70 e ss.).

In seguito, le testimonianze sui Valacchi-Aromeni, anche se non numerose, si infittiscono. Essi vengono nominati nell'editto del 1019 o 1020 dell'imperatore Basilio II (il Bulgarocton) in cui si decide che i Valacchi dell'intera Bulgaria devono dipendere, per quanto riguarda la Chiesa, dall'arcivescovo di Ocrida (Arginteanu, 1904: 84; Murnu, 1984: 85). Nel 1025 (o 1027) i Valacchi vengono menzionati negli *Annales Barenses* come componenti dell'esercito dell'imperatore bizantino Costantino VIII, esercito impegnato in Sicilia nella lotta contro i Saraceni (Murnu, 1984: 86; C.C. Giurescu, 1935: 290).

Un'opera importante per l'argomento che ci interessa è *I consigli e i racconti* di Kekaumenos, redatta presumibilmente verso gli anni 1075-1078. Come è stato rilevato da N.-Ş. Tanaşoca (1984: 37), Kekaumenos "ci fornisce notizie numerose, varie ed importanti sui Romeni della Tessaglia, sul loro modo di vita, sulle loro abitudini ed occupazioni. Egli racconta in modo particolareggiato lo svolgimento del moto insurrezionale antibizantino incominciato nel 1066, nella città di Larissa [...] Parimenti registra tradizioni storiche attinenti al passato remoto dei Romeni tessaloti, alla loro origine dacica e alla loro discesa in Tessaglia dalla zona da loro inizialmente abitata presso i fiumi Sava e Danubio, dal nord della Penisola balcanica". Kekaumenos attesta, altresì, la dispersione valacca nell'Epiro, nella Macedonia e, principalmente, nella Tessaglia.

Anche la cronista bizantina Anna Comnena (del XII sec.) ci fornisce notizie sugli Aromeni. Ella ricorda il villaggio valacco Ezeva [Ezeba] e parla di "questa gente che pratica la vita nomade e che la lingua volgare denomina Valacchi" gente sollevatasi insieme ai Bulgari per fermare, nel 1091, il pericolo rappresentato dai Peceneghi. La Comnena riferisce, altresì, come, nel 1094, il notevole valacco Poudilos (Pudilă o Budilă) avvertisse l'imperatore che i Cumani avevano oltrepassato il Danubio (Giurescu, 1935: 291; Năsturel, 1989: 53).

Intorno al 1165-1166 il rabbino spagnolo Beniamino di Tudela, il quale viaggiava in Grecia, parla dei Valacchi di Lamia (Zeituni) ed afferma: "Qui è l'inizio della Valacchia i cui abitanti occupano le montagne; essi stessi portano il nome di Valacchi. Ugualmente veloci nella fuga ai caprioli, scendono dai monti nel paese dei Greci per saccheggiare e depredare. Nessuno li può attaccare con la guerra e nessun re li può domare [...]" (Apud Murnu, 1984: 119). Troviamo, dunque, di nuovo la Valacchia collocata nella Tessaglia e gli Aromeni nelle sue montagne, le quali erano il loro naturale riparo. Ma c'è di più: la conclusione logica è che tali Aromeni erano autonomi, liberi, indipendenti, nel XII sec. (cfr. C. Hopf e G. Finlay, apud Murnu, 1984: 166).

L'evento più importante del XII secolo, relativo ai Romeni sud-danubiani è, però, senz'altro, la rivolta del 1186, scoppiata a Târnovo,

nell'odierna Bulgaria, contro Bisanzio, rivolta capeggiata dai fratelli Pietro ed Assan (o Assen), fondatori dello zarato valacco-bulgaro. Vittoriosi contro Bisanzio, ma uccisi a causa di congiure interne, furono seguiti sul trono dal terzo fratello, Giovanni il Bello (denominato, nelle cronache latine, Jehan, Johanice, Iohannitio, Ioanicus Caloiohanni). In seguito alla corrispondenza col Papa Innocenzo III, Giovanni il Bello riceve, l'8 novembre 1204, dal nunzio papale, il cardinale Leo, la corona, quale "rex Bulgarorum et Blachorum", insieme al diadema reale, allo scettro ed alla bandiera di San Pietro. La massima estensione al regno fu data dal figlio di Assan, ovvero Giovanni Assan II, che regnò tra il 1218 e il 1241; ma fu proprio in questo periodo che lo stato bulgaro-valacco si trasformò in uno stato presumibilmente solo bulgaro.

Il ridotto spazio tipografico non ci permette di soffermarci troppo su questo scorcio di storia romena. Ricorderemo solo che le questioni connesse agli eventi accennati, ancora oggi molto dibattute, si possono ridurre alle seguenti tre: a) l'origine degli Assenidi; b) la struttura dello stato da essi creato: bulgaro-valacca o esclusivamente bulgara; c) la scomparsa dei Romeni della Bulgaria medioevale dopo la dissoluzione del regno bulgaro-valacco. Una questione secondaria, ma importante per il nostro discorso, è quella che riguarda il termine *valacco* usato sopra: per valacco si deve intendere aromeno, meglenoromeno o, addirittura, dacoromeno?

Per l'origine aromena degli Assenidi si sono pronunciati A.D. Xenopol, B.P. Hasdeu, I. Arginteanu, N. Iorga, ecc.; per quella meglenoromena, G. Murnu e G. Ivănescu. Secondo D. Onciul, gli Assenidi erano Dacoromeni. Per gli studiosi bulgari essi erano, ovviamente, Bulgari. L'ipotesi più plausibile sembra quella avanzata da N.-Ş. Tanaşoca, il quale accetta l'origine valacco-bulgara degli Assenidi: bulgara da parte delle donne (N.-Ş. Tanaşoca, 1981: 1308). La 'scomparsa' dei Valacchi della Bulgaria ha trovato, invece, tre diverse spiegazioni le quali, messe insieme, ci possono parzialmente offrire una soluzione accettabile: la bulgarizzazione; il loro spostamento a nord del Danubio; il loro spostamento verso il sud della Penisola balcanica.

I Valacchi vengono menzionati numerose altre volte sia dai cronisti bizantini (Nicetas Choniates, Pakymeres, Chalcocondylas, ecc.), sia da quelli francesi (Geoffroi de Villehardouin, Henry de Valenciennes, Robert de Clary, ecc.).

A questo punto si impone una precisazione: ad eccezione della rivolta del 1186, sulla cui matrice aromena o meglenoromena — per quanto concerne la componente valacca — esistono ancora divergenze di opinione e, ad eccezione del raggruppamento dei valacchi sud danubiani esistiti nella parte occidentale della Jugoslavia, lungo la costiera adriatica, tutte le altre volte, quando si parla di Valacchi (nei Balcani), si devono intendere, *presumibilmente*, gli Aromeni.

Alcune delle testimonianze dei cronisti e degli storiografi attestano

l'esistenza, nel Medioevo, di territori della Penisola balcanica nei quali gli Aromeni abitavano probabilmente compatti, dal momento che tali territori venivano denominati *Vlahii*, cioè 'Valacchie'. Si tratta della Grande Valacchia (gr. Μεγάλη Βλακία) che comprendeva, nel XII o XIII secolo, secondo alcuni solo le zone montuose della Tessaglia, secondo altri l'intera Tessaglia (G. Murnu, 1984: 119-120, 166) e che godeva di un certo statuto di autonomia; della Piccola Valacchia (gr. Μικρά Βλακία), collocata nell'Etolia e nell'Acarmania; dell'Alta Valacchia (gr. Ἀνώβλαχα), situata nella parte meridionale e orientale dell'Epiro.

Tra le altre numerose notizie concernenti gli Aromeni ricordiamo le seguenti:

— nel 1088 (oppure nel 1105 secondo altri studiosi) il patriarca Nicola III di Costantinopoli e l'imperatore Alessio Comneno ordinarono l'allontanamento, dal Monte Athos, degli Aromeni, i quali commerciavano i loro prodotti pastorizi in quel posto, perché le loro donne rappresentavano un "pericolo" per la vita monacale, ovvero per la castità dei monaci del Monte Santo<sup>6</sup>. Che gli Aromeni fossero da sempre sia valenti produttori che abili mercanti delle loro derrate lo dimostrano certe parole come: *vlachokappa*, la quale indica, in neogreco, un mantello ruvido usato da pastori e contadini; *flokata*, nome greco del tipico tappeto di lana, venduto oggi un po' dappertutto nei Balcani, tappeto che imita il velo delle pecore. Il termine riproduce l'arom. *Flukata*, derivato da *floc* 'fiocco di lana', il quale, dal canto suo, proviene dal lat. *floccus* (DDA, 1974: s.v.); *caseus valacchus*, nome con il quale circolava il formaggio aromeno nell'epoca antica e non solo nei Balcani; ecc.;

— come termine geografico, la Valacchia (per la quale si intendeva la Grande Valacchia) appare menzionata nel 1198 col nome Provincia Blachie<sup>8</sup> in una bolla dell'imperatore Alessio III Angelo (Năsturel, 1989: 54);

— i documenti del vescovato latino di Cefalonia registrano la presenza di Valacchi nelle isole ioniche nel 1264 (Năsturel, 1989: 57, 60);

— sempre nei documenti del vescovato, questa volta di Creta, è attestata l'interdizione del loro soggiorno nell'isola, da parte del Gran Consiglio di Venezia, nel 1274 (Năsturel, 1989: 57);

— tra la fine del Duecento e l'inizio del Trecento Ramon Muntaner, uno dei capi della Compagnia Catalana, nonché noto cronista, parla

<sup>6</sup> I particolari, diremmo noi oggi, di cronaca 'rosa' sono i seguenti: 30 famiglie di pastori valacchi, ovvero presumibilmente Aromeni, come ha dimostrato Capidan, si erano stabilite nella Penisola calcidica per vendere ai monaci del Monte Santo latte, formaggio e lana. Al commercio partecipavano, però, anche le donne e le ragazze aromene, vestite da uomini, fonte di indubbia tentazione per i monaci più giovani, i quali furono indotti a commettere atti vietati dalla regola di asceti che lì regnava. Il bello è che, insieme alle donne aromene, partirono pure i monaci più giovani, lasciando i monasteri quasi esclusivamente nelle mani dei monaci anziani (cfr. Capidan, 1927: 233-235).

di un certo «Langlo» che era «senior de la Blaquia» e precisa che «Blaquia» era «il più forte paese del mondo» (Iorga, 1919: 31);

— nella cronaca di Pachymeres siamo informati che nel 1305 un contingente di volontari valacchi era impegnato nell'esercito bizantino nelle lotte contro i Catalani (*Fontes*, 1975: 452-453);

— in una cronaca anonima del 1308, scritta in latino e relativa all'Europa orientale, si parla degli Aromeni come di un grande popolo, denominato Blasi i quali vivevano diffusi fra Macedonia, Achaia e Salonicco (Capidan, 1942: 25; Năsturel, 1989: 56);

— nel 1324, alla chiesa di Iannina (Epiro) l'imperatore bizantino Andronico II Paleologo dona dei poderi insieme alle persone che lavoravano su questa proprietà. Tra di loro si trovavano gruppi di Valacchi balcanici (Iorga, 1919: 37-38);

— lo storico bizantino Laonikos Chalkokondylas (cca 1423-1490) parla delle lotte dei Valacchi contro i Turchi, osserva che nel passato erano diffusi dalla Dacia fino al Pindo (Capidan, 1932: 31; 1942: 25) ed afferma che i Valacchi del Pindo parlano la stessa lingua dei Daci del Danubio [cioè dei Romeni], lingua che assomiglia a quella degli Italiani (Arginteanu, 1904: 199; Năsturel, 1989: 70);

— negli anni del sultano Maometto II (1451-1480), i Valacchi rappresentavano quasi il 40% della popolazione del Peloponneso (Beldiceanu, 1984: 6-9);

— nella seconda metà del Cinquecento, il viaggiatore francese Pierre Belon du Mans parla di villaggi di Valacchi nella Penisola balcanica, di prefiche aromene e di minatori valacchi nei pressi di Salonicco (Iorga, 1928: 34; idem, 1937: 46).

3. Tra i territori fortemente popolati da Valacchi tanto da essere considerati terre dei Valacchi, ovvero *Vlahii*, la Grande Valacchia godette, per un certo periodo, non solo di una relativa autonomia nell'ambito della provincia bizantina dell'Ellade, ma anche di un'indipendenza totale tra il 1204 e il 1259, come ha dimostrato egregiamente George Murnu (1913; 1984: 67-147).

Di una relativa autonomia godettero, però, i Valacchi balcanici pure nell'Impero Ottomano, nei secoli XV e XVI. Si sa, per es., che i rapporti fra le comunità valacche e le autorità turche erano disciplinati sul territorio dello Stato serbo medievale, e non solo lì, dalla cosiddetta *'adet-i eflakije, zakon Vlahom (vlaški zakon) o jus Valachorum (jus Valachicum)* (A. Tanașoca, 1981: 1516; M. Cazacu, 1989: 81 e ss.).

Di particolare importanza per la storia degli Aromeni è l'esistenza degli armatolati (capitanati) che erano "regioni militari create nella Macedonia meridionale, Tessaglia ed Epiro per assicurare la sicurezza di queste zone montuose, la protezione degli abitanti contro le bande di *klephtes 'clefti'*, briganti, ma spesso veri *aiduchi* impegnati nella lotta antiottomana" (A. Tanașoca, 1981: 1520). In base ad un'interpretazione recente, furono, però, proprio gli armatoli a trasformarsi in



'clefti', a partire dalla fine del Seicento, quando gli armatoli rivolsero le armi non tanto contro i Turchi, quanto contro gli Albanesi musulmani (Djuvara, 1989: 99-100).

Secondo la tradizione registrata più tardi da P. Aravantinos, Solimano il Magnifico aveva diviso, nel 1537, l'Epiro con l'Etolia e l'Acarania, la Tessaglia e la Macedonia in 15 *armatolati*. Essi erano condotti da armatoli (capitani), tutti cristiani di rito greco-ortodosso, che godevano di concessioni di proprietà agrarie e che — insieme ai loro figli e fratelli — erano *muafi*, ossia esentati dal pagare le imposte. Talli forme di autonomia sono sopravvissute fino all'Ottocento (Arginteanu, 1904: 223-224; A. Tanaşoca, 1981: 1520-1521).

Considerati tutti di origine greca dagli studiosi greci e anche da parecchi studiosi non greci, molti degli armatoli furono, in verità, aromeni, fatto dimostrato soprattutto da I. Caragiani (1929: 106-272) ed accettato ulteriormente da altri ricercatori (A. Tanaşoca, 1981: 1521). Oggi non sembrano esistere dubbi sull'origine aromena di famosi armatoli come Iani Bucovala, Panu Meitani, Hristu Valaori, Nicolò Giuvara, Caciandoni, ecc.

3.1. Gli Aromeni erano organizzati tradizionalmente in *fălcări*, raggruppamenti di più famiglie condotte da un *celnic*, persona ricca in greggi di pecore e che godeva di un'assoluta autorità morale e giuridica. In seguito all'urbanizzazione sempre più intensa dell'Impero ottomano, gli Aromeni cominciarono a popolare — fin quando diventarono maggioritari — città come Samarina (1560), Triccala (con una chiesa costruita nel 1574/5), Moscopoli (o Voscopoli: con il monastero di Prodom, eretto nel 1630), Metzovo (XVII sec.), Siracu, Călăriţi, Malacaşi, ecc. (M. Cazacu, 1989: 92).

Dalle informazioni che ci sono pervenute, soprattutto dai viaggiatori dell'Ottocento, sappiamo ora che molte delle città aromene godettero, per un certo periodo di tempo, di privilegi speciali accordati loro dai Turchi, grazie al regime protettivo delle cosiddette Capitolazioni. Una di esse fu Metzovo (Metzova, Aminciu), situata nelle montagne del Pindo, a 1145 metri di altitudine. Secondo la tradizione raccontata da Aravantinos, in seguito alla protezione e all'ospitalità concesse ad un visir turco, Metzovo ottenne dei privilegi che le permisero un felice sviluppo. All'origine pastori e carovanieri, ma, in seguito, anche abili commercianti dei loro prodotti tipici pastorizi e tessili, gli Aromeni di Metzovo fondarono case di commercio sul Mar Adriatico e Mediterraneo, arrivando fino a Cadice. Come ci informa Pouqueville, ex console di Napoleone Bonaparte presso il famoso Ali Pascià di Iannina, i Francesi avevano a Metzovo i loro depositi generali di mercanzie già ai tempi di Luigi XIV (1643-1715) (V. Papahagi, 1939 b: 8<sup>7</sup>. Nel Sette-

<sup>7</sup> Sulle testimonianze dei viaggiatori francesi, cfr. il ben informato studio di V. Tega, *Aromânii văzuți de călători francezi*, in "Buletinul Bibliotecii Române", XI (XV) — Serie nouă — Freiburg (Germania), 1984, pp. 85-216.

cento, questa città possedeva scuole, un'accademia, 11 chiese, ecc. Fu la città dove nacquero uomini di cultura aromeni come Neofit Duca, Trifon e Dimitrie Bardaca o Nicolae Zerdzuli, detto anche Nicolae Cercel, quest'ultimo divenuto direttore dell'Accademia di Iaşi, in Moldavia, tra il 1760 e il 1773.

Sempre nelle montagne del Pindo sono situate le località Călăriţi (Călaru, Călarl'i, Kalarites) e Siracu (Seracu, Săracu), beneficiarie anch'esse di accordi particolari in base ai quali pagavano annualmente solo una modesta somma di denaro alla madre del Sultano (cioè alla Sultana Validè). Distrutte durante la rivoluzione greca del 1821 per ordine di Kurscid Pascià, furono poi ricostruite e ripopolate. Certe informazioni in proposito ci offre il noto archeologo inglese, colonnello William Martin-Leake: "Călăriţi e Săracu sono due tra i più grandi comuni valacchi. Questi comuni, complessivamente quasi cinquecento, dei quali nessuno è troppo piccolo, sono sparsi lungo i monti dell'Epiro, della Tessaglia e della Macedonia" (apud V. Papahagi, 1939 b: 4-5). Mentre Pouqueville, dopo aver lodato l'operosità degli Aromeni, afferma: "Siccome il destino non poteva che essere felice per simili uomini parsimoniosi, si sono visti durante mezzo secolo, ovvero da 1760 e fino ai nostri giorni, i Megalo-Valacchi di Călăriţi, Săracu, Meţova, Aspropotamos e Zagor diffondersi su vari mercati marittimi del Mediterraneo ed adoperare i velieri greci, al posto di quelli stranieri, per trasportare le loro merci e ricevere in cambio il controvalore. Viaggiando con la sonda e la bussola in mano, dopo nuovi tentativi, alcuni fondarono case di commercio a Napoli e Livorno, a Genova, in Sardegna, a Cadice, in Sicilia e Malta. Altri si insediarono a Venezia, a Trieste, ad Ancona e Ragusa" (apud V. Papahagi, 1939 b: 8). Originari di Călăriţi o di Siracu furono gli Aromeni K. Kristalis e G. Zalacosta, diventati famosi poeti greci nell'Ottocento; P. Lambru e suo figlio Spiros Lambru, noti studiosi (l'ultimo anche uomo politico, ai primi del Novecento); Ion Coletti, dottore in medicina a Pisa, ex medico di Ali Pascià e poi uno dei fondatori dello Stato ellenico, generale, ambasciatore a Parigi e poi primo ministro, deceduto nel 1847 (Hăciu, 1936: 60, 568, 571).

Su un prolungamento del Pindo, a quasi 1600 m. di altitudine, si trovava e splendeva nel Seicento e nel Settecento la città di Gramostea. Per due volte distrutta dagli Albanesi musulmani e dai Turchi — ai primi del Novecento rimanevano, della fiorente località di una volta, solo una ventina di modeste case di recente costruzione, sparse tra le rovine che testimoniavano l'antica gloria. Molto prolifici, i 'grămusteni' si sono diffusi in altri centri, vicini o lontani, così che gran parte della popolazione aromena della Jugoslavia, dell'Albania e della Bulgaria proviene, all'origine, dal ceppo dei 'grămusteni' (Capidan, 1927: 218; 1932: 16; 1942: 17).

Nessuna delle città aromene ha conosciuto, però, nel passato, lo sviluppo e lo splendore di Moscopole (Voscopole). Situata nell'odierna

Albania, Moscopole ci appare, nei documenti del tempo, come «urbs amplissima» «non solo per l'intera Grecia, ma quasi per l'intero Impero Ottomano» (V. Papahagi, 1939 a: 4)<sup>8</sup>. Le testimonianze dell'Ottocento parlano di 12.000 case e di circa 40.000-60.000 abitanti aromeni, ma la ricerca più recente — sfociata nell'ottimo libro dell'amico Peyfuss — dà come più probabile la cifra di 20.000 persone (M.D. Peyfuss, 1989: 36).

All'origine pastori, ma poi anche abili artigiani costituiti in 14 corporazioni e, soprattutto, ricchi commercianti, i moscopolitani ricevevano e riversavano le loro merci sia all'interno della Penisola balcanica (impresa facilitata dalla vicinanza della famosa «via Egnatia» — strada romana che da Durazzo conduceva, attraverso la Macedonia e la Tracia, a Bisanzio —), sia verso Venezia<sup>9</sup>.

Moscopole aveva alcune scuole, una tipografia propria, un'Accademia (inaugurata nel 1750), una biblioteca, decine di chiese. Nell'Accademia di Moscopole studiarono illustri personalità della cultura aromena come: Giovanni Chalkeus (Halcheu), futuro direttore del Collegio Flanginiano di Venezia; Gioasaf, diventato patriarca di Ocria; Dionisio Mantuca (o Manduca), futuro metropolita di Castoria; Demetrio Procopiu Pamperiu, ex segretario del Principe regnante di Valacchia, Nicola Mavrocordat; Daniele Moscopolitano, autore di un *Lessico Tetraglossa* che comprende anche l'aromeno; Teodoro Anastasio Cavallioti, diventato professore e direttore dell'Acc. di Moscopole, autore del libro *Protopiria*, stampato a Venezia nel 1770, libro scritto in greco che, però, contiene pure un elenco di 1170 parole greche tradotte in albanese e aromeno. Il libro fu donato, nel 1773, da Costantino Hagi Gehani (o Ceagani) — altro dotto moscopolitano — allo storico Johann Thunmann, professore all'Università di Halle, che lo rese poi noto in Europa<sup>10</sup>.

In seguito all'invidia suscitata dalla sua ricchezza, a presumibili conflitti tra gli Aromeni greco-ortodossi e gli Albanesi musulmani, nella cui zona veniva situata la città, e sullo sfondo delle guerre russo-turche (1768-1774) o russo-austro-turche (1787-1792), Moscopole fu saccheggiata due volte, nel 1761 e 1769, per essere poi definitivamente saccheggiata e distrutta nel 1788. I suoi abitanti si dispersero dirigendosi, quelli meno agiati verso la Macedonia e la Serbia, mentre le famiglie più ricche si stabilirono a Lipsia, a Vienna, a Pest, a Bratislava, ecc.

In un lavoro del 1800, Martin von Schwartzner notava che il grande

<sup>8</sup> V. Papahagi utilizza un documento scritto in latino, conservato negli archivi di Budapest e pubblicato inizialmente da G. Alexici (cfr. anche M.D. Peyfuss, 1989: 35).

<sup>9</sup> Sui rapporti commerciali tra Moscopole e la Serenissima cfr. specialmente V. Papahagi, 1935.

<sup>10</sup> Infatti, Thunmann stampò, nel 1774 a Leipzig il lavoro *Untersuchungen über die Geschichte der östlichen europäischen Völker*, nel quale riprodusse anche il vocabolario trilingue del Cavallioti (Kaballiotis), accompagnato dalla traduzione latina delle parole (Capidan, 1932: 47-53; V. Papahagi, 1937: 7 e ss.; M.D. Peyfuss, 1989: 52-54; ecc.).

commercio era, in Ungheria, nelle mani dei Greci e degli Tzinzari in quanto, attraverso le loro compagnie commerciali, essi controllavano l'intero commercio da Atene a Pest e a Vienna (Popovici, 1934: 101).

Pressappoco la stessa cosa accadeva in Serbia dove — secondo testimonianze attendibili — il commercio era monopolio degli Aromeni, i quali costituirono nel Settecento e nell'Ottocento, l'ossatura sociale delle città serbe, Belgrado compresa (Popovici, 1934).

Tra le famiglie aromene più famose per la loro ricchezza e per il loro mecenatismo, erano originarie di Moscopole le famiglie Sina, Gojdu e Mocioni (Mocsony). Originaria di Moscopole era pure la famiglia di Andrei Şaguna, il futuro metropolita della Transilvania e sempre moscopolitani furono i primi scrittori aromeni: Costantino Ucuta, Giorgio Roja (Rosa) e Michele Boiagi, oltre ai già citati Daniele Moscopolitano e Teodoro Anastasio Cavallioti.

Dunque, oltre che pastori, gli Aromeni erano commercianti e armatoli, come si è visto prima. In quest'ultima qualità essi contribuirono, con gli armatoli greci e albanesi, alla rivoluzione e alla guerra di indipendenza che portò, più tardi, alla formazione del Regno di Grecia. In questo senso va rilevato che persino l'autore del canto rivoluzionario greco considerato la «Marseillaise dei Greci» fu l'aromeno Costantino Rigas Pheeros, poeta e patriota, ucciso dai Turchi nel 1798.

4. Da quanto detto finora, si è potuta intuire, pensiamo, l'importanza dell'elemento aromeno nella Penisola balcanica durante ed oltre il Medioevo. Tuttavia, privi di forme personali di espressione culturale in lingua nazionale ed inquadri spiritualmente, culturalmente e — soprattutto — religiosamente nella vita dei Greci e, in minor misura, degli Slavi, secondo le regioni in cui abitavano, gli Aromeni sono stati snazionalizzati gradualmente in molte zone, nonostante la relativa autonomia di cui hanno goduto (A. Tanaşoca, 1981: 1529).

Direttamente o indirettamente connesse alla loro snazionalizzazione, sono le questioni attinenti alla loro origine e alla loro patria primitiva, per adoperare la terminologia tradizionale, l'unica d'altronde finora impiegata nella questione che qui interessa, quantunque le ricerche moderne sconsiglino l'uso dei concetti di «patria primitiva» e di «popolo primitivo»<sup>11</sup>.

Per la maggior parte degli storici — romeni, greci o di altra nazionalità — gli Aromeni continuano l'antica popolazione romanizzata in

<sup>11</sup> «Ci dobbiamo liberare dei concetti di «patria primitiva» e di «popolo primitivo» (nel senso di popolo progenitore), poiché essi riflettono i modelli di pensiero semplicistici e rigidi degli inizi scientifici in questo campo. Essi non corrispondono più alle conoscenze odierne sui processi etnogenetici e alla complessità delle causalità storiche. Lo storico di oggi non è più costretto a scegliere tra le teorie di migrazione e di autoctonia» (Carsten Goehrke, *Frühzeit das Ostslaventums*, Darmstadt 1992: 57, apud Max Demeter Peyfuss, *Romanitatea balcanică: perspective de cercetare*, in «Luceafărul» - Săptăminal editat de Uniunea Scriitorilor din România, Serie nouă, miercuri 19 februarie 1992, 5 (104), pp. 8-9).



quella zona, dunque sono autoctoni nei Balcani; poi affiorano, però, delle differenze — a volte notevoli — tra le varie posizioni espresse, concernenti sia l'origine della popolazione romanizzata sia l'esatta collocazione della patria primitiva.

Infatti, gli studiosi greci sostengono, quasi all'unanimità, che gli Aromeni altro non sono che "Greci vlacofoni" (o "Greci latinofoni"), cioè Greci romanizzati che hanno conservato il loro idioma romanzo durante i secoli. Porre così la questione, significa, innanzitutto, escludere dalla discussione gli Aromeni che non vivono in Grecia, ma in altri Paesi balcanici, Aromeni che nemmeno parlano il greco. In secondo luogo, accettando la tesi della totale autoctonia degli Aromeni nei luoghi dove vivono oggi, non dovremmo dimenticare che, dal punto di vista etnico, essi rappresenterebbero, comunque, non solo i Greci romanizzati, ma anche gli Illiri, i Dardani, i Mesi, i Bessi, ecc., tutti scomparsi come entità etniche proprio in seguito alla loro romanizzazione (Poghirc, 1989: 44).

Tra i linguisti, però, la tesi dell'autoctonia degli Aromeni viene accettata totalmente ed in modo esplicito solo da pochissimi (per es., con alcuni validi argomenti, da Poghirc, 1989: 13-44), mentre viene accolta soltanto parzialmente o, comunque, in maniera diversa da T. Papahagi (1923-24: 72-79; 1932: 21-26), da T. Capidan (1932: 22-30; 1942: 137-146) e da M. Caragiu-Marioțeanu (1971).

Particolarmente rilevante ci sembra la concezione di T. Papahagi, già formulata nel 1923-1924 e così riassunta, più tardi, dall'autore (1932: 23): "Dunque, la romanità traco-illirico-dacica ce la immaginiamo — quando si tratta della formazione, da questa romanità, del popolo romeno nord- e sud-danubiano — sotto il seguente aspetto geografico: da un lato abbiamo la ROMANITÀ NORD-BALCANICA — cioè la romanità tra il versante settentrionale dei monti Balcani e tra i Carpazi, romanità che era, dunque, su ambedue le sponde del Danubio e da cui è venuto fuori il ramo daco-romeno —, e dall'altro lato abbiamo la ROMANITÀ SUD-OVEST-BALCANICA — cioè la romanità fra l'Adriatico, il versante sud-occidentale dei Balcani, l'Egeo e la Tessaglia, romanità dalla quale sono venuti fuori gli Aromeni. Per quest'epoca avremo, di conseguenza, ROMENI NORD-BALCANICI o BALCANO-CARPATINI — dunque non NORD-DANUBIANI o DACO-ROMENI — e ROMENI SUD-OVEST-BALCANICI — dunque non SUD-DANUBIANI".

La maggior parte dei linguisti romeni sostiene invece che gli Aromeni sono arrivati nei loro attuali territori scendendo dal nord, dalla Mesia, o, più probabilmente dalla regione situata tra il Danubio e la Sava. La fonte storica che avvalorerebbe tale ipotesi è la famosa affermazione del cronista bizantino Kekaumenos, precedentemente commentata (cfr. *supra*, p. 56).

Per una discesa degli Aromeni nei loro attuali territori, discesa, però, addirittura dal nord del Danubio si sono pronunciati — in un passato lontano — Miron Costin, Dimitrie Cantemir e Petru Maior.

5. Collegato, in un certo senso, ai problemi ai quali abbiamo appena accennato è quello dello statuto di lingua o di dialetto dell'idioma aromeno.

Tra coloro che hanno sostenuto lo statuto di lingua, vanno ricordati gli storici A. Xenopol e, parzialmente, N. Iorga, nonché i linguisti G. Giuglea e A. Graur — tutti nel passato — mentre, nel presente, tale tesi viene accettata da studiosi come i linguisti I. Coteanu e C. Poghirc.

Per la maggior parte degli studiosi romeni — del passato e del presente — si tratta, invece, di un dialetto della lingua romena. A questa conclusione hanno portato le ricerche sfociate nelle ben note storie della lingua romena di A. Philippide, O. Densusianu, A. Rosetti, S. Pușcariu e G. Ivănescu e alla medesima conclusione sono arrivati gli scienziati specializzati nello studio dell'aromeno e degli Aromeni: G. Weigand, Pericle, Tache e Valeriu Papahagi, G. Murnu, T. Capidan, M. Caragiu Marioțeanu, N. Saramandu, il sottoscritto ed altri ancora, sebbene non necessariamente aromenisti, tra i quali spiccano i nomi di R. Todoran, B. Cazacu e D. Macrea. Lo stesso dicasi per l'opinione di parecchi studiosi stranieri: basti leggere qualsiasi manuale di filologia romanza (Tagliavini, 1972: 360-362; Renzi, 1976: 167; ecc.). Nella concezione di alcuni degli specialisti citati, l'aromeno è un *dialetto divergente (atipico)* della lingua romena (R. Todoran, 1956; B. Cazacu, 1966), mentre la Caragiu, dopo aver precisato che l'aromeno non è stato capace di arrivare al rango di lingua comune (koinè) (nella sua forma più curata: la lingua letteraria), lo definisce in modo pertinente — nel suo ottimo libro di dialettologia — come un "insieme di parlate non-standardizzate" (Caragiu Marioțeanu, 1975: 222).

Nella discussione sullo statuto di lingua o di dialetto, è stato rilevato che i criteri *genetico*, *strutturale* e dell'*intelligibilità* sono insufficienti e perciò si deve ricorrere anche ai criteri extralinguistici, dei quali ci sembrano più importanti il criterio delle *funzioni (culturali)*, presenti nel caso di una lingua ed assenti per il dialetto; il criterio della possibilità di *fusione* con la madrelingua, riguardante, ovviamente, solo i dialetti; il criterio della *subordinazione* del dialetto di fronte alla lingua. Importanti sono poi il *sentimento* e la *volontà* dei soggetti parlanti un certo idioma, cioè la loro *coscienza* per appartenere o no ad un'unità linguistica superiore sul piano gerarchico, unità intesa come lingua e non come dialetto (B. Cazacu, 1966: 24 e ss.). Tale coscienza di appartenere ad una determinata comunità linguistica viene considerata decisiva nell'epoca in cui si costituiscono e si affermano le nazioni (B. Cazacu, 1966: 25) e fa sì che l'aromeno debba essere considerato dialetto e non lingua a se stante.

6. A questo punto dovremo almeno accennare alla questione aromena nell'Ottocento e nel Novecento e alla situazione odierna degli Aromeni.

È stato rilevato, a giusta ragione, che "le origini della questione

aromena vanno ricercate nell'esistenza di una coscienza di originalità nazionale molto tempo prima dell'introduzione della propaganda scolastica romena in Macedonia" (Peyfuss, 1974: 23).

Per poter identificare, presso gli Aromeni, la presenza di una coscienza nazionale nel senso moderno del termine, coscienza nazionale il cui precursore fu una nuova coscienza linguistica, il dotto studioso austriaco di antiche origini aromene Peyfuss propone di partire, nell'analisi, dall'incidenza che ebbe Moscopole, per gli Aromeni, nel Settecento, sul piano culturale. Si è trattato, ovviamente, di un rapporto indiretto, mediato, in quanto la famosa Accademia di Moscopole serviva per la diffusione della lingua greca. Essa propugnò, tuttavia, i contatti con l'Europa e soprattutto favorì i viaggi dei suoi allievi in vari Paesi dell'Europa occidentale, da dove gli Aromeni tornarono con idee ben chiare sulla latinità dell'aromeno.

Dopo la distruzione di Moscopole e di altre città, nell'ambito dell'esodo aromeno e dei contatti diretti con varie città dell'Europa centrale va ascritta la pubblicazione dei primi libri aromeni (ovviamente con alfabeto greco) ed innanzitutto della *Grammatica* di Boiagi, stampata a Vienna nel 1813. La coscienza dell'unità nazionale di tutti i Romeni, a nord e a sud del Danubio, era, d'alltronde, viva non solo presso gli Aromeni, ma anche presso i (Daco)romeni. Coticché, dopo aver combattuto accanto ed insieme ai Greci per la formazione dello Stato libero greco, una parte degli Aromeni rimase delusa nel constatare le tendenze espansionistiche e snazionalizzatrici dei Greci. I ceti sociali aromeni medio, medio-basso e, parzialmente, basso approfittarono dell'apertura delle scuole romene nei Balcani per poter resistere alla pressione dei Greci e degli Slavi. Questo, a differenza dei ceti medio-alto ed alto, i quali accettarono di solito di buon grado la loro totale integrazione ed assimilazione da parte dei popoli numericamente maggioritari in mezzo ai quali vivevano.

La prima scuola (a)romena fu aperta nel 1864 a Târnovo, in Grecia, grazie all'interessamento del Ministro della Pubblica Istruzione di A.I. Cuza, lo scrittore di origine aromena D. Bolintineanu. Il numero di tali scuole — quasi sempre sovvenzionate dal governo romeno — aumentò col passar degli anni superando, ai primi del Novecento, la cifra di 100, malgrado le difficoltà e le angherie subite da parte delle autorità greche. Maggior resistenza incontrarono gli Aromeni quando tentarono di introdurre il proprio idioma anche nella chiesa. Non mancarono vari tentativi in tal senso, a cominciare da quello di Prilep (1869). In verità, la Messa fu officiata poi in aromeno o dacoromeno in varie chiese, ma il Patriarcato greco di Costantinopoli rifiutò sempre di accettare la costituzione di una gerarchia ecclesiastica nazionale per gli Aromeni (Peyfuss, 1974: 65 e ss.).

Le manifestazioni di intolleranza da parte greca sfociarono nella creazione delle bande armate degli 'antartsi', spesso capeggiate da ufficiali o ex ufficiali dell'esercito greco e create dal comitato rivoluziona-

rio greco con sede ad Atene, allo scopo di realizzare il progetto dell'utopistica «Grande Idea», nel nome del panellenismo. Per incutere terrore a quegli Aromeni che rivendicavano diritti culturali nella scuola e nella chiesa, tali bande di assassini non esitarono ad uccidere centinaia di Aromeni, ai primi del Novecento. Il principale motivo che scatenò la furia nazionalistica greca fu il famoso iradé del 9/22 maggio 1905, con il quale la Sublime Porta riconosceva praticamente gli Aromeni come *millet*, ovvero come entità etnica a se stante accanto alle altre della Penisola balcanica (Abeleanu, 1916: 63-67; Peyfuss, 1974: 93 e ss.). Non insistiamo più su questo argomento, in quanto possiamo rimandare ad una ricerca pubblicata in italiano, nella rivista "Storia contemporanea" (Carageani, 1987: 958-972), sulla base dei documenti dell'Archivio storico diplomatico del Ministero degli Affari Esteri italiano nel periodo 1891-1916.

Alla fine delle due guerre balcaniche, nella relazione che accompagnava il trattato di pace di Bucarest (1913), la Grecia, la Bulgaria e la Serbia si obbligavano a concedere autonomia alle scuole e alle chiese aromene. La promessa non fu, però, rispettata, soprattutto dopo la seconda guerra mondiale, quando furono chiuse tutte le scuole (a)romene rimaste ancora aperte. Un duro colpo subirono, però, gli Aromeni già alla fine della Grande Guerra, poiché finirono divisi in quattro Stati distinti: Grecia, Albania, Jugoslavia e Bulgaria. Inoltre, accanto agli Aromeni già residenti in Romania, negli anni '20 vennero, come coloni, in Dobrugia (Romania) tra i 12.000 e i 40.000 Aromeni.

Fino all'ondata che ha travolto, negli ultimi anni, i regimi comunisti del sud-est europeo, la situazione degli Aromeni era quasi disperata, sul piano della loro conservazione come entità etnica a se stante. In assenza di scuole e chiese proprie e senza poter più contare sull'aiuto della Romania sul piano culturale, politico e diplomatico, essi venivano sottoposti dappertutto e continuamente ad un intenso e duro processo di snazionalizzazione<sup>12</sup>.

In queste condizioni, sono stati gli Aromeni residenti in vari Paesi dell'Europa occidentale o negli U.S.A. a prendere l'iniziativa, fondando associazioni culturali, tenendo alcuni Congressi e pubblicando anche riviste scritte interamente o quasi nell'idioma aromeno<sup>13</sup>. Grazie ai loro sforzi, la Commissione giuridica del Consiglio d'Europa ha ricono-

<sup>12</sup> In una recente ricerca sull'aromeno vengono preferiti i termini di *acculturazione* e di *assimilazione* (cfr. Mihaela Bacou, *Entre acculturation et assimilation: les Aroumains au XX siècle*, in AA.VV., 1989: 151-165). Il primo, però, ci riporta solo all'etnologia, mentre il fenomeno è ben più complesso; il secondo rispecchia, per ovvi motivi, la mentalità di coloro che cercano di cancellare l'entità etnica degli Aromeni. Analizzando il fenomeno da 'dentro', cioè dal punto di vista degli Aromeni stessi, si tratta di snazionalizzazione.

<sup>13</sup> Si sono tenuti vari Congressi a Freiburg i.Br., grazie all'interessamento del prof. V. Barba e a Bridgeport (Ct.) (USA), per iniziativa del prof. A. Ciufecu. Vengono stampate le riviste "Zborlu a nostru" (Germania), "Frândza vlahă" (USA), edita da Nacu Zdru, "Tră Armânami" (Parigi), edita da I. Perifan, ecc. Ultimamente viene stampata anche nell'ex Jugoslavia la rivista aromena "Fenix".



sciuto i Valacchi (cioè gli Aromeni) della Grecia come minoranza etnica, atto, però, fortemente avversato dai Greci<sup>14</sup>. In Jugoslavia sembrava che qualcosa di positivo stesse accadendo nella direzione della libertà sul piano culturale e religioso per gli Aromeni, ma la guerra in corso ha vanificato e vanifica, per ora, gli sforzi intrapresi; in Bulgaria ben poco si è mosso a loro favore, malgrado il regime democratico dell'opposizione abbia vinto le elezioni; in Albania, il 5 aprile scorso, si è svolta la I Conferenza Generale dell'Associazione "Gli Aromeni di Albania", con la partecipazione di circa 1.000 persone, tra le quali studiosi aromeni e rappresentanti di varie associazioni culturali aromene dell'Europa e degli Stati Uniti; in Romania, infine, nelle nuove condizioni determinate dalla rivoluzione del dicembre 1989, si è costituita recentemente una Fondazione aromena e si stampa, ormai da 2 anni, la rivista "Deșteptarea" 'Il risveglio'. L'attuale governo romeno sembra mostrare un certo interesse per gli Aromeni, offrendo — tra l'altro — alcune borse di studio a livello universitario per giovani Aromeni residenti in vari Paesi balcanici. Quando, però, si è posto, ufficialmente, il problema della riapertura di alcune chiese aromene in Grecia, in cambio della riapertura di chiese greche in Romania, il governo greco si è mostrato inflessibile, minacciando addirittura ritorsioni sul piano economico e commerciale.

Quanti sono adesso gli Aromeni? Nessuno lo sa! Le stime più attendibili proponevano la cifra di 350-400.000 intorno agli anni Venti ed è presumibile una simile cifra anche ai nostri giorni, in quanto, al normale incremento demografico, si è contrapposta la loro progressiva snazionalizzazione. Sarà possibile conservare (e anche recuperare, in determinati casi) la loro identità etnica, o continuerà il loro genocidio culturale? È difficile azzardare pronostici. Certo è che il Paese dove più numerosi e compatti sono gli Aromeni — ovvero la Grecia — manifesta una chiusura totale per quanto concerne i diritti delle minoranze etniche, aromena compresa. Speriamo non sia più così, nel prossimo futuro.

7. L'ultimo aspetto sul quale ci soffermiamo, in questa breve (e perciò fatalmente incompleta) presentazione degli Aromeni, riguarda il loro contributo — come mecenati, uomini di cultura, o uomini politici — allo sviluppo dei vari Paesi nei quali sono vissuti o vivono tutt'oggi<sup>15</sup>.

<sup>14</sup> Si tratta della legge Kuipers per le lingue minoritarie, approvata a Strasburgo il 17-03-1988. Per particolari, cfr. i seguenti nn. della rivista "Zborlu a nostru" (edita a Freiburg i.Br. con perseveranza, dedizione e sforzi non indifferenti dal prof. V. Barba): V, 2 (19), 1988, pp. 85-90; V, 3 (20), 1988, pp. 142-143; VI, 2 (23), 1989, pp. 46-47.

<sup>15</sup> Per alcuni aspetti che riguardano, però, solo il campo letterario, rimandiamo alla relazione che abbiamo presentato al Congresso internazionale svoltosi presso l'Università di Trieste tra il 28 settembre e il 1° ottobre 1990 sul tema *Le letterature di frontiera: per una cultura della pace*. La relazione è ora pubblicata nella rivista "Letterature di Frontiera - Littératures Frontalières", 1, 2, luglio-dicembre 1991, pp. 131-153, col titolo: *Scrittori aromeni (macedoromeni): quale letteratura, quale futuro?*

Pochi sanno, per esempio, che solo ad Atene sono stati costruiti — con le donazioni degli Aromeni appartenenti alle famiglie Sina, Toșița, Averoff, Sturnari ed altre ancora — l'Osservatorio astronomico, l'Accademia di Belle Arti, l'Istituto Politecnico, la Scuola militare, l'Accademia navale, lo stadio di marmo bianco, ecc. (Caragiani, 1929: 116; Hâciu, 1936: 573). Così come pochi sanno che la costruzione del famoso ponte sospeso sul Danubio, a Budapest, ponte tutt'ora esistente, fu finanziata da Simone Giorgio Sina (1810-1876), figlio di un noto banchiere aromeno che, poi, diventò barone ungherese. Simone Giorgio Sina, membro del Parlamento ungherese come rappresentante dei magnati, possedeva, nell'Impero asburgico e nella Valacchia, 99 latifondi che totalizzavano più di 100.000 ettari!

Mecenati furono pure i Mocioni e i Gojdu, oppure i Dumba, o Anastasie Simu il cui museo fu demolito negli anni del comunismo, a Bucarest. Ma forse la storia più accattivante per gli amanti dell'arte è quella di Georges de Bellio, figlio del 'vornic' Bellu, di origine aromena — colui che dette poi il nome all'omonimo cimitero di Bucarest — e di una Văcărescu. Ricco medico e grande amico degli impressionisti, comprò moltissime opere di Monet, Manet, Sisley, Pissarro, Renoir ed altri ancora. La sua collezione era favolosa, tanto da comprendere più di 30 tele solo di Monet. Grande parte di tale collezione fu donata e si trova tutt'ora nei musei parigini, ma nessuno sa più che, sotto il nome dei donatori, Donop de Monchy, si nasconde la figlia di Georges de Bellio... Pochi sanno che i fondatori della drammaturgia moderna in lingua serba furono due aromeni: Jovan Sterija Popović (1806-1856) e Aleco Brăncuș Nușić (1864-1938) il quale si chiamava, in realtà, Alcibiade Nuși. Per non parlare poi di vari ministri o primi ministri serbi di origine aromena: Ghermani, Iovan Ristić, Vladan Georgević, il generale Tsintsar Marcović, Lazarević, ecc. (Cvijić, 1918: 429 e ss.; Hâciu, 1936: 577-579).

Di più si sa, forse, e per motivi comprensibili, degli Aromeni che si sono affermati in Romania.

Nel campo letterario-artistico citiamo i nomi degli scrittori: Dosoftei, Bolintineanu, Grigore Haralamb Grandea, Dimitrie Anghel, Octavian Goga, Lucian Blaga (però solo da parte di madre: Ana Nina Moga), George Murnu; dei pittori o scultori: T. Aman, D. Paciurea, T. Pallady, I. Pacea, degli attori: G. Vraca, Toma Caragiu e I. Caramitru; dei registi cinematografici: Stere Gulea e Dan Pița; dei linguisti e filologi: I. Caragiani, Pericle e Tache Papahagi, Teodor Capidan, Matilda Caragiu, N. Saramandu; degli storici: G. Murnu, Valeriu Papahagi, Victor Papacoste, N.-Ș. Tanașoca; del filosofo Atanase Joja; degli ingegneri aeronautici: Henri Coandă ed Elia Carafoli; dei giuristi: Danielopolu e Disescu; degli uomini politici: M. Ferechide e C. Filitti; e di tanti altri ancora, alcuni forse meno conosciuti.

Speriamo che nel XX secolo — e alle soglie del Duemila — non scompaia questa antica etnia europea che ha resistito, per più di mille anni, in mezzo ai popoli alloglotti dei Balcani. Sarebbe davvero un peccato!

## BIBLIOGRAFIA

- AA.VV. (1989), Centre d'étude des civilisations de l'Europe centrale et du Sud-Est, *Les Aroumains*. Cahier n° 8, Paris.
- Abeleanu, D. (1916), *Neamul Aromânesc din Macedonia*, București.
- Arginteanu, I. (1904), *Istoria Românilor Macedoneni. Din timpurile cele mai vechi până în zilele noastre*, București.
- Arvinte, V. (1983), *Român, românesc, România. Studiu filologic*, București.
- Baldacci, A. (1917), *Itinerari albanesi (1892-1902)*, Roma.
- Beldiceanu, N. (1984), *Însemnări asupra Românilor din Balcani la lumina surseilor otomane*, in "Buletinul Bibliotecii Române", XI (XV), Serie nouă, Freiburg i.Br., pp. 1-14.
- Bonfante, G. (1973), *Studii romeni*, Roma.
- Capidan, T. (1927), *Românii nomazi. Studiu din viața Românilor din sudul Peninsulei Balcanice*, in "Dacoromnina", IV (1924-1926), Partea 1. Studii, Cluj, pp. 183-352.
- Capidan, T. (1932), *Aromânii. Dialectul aromân. Studiu lingvistic*, București.
- Capidan, T. (1942), *Macedoromânii. Etnografie, istorie, limbă*, București.
- Carageani, G. (1987), *Gli aromeni e la questione aromena nei documenti dell'archivio storico diplomatico del ministero degli Affari Esteri italiano (1891-1916)*, in "Storia contemporanea", a. XVIII, n. 5, ottobre 1987, pp. 929-1007.
- Carageani, G. (1991), *Gli aromeni e la questione aromena nei documenti dell'archivio storico diplomatico del ministero degli Affari Esteri italiano (1891-1916). Parte II*, in "Storia contemporanea", a. XXII, n. 4, agosto 1991, pp. 633-662.
- Caragiani, I. (1929), *Studii istorice asupra Românilor din Peninsula Balcanică*. Publicare postumă însoțită de notă biografică de Pericle Papahagi, București.
- Caragiani, I. (1941), *Studii istorice asupra Românilor din Peninsula Balcanică*. Publicare postumă însoțită de o notă biografică de Pericle Papahagi. Partea a II<sup>a</sup>, București.
- Caragiu Marioțeanu, M. (1971), *Definition einer Volksgruppe. Glotta und Ethnos der Aromunen*, in "Österreichische Osthefte", 13, pp. 140-151.
- Caragiu-Marioțeanu, M. (1972), *La romanité sud-danubienne: l'aroumain et le mégléno-roumain*, in "La Linguistique", 8, 1, pp. 105-122.
- Caragiu Marioțeanu, M. (1975), *Compendiu de dialectologie română (nord-și sud-dunăreană)*, București.
- Cazacu, B. (1966), *Studii de dialectologie română*, București.
- Cazacu, M. (1989), *Les Valaques dans les Balkans occidentaux (Serbie, Croatie, Albanie, etc.). La Pax ottomanica (XVème-XVIIème siècles)*, in AA.VV. (1989).
- Cvijć, J. (1918), *La Péninsule Balkanique*, Paris.
- DDA (1974), T. Papahagi, *Dicționarul dialectului aromân general și etimologic. Dictionnaire aroumain (macédo-roumain) général et étymologique*. Ediția a II<sup>a</sup> augmentată, București.
- De Luca, B. (1919), *Gli Aromeni nel nuovo assetto balcanico* (Estratto).
- Diamandi-Aminceanul, V. (1938), *Românii din Peninsula Balcanică*, București.

- Dizionario universale (1826), *Nuovo dizionario geografico universale, statistico-storico-commerciale*, Venezia (ed. Giuseppe Antonelli).
- Djuvara, N. (1989), *La diaspora aroumaine aux XVIIIème et XIXème siècles*, in AA.VV. (1989).
- Fontes (1975), *Fontes Historiae Dacoromanae. 3. Scriptores Byzantini. Saec. XI-XIV*, Ediderunt Alexandru Elian et Nicolae-Șerban Tanașoca, București.
- Giurescu, C.C. (1935), *Istoria Românilor. I. Din cele mai vechi timpuri până la moartea lui Alexandru cel Bun (1432)*, Ediția a doua revăzută și adăugită, București.
- Hâciu, A.N. (1936), *Aromânii. Comerț, industrie, arte, expansiune, civilizație*, Focșani.
- Iorga, N. (1919), *Histoire des Roumains de la Péninsule des Balkans (Albanie, Macédoine, Épire, Thessalie, etc.)*, Bucarest.
- Iorga, N. (1928), *Les voyageurs français dans l'Orient européen*, Paris.
- Iorga, N. (1937), *Istoria Românilor. V*. București.
- Iorga, N. (1940), *Orizzonte italiano. Tradizioni nel sud-est europeo e missione latina*, Bucarest.
- Lascaris, M. (1943), *Les Vlachorynchines. Une mise au point*, in "Revue historique du Sud-Est européen", XX, pp. 182-189.
- Lăzărescu, R. (1979), *Din nou despre Vlahii din cronica lui Skylitzes*, in "Buletinul Bibliotecii Române", VII (XI), Serie nouă, Freiburg i.Br., pp. 357-368.
- Leake, W.M. (1814), *Researches in Greece*, London.
- Lupi, G. (1938), *I Romeni del Pindo*, in "Meridiano di Roma". L'Italia letteraria, artistica, scientifica, Roma, n. 12.
- Lupi, G. (1965), *Ricordi di Macedo-Romeni*, in *Noul Album Macedo-Român*, 2, Institutul Român de Cercetări - Freiburg (Germania), pp. 137-138.
- Mantegazza, V. (1912), *L'Albania*, Roma.
- Margaroli, C.B. (1829), *La Turchia ovvero l'Impero Ottomano osservato nella sua situazione geografica-statistica-politica e religiosa non che nella sua storia*. Coll'aggiunta di un *Indice* di molte denominazioni turche di cariche ecc. e di un *Dizionario geografico*, Milano.
- Murnu, G. (1913), *Istoria Românilor din Pind. Vlahia Mare (980-1259). Studiu istoric după izvoare bizantine*, București.
- Murnu, G. (1984), *Studii istorice privitoare la trecutul Românilor de peste Dunăre*. Ediție îngrijită și studiu introductiv de Nicolae-Șerban Tanașoca, București.
- Năsturel, P.Ș. (1989), *Les Valaques de l'espace byzantin et bulgare jusqu'à la conquête ottomane*, in AA.VV. (1989), pp. 45-78.
- Papahagi, T. (1923-1924), *O problemă de romanitate sud-ilirică*, in "Grai și Suflet", 1, pp. 72-99.
- Papahagi, T. (1932), *Aromânii. Grai - Folklor - Etnografie*. Cu o introducere istorică (Curs universitar litografiat), București.
- Papahagi, V. (1935), *Aromânii moscopoleni și comerțul venețian în secolele al XVII-lea și al XVIII-lea*, București.
- Papahagi, V. (1937), *Constantin Hagi Gheorghiu Gehani din Moscopole. Un învățat aromân din secolul al XVIII-lea*. Extras din "Revista Istorică", anul al XXIII-lea, n-rele 7-9, Vălenii-de-Munte.



- Papahagi, V. (1939 a.), *Moscopole - metropolla comercială și culturală a Românilor din Peninsula Balcanică în secolul al XVIII-lea*, Roșiorii-de-Vede.
- Papahagi, V. (1939 b.), *Românii din Peninsula Balcanică după călătorii apuseni din secolul al XIX-lea*, Roșiorii-de-Vede.
- Papanace, C. (1959), *Fermentul aromân (Macedo-Român) în sud-estul european*, in *Noul album Macedo-Român*, 1, Institutul Român de Cercetări - Freiburg (Germania), pp. 309-372.
- Papanace, C. (1965), *Geneza și evoluția conștiinței etnice la Macedo-Români. Redeschiderea lor națională*, in *Noul Album Macedo-Român*, 2, Institutul Român de Cercetări - Freiburg (Germania), pp. 271-402.
- Pellegrini, B. (1907), *Verso la guerra?*, Roma-Voghera.
- Pernice, A. (1915), *Origine ed evoluzione storica delle nazioni balcaniche*, Milano.
- Peyfuss, M.D. (1974), *Die Aromunische Frage. Ihre Entwicklung von den Ursprüngen bis zum Frieden von Bukarest (1913) und die Haltung Österreich-Ungarns*, Wien-Köln-Graz.
- Peyfuss, M.D. (1989), *Die Druckerei von Moschopolis, 1731-1769. Buchdruck und Heiligenverehrung im Erzbistum Achrida*, Wien-Köln.
- Poghirc, C. (1989), *Romanisation linguistique et culturelle dans les Balkans. Survivances et évolution*, in AA.VV. (1989), pp. 9-44.
- Popovici, D.I. (1934), *Despre Aromâni - O Țințarima - Contribuțiuni cu privire la chestiunea formării neogotului nostru*. In românește de C. Constante, București.
- Renzi, L. (1976), *Introduzione alla filologia romanza*, Bologna.
- Rosetti, A. (1986), *Istoria limbii române. I. De la origini pînă la începutul secolului al XVII-lea*, București.
- Ruffini, M. (1959), *Un centro aromeno d'Albania: Moscopoli*, in *Noul Album Macedo-Român*, 1, Institutul Român de Cercetări - Freiburg (Germania), pp. 37-52.
- Savj-Lopez, P. (1920), *Le origini neolatine*, a.c. del prof. P.E. Guarnerio, Milano.
- Tagliavini, C. (1972), *Le origini delle lingue neolatine*, Introduzione alla filologia romanza, Bologna, sesta edizione.
- Tanașoca, A. (1981), *Autonomia vlahilor din Imperiul otoman în secolele XV-XVII*, in "Revista de istorie", 34, 8, pp. 1513-1530.
- Tanașoca, N.-Ș. (1981), *Din nou despre geneza și caracterul statului Asăneștilor*, in "Revista de istorie", 34, 7, pp. 1297-1312.
- Tanașoca, N.-Ș. (1984), *George Murnu - istoric al românilor de peste Dunăre*, in Murnu, G. (1984), pp. 7-64.
- Thunmann, J. (1774), *Untersuchungen über die Geschichte der östlichen europäischen Völker*. I., Leipzig.
- Todoran, R. (1956), *Cu privire la o problemă de lingvistică în discuție: limbă și dialect*, in "Cercetări de lingvistică", 1, pp. 91-102.
- Vegezzi Ruscalla, G. (1856), *Abbozzo etnografico dell'Europa* [s.l.].
- Vegezzi Ruscalla, G. (1880), *I Macedo-Romeni*, ne "Il Cittadino", Savona, n. 30.
- Winnifrieth, T., J. (1987), *The Vlachs. The History of a Balkan People*, London.

MICHELE DE CESARE

LA DISPUTA SULL'INDIO E LE ISTITUZIONI SPAGNOLE  
NEL NUOVO MONDO

La scoperta del Nuovo Mondo determinò per la Spagna il sorgere di nuovi problemi giuridici che imposero una riflessione la cui ampiezza e le circostanze in cui si dipanava superavano le competenze del diritto tradizionale. Il nocciolo della questione era determinato dai principi per i quali fosse, in fin dei conti, ammissibile l'espansione coloniale. La trattazione fu affidata, come era logico supporre, alla teologia, in quanto a tale scienza veniva riconosciuta una competenza universale; ripetendo le parole di padre Francisco Vitoria «... il compito, la missione del teologo sono così estesi che non v'è argomento alcuno, né disputa, né luogo che siano estranei alla professione e all'istituzione teologica (...)»<sup>1</sup>. Effettivamente, i trattatisti che nel corso del XVI secolo si occuparono di questi problemi erano teologi o affrontarono il dibattito dalla prospettiva teologica. A questa norma generale, rappresentabile esemplarmente nelle posizioni contrastanti di Bartolomé

<sup>1</sup> L'affermazione è contenuta nel *De potestatis civili*, I, ma in termini analoghi si esprimono gran parte dei teologi del tempo, secondo Eduardo de Hinojosa y Naveros in *Influencia que tuvieron en el derecho público de su patria y singularmente en el derecho penal los filósofos y teólogos españoles de los siglos XVI y XVII* (Madrid 1890, pp. 55 ss.). Anche sul problema ben più sostanziale riguardante l'uguaglianza giuridica di tutti i popoli, indipendentemente dalla cultura, dalla religione professata e dai costumi, si riconosce una larga uniformità di veduta ai teologi di quell'epoca in rapporto alla dottrina di Francisco Vitoria (cfr. V. Carro, *La Teología y los teólogos-juristas españoles ante la conquista de América*, Madrid 1944). In proposito, Ramón Menéndez Pidal riconosce a V. Carro la fondatezza della tesi della analogia di pensiero tra Las Casas e Vitoria rispetto ai principi generali del diritto naturale di conquista; ma chiarisce poi come, sui titoli di legittimità della Spagna, negli anni del dibattito vi erano tre opinioni fondamentali: quella del re, che considerava la bolla di Alessandro VI come titolo unico, interpretandola come donazione delle terre scoperte col solo obbligo di evangelizzarle; quella dei domenicani rigoristi e di Las Casas, che pure consideravano la bolla alessandrina come titolo unico, ma la interpretavano come un semplice mandato per propagare il vangelo; infine, quella di Vitoria e dei domenicani della generazione successiva a quella di Las Casas, che accordavano la preferenza ai titoli naturali degli uomini cui si associava il titolo divino della religione (cfr. R. Menéndez Pidal, *Vitoria y Las Casas*, conferenza letta a Salamanca il 19 ottobre 1956, poi in Espasa-Calpe, «Austral», 1958, pp. 7-64).

Le teorie di Vitoria sui problemi etici e giuridici del tempo vennero raccolte dai suoi allievi dell'Università di Salamanca (*Relectio de Indis*) nella decade del 1530. Furono pubblicate per la prima volta nel 1557 col titolo di *Relectiones Teologicae* e nel nostro secolo ne ha curato una edizione pregevole il padre A. Getino (Madrid 1933-36, 3 voll.).

de las Casas e di Francisco Vitoria, costituiva un'eccezione l'impostazione intellettuale di Juan Ginés de Sepúlveda, il cui *Trattato sulle giuste cause della guerra contro gli indigeni* prospetta il problema della conquista del Nuovo Mondo con tutto il rigore del pensiero aristotelico, seguendo l'etica esposta nella *Politica* del filosofo greco. Nell'idea di Sepúlveda il rapporto societario è dato da una sorta di consorzio nel quale alcuni uomini sono per loro natura signori, altri nascono per essere servi: «Nam qui prudentia valent et ingenio non autem corporis viribus, hos esse natura dominos»<sup>2</sup>; ebeti ed indolenti, anche se dotati di molta forza, sono *naturalmente* servi, «ed è giusto ed utile che lo siano, come è sancito nella stessa legge divina, essendo scritto nel Libro dei Proverbi che 'colui che è sciocco servirà colui che è saggio'. Tali sono le genti barbare ed inumane, aliene alla vita civile ed ai costumi pacifici. E sarà sempre giusto e conforme a diritto naturale che tali genti siano sottomesse al dominio di principi e di nazioni più civili, acciocché, grazie alle virtù ed alle leggi di questi, abbandonino la barbarie e raggiungano una condizione di vita umana e virtuosa. Se, per contro, rifiutano l'assoggettamento, allora questo si deve loro imporre con l'uso della forza e la guerra sarà giusta secondo il diritto naturale»<sup>3</sup>.

Sepúlveda, autore di vari trattati sulla materia<sup>4</sup>, trovava quindi nel pensiero dei dotti, virtuosi e prudenti, secondo la concezione aristotelica introdotta in Italia da Pietro Pomponazzi, la base per determinare ciò che fosse giusto per natura. Nel contempo però abbracciava anche la tesi di un diritto naturale impresso dalla legge eterna nell'essere razionale. Ne derivava una contraddizione tra due sistemi filosofici opposti, quali l'aristotelico nei suoi contenuti genuini, non quelli che gli erano stati attribuiti nel corso del medio evo, e quello stoico-cristiano. In effetti Sepúlveda preferiva la prima interpretazione, nonostante essa fosse in contrasto con quella dominante.

Molto più sfumato, anche se in vari punti coincidente, fu il pensiero di Vitoria in merito al diritto di sottomissione degli *indios* americani. Il teologo e predicatore domenicano Francisco Vitoria, cattedratico all'Università di Salamanca dopo avere vissuto nei principali conventi del suo ordine a Burgos, a Parigi, a Valladolid e in quello salmantino di San Esteban, veniva consultato ufficialmente da Carlo V

<sup>2</sup> Juan Ginés de Sepúlveda, *Tratado sobre las justas causas de la guerra contra los indios*, Fondo de Cultura Económica, México 1941. L'edizione latina, con versione castigliana a fronte, è curata da Manuel García-Pelayo. Cito dalla ristampa del 1979, p. 84.

<sup>3</sup> *Ivi*, p. 85.

<sup>4</sup> Sepúlveda si occupa della questione giuridica della conquista spagnola in vari trattati, ma la sua opera fondamentale sul problema resta *Democrates Alter De Justis Belli causis apud indos* che, scritta verso il 1547, e non avendo ottenuto l'autorizzazione alla stampa da parte del Consiglio di Castiglia, potette circolare soltanto in copie manoscritte. Singolarmente, venne esclusa persino dall'edizione delle *Obras Completas* curata dalla Real Academia de la Historia nel 1870. Infine, venne edita da Menéndez Pelayo, nel tomo XXI del «Boletín de la Real Academia de la Historia» (1892) con traduzione castigliana a fronte.

e veniva anche invitato a mandare suoi discepoli nelle Indie affinché contribuissero al processo di evangelizzazione. In una delle tre parti del suo *De Indis*, scritte nel 1532 ma lette soltanto sette anni dopo, procede a smantellare una serie di luoghi comuni su cui si basava il diritto alla sottomissione degli indigeni. Per lui l'imperatore non è il signore del mondo; il papa non ha potere civile o temporale su tutto il mondo e, seppure lo avesse, non potrebbe delegarlo a principi secolari; i principi non possono, anche se con un potere conferito dal papa, castigare i barbari per i loro peccati contro natura (particolarmente vituperati quelli di sodomia e di antropofagia) in quanto il papa ha potere solamente sulla comunità cristiana e quindi non sugli infedeli. Egli rifiuta anche il vecchio concetto in base al quale i barbari *dovevano* abbracciare la fede cristiana anche in assenza di argomenti validi o di ragioni credibili; non accetta neanche la tesi di quanti avevano sostenuto che Dio aveva condannato i barbari alla perdizione consegnandoli agli spagnoli, argomento posto in precedenza da Sepúlveda. Negati questi falsi titoli di conquista, Vitoria stabiliva il principio dell'uguaglianza giuridica di tutti i popoli e di tutte le genti indipendentemente dal loro grado di civiltà, cultura e costumi. Negava anche il principio della potestà suprema universale sugli infedeli come sui fedeli.

In questa generale confutazione delle argomentazioni su cui nei primi decenni si era fondato il diritto alla conquista, Vitoria, sia pure con sfumature diverse, segue il pensiero dell'altro vigoroso apologeta Bartolomé de las Casas, anch'egli domenicano. Ma nella terza parte del *De Indis* Vitoria articola le sue argomentazioni in modi profondamente divergenti da quelli di Las Casas. I domenicani di San Esteban avevano sviluppato un pensiero ed una dottrina in qualche modo concilianti con le esigenze metropolitane e della Corona rispetto ai loro colleghi, come Las Casas, impegnati nel Nuovo Mondo. I titoli di conquista adottati da Vitoria sono molteplici. I più prescindono dalle ragioni dell'evangelizzazione, tre hanno una motivazione religiosa, ma di tutti uno solo coinvolge l'intervento papale. Il primo fa riferimento all'universale società umana e alla naturale comunicazione tra gli uomini: tutte le nazioni reputano inumano accogliere male gli ospiti ed i pellegrini; il diritto delle genti, derivato dal diritto naturale, stabilisce il libero commercio e la comunicazione tra i popoli. Nel secondo titolo si afferma che i cristiani, senza bisogno di autorizzazione papale, così come hanno il diritto a viaggiare e a negoziare nelle Indie, hanno anche il diritto di predicare il Vangelo ai barbari. A tale proposito, pur non avendo un potere temporale, il papa dovette disporre le cose temporali in relazione a quelle spirituali raccomandando la predicazione ai sovrani spagnoli e precludendo questa ed il commercio agli altri re cristiani onde evitare interferenze, oltreché per salvaguardare i diritti degli scopritori. D'altra parte, se i barbari consentono la predicazione, che accettino o rifiutino la fede, non può esservi guerra né occupazione



delle terre. Se invece impediscono la libera evangelizzazione fanno un torto agli spagnoli e motivano una giusta guerra e la conseguente occupazione del territorio. Il terzo titolo prevede che se i principi barbari costringono i sudditi convertiti al cattolicesimo a ritornare all'idolatria, la guerra è giusta tanto per motivi religiosi quanto a titolo di amicizia ed alleanza umana. Il titolo successivo contempera l'intervento dell'autorità papale la quale, nel caso in cui gran parte dei barbari si converta al cristianesimo, può dar loro un principe cristiano, deponendo il principe infedele, per salvaguardare la fede dei sudditi. Il quinto titolo annota che se i peccati degli infedeli non possono essere puniti in quanto peccati, possono esserlo invece in quanto ingiuria perpetrata ad innocenti; infatti, liberare da morte ingiusta gli innocenti dà luogo a guerra giusta, ed in ciò Vitoria concorda con Sepúlveda mentre è in disaccordo con Las Casas, che considera i sacrifici umani come di legge naturale. Anche nei titoli successivi, Vitoria si riconoscerà più vicino alle posizioni di Sepúlveda che a quelle di Las Casas. In essi sostiene che i barbari non sono totalmente privi di intelligenza, ma ne hanno pochissima, in quanto sono incapaci di costruire una repubblica legittima in termini umani e civili: non hanno leggi, né magistrati, né lettere, né arti, né tecniche artigianali ed agricole. Dunque appare non solo lecito ma anche conveniente che i re di Spagna governino quei barbari, per ragioni di carità cristiana, come se fossero dei minorenni. Per altro verso, Vitoria definisce legittima la dominazione quando, essendo i barbari in guerra tra di loro, afferma che gli spagnoli hanno il diritto di aiutare la parte offesa fruendo poi della vittoria: è il caso dell'aiuto di Cortes ai tlaxcaltecas contro i messicani (aztecas) di Moctezuma. Che è poi la stessa motivazione usata dai romani i quali, accorrendo in soccorso di amici ed alleati, entrarono in possesso di molte provincie. E l'impero romano fu considerato legittimo da S. Agostino nel libro V del *De civitate Dei* e da S. Tommaso nel suo *Opuscolo 21*.

A fronte di Francisco Vitoria, tutto concentrazione e studio alla ricerca delle motivazioni storiche e delle giustificazioni religiose e politiche degli immani e tragici effetti conseguenti alla scoperta del Nuovo Mondo, è Bartolomé de las Casas, a sua volta, tutto fervore d'azione e tutto impegnato ad esprimere nella lotta e nella polemica le ragioni e l'esigenza del rinnovamento della civiltà cristiana. È noto che Las Casas ebbe un temperamento eccezionalmente forte e che nella lotta tenacissima per l'affermazione dei propri principi attraversò l'oceano, a quel tempo, ben quattordici volte. Si era licenziato in diritto canonico a Siviglia ed ordinato sacerdote a Santo Domingo all'età di trentasei anni, dopo che proprio qui, nell'isola che aveva ospitato una delle prime udienze dell'impero spagnolo, era giunto per la prima volta in veste di colonizzatore conoscendo in prima persona l'esperienza dura dell'*encomendero*.

L'animo forte e risoluto, l'ideale umanitario e cristiano fortissimo,

Las Casas divenne rapidamente il più convinto e strenuo difensore della necessità storica di tutelare la libertà e i diritti degli indigeni. Rifiutò ricchezze e potere per abbracciare la causa morale. Scatenò una polemica destinata a durare nei secoli<sup>5</sup> contro coloro che sui principi aristotelici filtrati dalla scolastica sostenevano che gli indios scoperti in America dovessero essere considerati servi per natura. Su questo specifico punto Vitoria fu d'accordo con lui nel ritenere che gli indigeni dovevano essere considerati liberi e padroni delle proprie cose come i cristiani. Ma mentre Vitoria negli anni trenta aveva affinato le sue posizioni adeguandole alla storia e alle necessità della politica, Las Casas era rimasto fermo alle posizioni elaborate a Cuba ed espresse nel sermone di Baracoa nel 1514. Ebbe contro tutto e tutti coloro che si opponevano ai principi morali della colonizzazione da lui ritenuti giusti: vescovi, predicatori, funzionari, giuristi, storiografi, governanti. Tra questi figurava il primo ministro Gattinara, che naturalmente perseguiva l'impero sul mondo ed il pieno diritto di conquista; mentre era molto più morbida la posizione di Carlo V che, a Bologna nel 1530, disse all'ambasciatore della Serenissima che egli non aspirava alla monarchia universale e che non si riteneva in diritto di sottomettere altri principi. Per Las Casas, ad eccezione di quello spirituale, l'impero è sempre iniquo. Egli prescinde completamente dai grandi pensatori cristiani dell'antichità e del medio evo e riconosce come unico titolo di conquista quello dell'evangelizzazione, che peraltro non dà diritto a giusta guerra di conquista.

È qui, nel pensiero di Las Casas, il nocciolo della questione. Ritenendo unico titolo di legittimità per la conquista l'investitura papale concessa al principe con il mandato di provvedere all'evangelizzazione delle popolazioni appena scoperte, e ritenendo che primo dovere dei principi cristiani sia quello di perseguire la pace diffondendo la fede e proteggendo i sudditi, ove quei principi o i loro mandatari si siano comportati male ed abbiano operato contro il diritto naturale delle genti, essi sono tenuti a riparare il male prodotto. Ed evidentemente, non potendosi ammettere che il re di Spagna abbia voluto che si operasse con iniquità, deve ritenersi che i suoi mandatari erano andati contro la sua legge e la sua volontà, per cui tutti i loro atti dovevano ritenersi abusivi e nulli. Nessuna considerazione d'ordine politico o pratico poteva valere per l'integerrimo apologeta: né quella concernente l'impossibilità materiale di annullare quarant'anni di storia già consumata, né quella concernente l'ardua rinuncia ai proventi, più che mai indispensabili, delle colonie.

A noi oggi appare di tono provocatorio il suo tentativo di «Elogio

<sup>5</sup> Somma e cifra del pensiero lascasiano, la *Brevísima relación de la destruyción de las Indias*, apparsa nel 1552 e che seguiva alla *Historia de las Indias* e alla *Apologética historia sumaria de estas Indias occidentales y meridionales*, ebbe tra la metà del secolo XVI e gli inizi del XIX ben 54 edizioni in molteplici lingue e paesi.

degli indi», corrispondente alla IV parte della sua fondamentale *Apologética Historia*. Vi sostiene come «le varie influenze del cielo siano causa che le anime siano più o meno perfette»; vi dimostra che gli indios «erano di chiara intelligenza e di gran valore», che «erano di notevole bellezza», che possedevano «sobrietà e temperanza», «castità ed altre virtù», «mansuetudine e buon carattere», che «seppero amministrarsi bene» e che «avevano buona economia domestica»; teorizzava infine la «perfezione delle società indie» e la possibilità per tutte le nazioni di «essere condotte alla civiltà».

\*  
\* \*

L'organizzazione politica introdotta dalla Spagna nel Nuovo Mondo fu favorita dalla preesistenza *in loco* di un potere centrale assoluto, quello degli imperi incaico ed azteco, e da una struttura sociale gerarchizzata, alla quale fu semplicemente aggiunta la filosofia cattolica medievale. L'organizzazione dei viceregni coincide grosso modo con le divisioni territoriali dell'America precolombiana e con le divisioni che in seguito costituiranno i confini degli Stati indipendenti.

Nella fondazione dell'America ispanica conversero e si combinarono due correnti di centralizzazione politica. Dal canto spagnolo, il regno dei Re Cattolici determinò un'accumulazione del potere politico nelle mani della monarchia al fianco della Chiesa, della nobiltà e delle città. In America si era generato un processo di concentrazione simile, che continuava ad evolversi, nelle due grandi unità politiche dell'epoca postclassica: gli imperi incaico ed azteco. Sicuramente in nessun altro territorio del continente si era avuta un'autorità politica tanto centralizzata, come fu quella degli incas di Cuzco e dei *tlatoque* di Tenochtitlán, organizzati con i rispettivi apparati statali a partire dal 1450 approssimativamente.

Ciò che sorse spontaneo nei conquistatori appena arrivati nel Nuovo Mondo, cosa che continuò anche in seguito in quanto costituiva l'essenza del processo di conquista, fu l'espulsione dei governanti supremi e la distruzione dei livelli gerarchici superiori delle macchine statali indigene. Certamente sopravvissero alcune attività indigene indirizzate ad un potere centrale forte, attività molto radicate nei sudditi. Rendendosi conto di quanto ciò fosse vero, Cortés ritenne di conservare Tenochtitlán, ricostruita secondo il classico stile spagnolo, per farla divenire la capitale della Nuova Spagna. Sarebbe stato altrettanto sensato che Pizarro avesse seguito l'esempio di Cortés ed avesse conservato Cuzco come capitale del Perù anziché creare un nuovo centro di governo vicino alla costa, l'attuale Lima. Nonostante i gravi problemi che sorsero all'indomani dello sbarco nelle Americhe, problemi che affliggevano tanto il Perù quanto il Messico e che erano vitali per l'opera di colonizzazione e sfruttamento dei nuovi territori come l'ottenimento di mano d'opera locale, la raccolta delle imposte e, non da

ultimo, l'organizzazione del governo locale, gli amministratori spagnoli del XVI secolo si resero conto ben presto che avrebbero ottenuto grandi profitti dalle precedenti organizzazioni azteche ed incaiche. In buona parte dell'area che era stata coperta dagli imperi indigeni, l'uso di sottomettersi ad una forte autorità centrale era molto radicato. La prova dell'influenza persistente del centralismo precedente alla conquista è data dal fatto che nelle regioni che non erano mai state sottomesse al controllo incaico o azteco gli spagnoli trovarono grandi difficoltà, ed a volte risultò loro impossibile far valere le loro imposizioni coloniali, quali la raccolta di tributi o la sottomissione ai lavori forzati.

Pertanto il centralismo indigeno ha costituito una voce molto importante nella politica coloniale dell'America spagnola. Ma l'influenza dominante è data, com'è naturale, dal contributo dello Stato conquistatore. Ciò che, ad ogni modo, è tanto impressionante quanto la conquista militare propriamente detta è il conseguente dominio amministrativo del nuovo impero in espansione. A parte i viceré, generalmente provenienti dalla classe nobiliare, i potenti amministratori coloniali provenivano da quella che, con una punta di anacronismo, si potrebbe definire la classe media. In larga maggioranza in possesso di cultura universitaria, i funzionari spagnoli furono inseriti molto rapidamente come componenti di una macchina governativa che, in modo quasi organico, aumentava la sua importanza nella stessa misura in cui veniva conquistata una nuova zona. Questa macchina dimostrò di essere notevolmente efficace nella raccolta di informazioni, nella loro trasmissione in Spagna e nell'applicazione delle disposizioni e degli ordini che giungevano in America.

L'apparato dello Stato fece la sua comparsa molto più rapidamente nell'America spagnola di quanto non avvenne in Brasile o, un secolo dopo, nelle colonie britanniche del Nordamerica.

L'istituzione più importante era l'udienza (*Audiencia*), una versione americana dei tribunali di appello che Isabella riorganizzò o creò a Valladolid, in Galizia e a Granada per portare la giustizia, e con essa l'autorità, della monarchia in tutta la Castiglia. La prima udienza delle colonie si costituì approssimativamente nel 1497 nelle Canarie, che erano il luogo di prova di molte delle pratiche in seguito introdotte nelle Indie. In America l'istituzione apparve per la prima volta a Santo Domingo nel 1511. In seguito le udienze arrivarono in Messico nel 1528, a Lima nel 1544, a Guadalajara nel 1548, a Santa Fé di Bogotá nel 1549, a La Plata (l'attuale Sucre, in Bolivia) nel 1559, a Quito nel 1563 e a Panama nel 1567; in seguito se ne costituirono altre. Fatta eccezione delle capitali dei viceregni, Città del Messico e Lima, le udienze si convertirono rapidamente ed inevitabilmente in consigli amministrativi abbandonando quasi completamente la loro veste originaria di tribunali di giustizia. I distretti delle udienze, ovvero i loro territori di competenza, stabiliti nel XVI secolo si convertirono in molti casi, dopo varie ed opportune modifiche, specialmente in Suda-



merica, in territori nazionali dopo la conquista dell'indipendenza nel XIX secolo. Per l'ennesima volta, il retaggio lasciato dagli indigeni fu di importanza vitale: la zona che costituiva la giurisdizione dell'Udienza di Lima corrispondeva quasi esattamente al cuore dello Stato incaico; se l'attuale territorio del Perù proviene quasi esattamente dalla zona di competenza giuridica dell'udienza, esso ha anche radicato un richiamo ancestrale incaico diretto.

Le udienze, unitamente alla rete di casse provinciali del Tesoro, erano le sedi gestite dai letterati della burocrazia americana. I viceré erano gli unici nobili dell'amministrazione in quanto il loro alto rango sociale rendeva più facile rappresentare il ruolo di *alter ego* del monarca nelle colonie. Tuttavia, a parte alcuni viceré della prima epoca ed altri degli ultimi anni di impero nel continente, la maggioranza di questi nobili costituivano un veicolo del controllo spagnolo meno influente di quello delle udienze.

Nella scala burocratica, al di sotto delle udienze le figure essenziali del Governo erano costituite dai governatori e dai sindaci maggiori; i primi erano responsabili delle città ispanoamericane e gli altri, il gruppo più numeroso ed importante, governavano gli indigeni nelle loro stesse comunità. Per l'ennesima volta una pratica sviluppata dai Re Cattolici, quella di inserire agenti reali nel governo delle città castigliane, fu introdotta nel Nuovo Mondo dopo averla adattata ed ampliata. Con l'aiuto dei parroci, i governatori ed i sindaci maggiori potevano informare le autorità superiori, spesso direttamente il Consiglio delle Indie della penisola, sui più piccoli avvenimenti anche di carattere strettamente locale di tutto il territorio coloniale. Essi erano inoltre il tramite degli ordini governativi più specifici.

La macchina del controllo centrale si installò nei nuovi territori dopo le conquiste tanto rapidamente quanto fu permesso dalle circostanze. La necessità di amministratori crebbe immensamente appena iniziò la vera espansione verso il nuovo continente con l'invasione del Messico avvenuta nel 1519. Trovare o formare un numero sufficiente di uomini qualificati richiese del tempo; inoltre fino alla fioritura dello sfruttamento minerario dell'argento, avvenuta approssimativamente a partire dal 1560, si disponeva di poco denaro per consentire il formarsi di una burocrazia sufficientemente ampia. Queste difficoltà portarono con sé errori, se non disastri, nelle prime amministrazioni, aggravati peraltro dalla resistenza naturale dei conquistatori a restare vincolati al giogo reale. Nonostante ciò, nel decennio attorno al 1570 le volontà di Filippo II venivano fermamente rispettate.

Da allora una forte tendenza centripeta si è fatta strada sia nella politica ispanoamericana sia in quella spagnola, per quanto non sempre abbia prevalso nelle due zone. Alcune volte ha predominato una tendenza opposta, spinta forse da una reazione al centralismo regio. Ciò è possibile osservarlo tanto in Spagna quanto in America a partire dal XVII secolo. In ambedue i territori la forza dell'oligarchia, nobi-

liare in Spagna e creola nelle Indie, scalzò il potere centrale. Dopo un recupero dell'autorità dello Stato sotto la dinastia dei Borboni nel XVIII secolo, si ripeté la tendenza disgregatrice nel XIX secolo conseguente alle guerre napoleoniche nella Penisola e ai movimenti indipendentisti di alcune colonie.

Nelle Indie l'assenza di partecipazione popolare al Governo fu totale e fu ovviamente relazionata al centralismo politico. Nei primi decenni della colonizzazione, e soprattutto in pochissimi casi, i colonizzatori delle città eleggevano i rispettivi governanti; ma si passò presto alla compravendita delle cariche e alla nomina del Consiglio da parte del monarca o dei suoi rappresentanti. Non è casuale che questi primi esempi di pratiche rappresentative scomparvero rapidamente dopo il fallimento della rivolta delle Comunità di Castiglia. Nelle colonie non sono mai esistiti dei parlamenti ed i coloni non erano rappresentati nemmeno nelle Corti di Castiglia. Quando si consolidò l'amministrazione coloniale, i tre poteri (esecutivo, legislativo e giudiziario) passarono nelle mani delle autorità dei vari livelli: viceré, udienze, governatori provinciali, vicegovernatori e sindaci maggiori. Tutto ciò fu fatto per assicurare il controllo sull'amministrazione delle colonie, ma la combinazione dei poteri fu anche un segno della crescita di un apparato statale burocratico di stampo spagnolo, controllato dal vertice ed assolutamente aperto alla partecipazione, anche solo formale, dei sudditi.

Fino ai nostri giorni nell'America Latina le forme rappresentative di governo sono state molto fragili. Questo è dovuto in parte al fatto che la Spagna ha importato in America un'eredità teorica e politica di stretta derivazione cattolica sugli individui: visto che il destino dell'individuo era meno importante di quello comunitario, l'opinione, politica o di altro tipo, era a malapena tenuta presente. In effetti gli spagnoli del XVI secolo portarono in America un modello medievale di società, nel quale la stessa società era semplicemente una gerarchia fissa di ruoli o corporazioni; ad ogni livello era assegnata una funzione specifica per ogni individuo, pur avendo dei diritti legali. Per esempio, nelle Indie molto presto i nativi furono inclusi legalmente in una propria repubblica, e mentre in pratica risultò impossibile isolare questa repubblica, formata da meticci, da negri e da coloni spagnoli, non è azzardato avanzare il concetto che si andava discretamente delineando uno *stato* indigeno, con protezioni ed obblighi speciali, quasi riconosciuto dalle leggi imperiali, visto anche che soprattutto le leggi protezionistiche furono applicate a livelli assai elevati. Tuttavia una delle caratteristiche della Repubblica degli Indigeni era che i suoi abitanti, tutti in generale, erano legalmente considerati dei bambini, sia in senso morale che intellettuale, e in quanto tali era inconcepibile che prendessero parte al governo dell'impero, eccetto per quanto concerneva le loro questioni e comunque in maniera limitata e sotto la supervisione spagnola.

Ma è proprio la multirazzialità caratteristica della società ispanoamericana che ha generato e che conserva la stretta gerarchizzazione delle classi sociali; è evidente che in una società, come quella postcoloniale dell'America del sud, dove convivono nativi, negri, meticci, mulatti e altri gruppi, si sviluppano e si mettono più o meno in luce molte culture, dando luogo a divisioni naturali della stessa società e facendo sì che essa si strutturi gerarchicamente resistendo agli attacchi esterni di nuove ideologie, quali il liberalismo del XIX secolo o il più recente marxismo.

CAROLINA DIGLIO

LA MEMORIA DALLE CENERI:  
LA REMONTÉE DES CENDRES DI TAHAR BEN JELLOUN

Alla fine del 1991, di quest'anno iniziato nel segno di una guerra che, dopo un lungo periodo di pace, ha bruscamente risvegliato i popoli occidentali dai loro sogni di prosperosa tranquillità, lo scrittore marocchino Tahar Ben Jelloun ha dato alle stampe il suo primo testo «realmente» poetico, *La remontée des cendres*, che si presenta come una serie di poesie che compongono un poema, o piuttosto un carne funebre, in onore della nazione araba umiliata nel suo complesso, anche in quei popoli che non hanno partecipato alla guerra o sono stati addirittura concordi con il vittorioso aggressore occidentale. A questo testo seguono altre poesie, raccolte sotto il titolo di *Non identifiés* che chiaramente si ispirano ad una delle più famose ed amate raccolte di poesie moderne, la *Spoon River Anthologi* dell'americano Edgard Lee Masters.

Il testo<sup>1</sup> è accompagnato dalla «esposizione»<sup>2</sup> in arabo ad opera del poeta iracheno Kadhim Jihad, rifugiato politico in Francia dal 1976, ed è arricchito da una serie di cinque disegni del pittore Azzawi, che, anche lui dal 1976, vive a Londra<sup>3</sup>.

<sup>1</sup> Il testo è stato edito dalle Editions du Seuil a settembre 1991. L'opera è stata stampata per la parte francese dalla tipografia Floch à Moyenne. Il testo arabo è stato composto da Arab Consultants a Parigi. In Italia il poema di Tahar, solo il testo francese, è stato tradotto da Egi Volterrani ed è uscito nel giugno 1992 presso la casa editrice «Il Melangolo» di Genova.

<sup>2</sup> Uso «esposizione» perché tradurre è comunque tradire. Ricordando la famosa frase di U. Eco «traduttore/traditore» è sufficiente leggere il libro di G.R. Ladmiral *Théorèmes pour la traduction*. Payot, Paris 1979, p. 16, per rendersi conto della enorme difficoltà della fedeltà al testo originale, con non solo «fidelité à la lettre», ma «fidelité à l'esprit». Concetto già chiarito da R. Jakobson in *Essais de linguistique generale*, Paris, ED. de Minuit, 1963, e da G. Mounin, che chiama le traduzioni «les belles infidèles», in *Teoria e storia della traduzione*, Einaudi, Torino 1965.

Il nostro poeta iracheno ha creato in arabo insieme a Tahar, non ha solo tradotto, e, laddove necessitava per la scrittura della «langue», ha limato, modificato, sostituito, impostato il discorso diversamente. Ma ha anche dimostrato che un iracheno, un figlio dell'Iraq, paese che ha scatenato tante tragedie e disseminato tanta distruzione desolante, può non essere d'accordo con la nomenclatura politica del suo paese e subire questa guerra sanguinaria e fratricida.

<sup>3</sup> Disegni che contribuiscono incisivamente, con il loro messaggio iconografico diretto, al discorso pacifista contro la guerra, che apporta ovunque, a vinti e vincitori, solo desolazione, dolore e morte. Al centro del libro, fra la parte francese e quella araba, c'è



Appare chiaro dal testo che le poesie sono state scritte in diverse occasioni originate dal lungo conflitto tra la nazione araba ed il mondo occidentale, rappresentato, quest'ultimo, dallo stato sionista, che si incunea tra i paesi arabi come sentinella del capitalismo americano ed europeo. Le poesie sono state, per così dire, «rispolverate» e collegate in un discorso unitario, come personale contributo di Ben Jelloun al discorso pacifista che, dopo la guerra contro l'Iraq, comunque si sia voluta giustificare, rimane pur sempre una guerra di aggressione, come hanno, senza possibilità di equivoco, dimostrato le dichiarazioni della Francia e dell'Inghilterra. Quella che è ormai conosciuta come «Guerra del Golfo» ha riportato alla ribalta del mondo contemporaneo pulsioni imperialistiche e miraggi colonialistici che credevamo ormai consegnati ad un passato morto e non più resuscitabile, confinato per sempre nei libri di storia.

Tahar Ben Jelloun<sup>4</sup> è noto per essere al centro di quella vasta dia-triba che divide gli scrittori arabo-africani in due correnti contrappo-

uno dei cinque disegni di Azzawi, l'unico che prende due pagine e unisce e lega le due parti a tutti i livelli.

In questo viso di donna profondamente addolorato e che lacrima ormai ad occhi chiusi, che ha dietro, nella sua ombra, un'altra donna, sicuramente la morte, vedo il dolore ancestrale della madre (e quindi della terra) per il suo figlio morto, e la morte è lì, sempre in agguato, pronta a colpire, e per lei non c'è distinzione né di razza né di età, né di colore, né di rango.

<sup>4</sup> Tahar Ben Jelloun è nato a Fès, in Marocco nel 1944 e qui ha trascorso i primi anni della sua vita. Nel 1955 la sua famiglia è emigrata a Tangeri ove egli ha proseguito gli studi fino al conseguimento della licenza in filosofia. Negli anni seguenti si è dedicato all'insegnamento, partecipando attivamente nello stesso tempo ai fermenti culturali del suo paese, per esempio quando nel 1966 a Rabat un gruppo di intellettuali si è riunito attorno alla rivista «Souffles». Nel 1971 Tahar Ben Jelloun si è trasferito a Parigi per seguire prima gli studi di sociologia, e poi quelli di sociologia sociale, ottenendo nel 1975 il dottorato in questa disciplina. Il suo esordio come scrittore avvenne nel 1970 con la pubblicazione di alcune poesie e tesi sulle riviste marocchine «Souffles» e «Intégral». Nel 1973 pubblica il suo primo romanzo: *Harrouda* presso Denoël, cui segue subito un altro romanzo, *La réclusion solitaire*, sempre presso la stessa casa editrice; dopo tre anni esce *Les amandiers sont morts de leurs blessures* presso Maspéro, che è una raccolta di poemi e novelle, seguite da *Cicatrices du soleil* e *Discours du chameau*; e con questa opera ottiene il premio dell'«Amitié franco-arabe». Sempre nello stesso anno Maspéro gli pubblicherà anche un'antologia della nuova poesia del Marocco, intitolata da Tahar «*la mémoire future*». L'anno successivo esce *La plus haute des solitudes* presso Seuil, cui segue nel 1978 il romanzo *Moha le fou, Moha le sage* col quale vince l'anno dopo il premio dei «Bibliothécaires de France et de Radio Montecarlo».

Nel 1980 presso Maspéro appare una raccolta di poemi: *A l'insu du souvenir* cui seguono il romanzo *La prière de l'absent*.

Nel 1981 presso le Editions du Seuil, un testo teatrale «*L'Ecrivain public*», nel 1983 sempre per Seuil *Hospitalité française*.

Nel 1984 pubblica anche un'opera teatrale: *La Fiancée de l'eau*, seguito da *Entretiens avec M. Saïd Hammadi, ouvrier algérien* negli Actes Sud. Nel 1985, poi, sempre per Seuil, esce il romanzo *L'enfant de sable* e due anni dopo *La nuit sacrée*, col quale riceve il premio Goncourt. Nel 1990 pubblica un altro recit *Jour de silence à Tanger* e nel 1991 *Les yeux baissés* per Seuil e *Dove lo stato non c'è*, con Einaudi.

Da molti anni oltre all'attività di scrittore, Tahar Ben Jelloun collabora al giornale «Le Monde».

ste, di cui l'una propugna l'uso della lingua francese, l'altra l'uso della lingua araba.

Infatti quando a Rabat, in Marocco, sin dal 1966<sup>5</sup> un gruppo di scrittori, tra cui Ben Jelloun, Khatibi, Laabi, Khair<sup>6</sup>, diede vita ad un movimento letterario ed ideologico riunendosi intorno alla rivista «Souffles», prese corpo una serie di riflessioni sulla letteratura in generale e, in particolare, sulla funzione svolta dagli intellettuali nel contesto sociale marocchino. Seguendo le direttive tracciate da Driss Charaïb, in cui essi vedevano una sorta di maestro, questi scrittori elaborarono una bozza di programma con il quale si proponevano di lavorare per la creazione di una cultura specificamente nazionale. In questa prospettiva, l'uso della lingua francese doveva essere provvisoria, mentre essenziale al programma era che la nuova letteratura mettesse in discussione ogni precedente forma culturale, proveniente sia da Oriente che da Occidente, in un continuo sperimentalismo, carattere, quest'ultimo, che accomunava il movimento ai fermenti letterari europei.

Particolarmente autorevole, nel movimento, era la voce di Mohammed Berrada, il quale ha sempre sostenuto l'uso letterario della lingua araba, mediante la quale i conflitti del paese possono trovare maggiore forza espressiva; proprio per questa ragione, solo con un'ampia e valida produzione letteraria in arabo, gli scrittori arabi possono elevarsi ad *intelligentia* con quel ruolo critico di contestazione cui essi aspirano, laddove il francese è di necessità naturale una lingua adottata dall'esterno, e per ciò stesso meno aderente alla realtà che essi intendono rappresentare. Ben Jelloun è invece tra coloro che hanno scelto di scrivere in francese<sup>7</sup> e perciò contro di lui si appuntano gli strali di Berrada e dei suoi seguaci, che insistono sull'arabo come lingua dei padri; con toni fortemente nazionalistici, anche emotivamente commossi, essi fanno rilevare che l'arabo è la voce che sale dalle loro più profonde radici, è l'urlo dell'oppresso ma anche espressione del bambino che fin dai primi anni di vita impara nella strada a leggere il Corano, con la sua tavoletta e mediante lo staffile. L'arabo è dunque solo lingua di libertà e d'unione, non mero rozzo di comunicazione quotidiana<sup>8</sup>.

All'altro capo del movimento, Ben Jelloun, e con lui il gruppo degli scrittori franco-africani, afferma che poco importa in quale lingua ci si esprima: l'importante è che si scriva e si riferiscano le parole dell'immaginario collettivo, perché l'immaginario del popolo marocchino, anche se questa è per la sua maggior parte analfabeta, ha una fonte di ispirazione inesauribile, è un popolo essenzialmente creatore<sup>9</sup>.

<sup>5</sup> J. Chevrier, *La letteratura negra d'espressione francese*, SEI, Torino 1986, pp. 264-281.

<sup>6</sup> A.A.V.V., *Les littératures francophones*, Bordas, Paris 1986, pp. 206-218.

<sup>7</sup> L. Monzoni, *Le roman marocain de langue française*, Espace Méditerranéens, Paris 1987.

<sup>8</sup> A. Khatibi, *Le roman maghrébin*, SMER, Rabat 1979.

<sup>9</sup> J. Dejeux, *Littérature maghrébine de langue française*, Naamen, Ottawa 1973.

Coerentemente con questa sua posizione, Ben Jelloun ha scritto in francese delle poesie che davano voce alle sue angosce, alla sua disapprovazione, che sono state poi le angosce e la disapprovazione dell'inerme mondo-non politico di fronte alla guerra di violenza e, in fin dei conti, di malvagità e stupidità. Già egli si era espresso, con la sua autorevole voce di giornalista ufficiale del quotidiano «Le Monde», attraverso i mass-media, davanti alla nazione francese. Dando alle stampe il testo poetico egli consegna al mondo e alla storia la sua protesta di «uomo di buona volontà», che non crede al diritto imposto con la forza delle armi. È quindi giustificata, da questo punto di vista, la scelta del francese anziché dell'arabo: esprimersi in quest'ultimo sarebbe stato limitare l'eco della protesta, restare nei confini del mondo arabo, laddove il vero destinatario non può che essere il mondo occidentale<sup>10</sup>.

La scelta del francese è dunque non solo un fatto di preferenza personale, anche se Tahar Ben Jelloun<sup>11</sup> ha più volte affermato che questa lingua gli è più congeniale, essendo francese la sua cultura letteraria. In lingua francese sono infatti i classici che egli più ama, da Julien Green a Beckett, da Picasso a Jonsco, da Troyat a Cioran, e se pur si sente legato alla sua gente e alle sue origini, le sue aspirazioni sono espresse in francese: solo continuando ad esprimersi in questa lingua potrà, in opere artisticamente valide, rivolgersi al mondo e parlargli della sua gente e dei suoi problemi, sensibilizzando l'opinione pubblica nei loro confronti.

Si vede quindi come talvolta, ed è il caso di Tahar Ben Jelloun, le motivazioni personali coincidono con le esigenze di una nazione oltre che con quelle dell'arte<sup>12</sup>.

Leggendo quest'opera viene spontaneo chiedersi perché Ben Jelloun, proprio lui, giornalista e «star mass-media»<sup>13</sup> ha scelto, tra le forme artistiche, proprio la poesia in lingua francese, laddove, ad una considerazione ingenua, sembrerebbe più efficace affidare la protesta alla lingua di una più immediata comunicazione<sup>14</sup>, come poi è solito fare.

<sup>10</sup> A. Tenkoul, *Littérature marocaine d'écriture française*, Afrique Orient, Casablanca 1985.

<sup>11</sup> J. Dejeux, *T. Ben Jelloun romancier, poète et essayiste marocain*, «Lettres et Cultures de langue française», Parigi, XII, 4° trim. 1987, pp. 1-5.

<sup>12</sup> A. Brincourt, *Tahar Ben Jelloun - la parole rapportée par le vent*, «Le Figaro littéraire», 22 giugno 1990, p. 4; Cl. Couplon, *Prête-moi ta plume*, «Magazine littéraire», n° 257, mars 1990, p. 70.

<sup>13</sup> Tahar è contrario a McLuan e alla sua *Galassia*, che riteneva essere finito il tempo della civiltà della stampa per la nuova era dell'audio-visivo. Tahar pur essendo giornalista e cronista ha sempre affermato la precarietà e caducità dei mass-media rispetto al tempo e alla stabilità imperitura del libro e della parola scritta. Come già aveva affermato Robert Escarpit in *La révolution du livre*, Unesco, Parigi 1965.

<sup>14</sup> Interessante a questo proposito è leggere A. Rayband, *Le poème comme représentation*, «Recherches et travaux», Univ. De Grenoble V.E.R. de lettres, Bulletin 3, 1986,

Ma ciò sarebbe vero se la poesia si identificasse con la «forma» e questa venisse concepita come qualcosa che vada ad abbellire un «contenuto» da essa indipendente, come è indipendente, nella sua esistenza, il corpo della veste che lo ricopre.

Come hanno dimostrato gli studi semiologici strutturali degli ultimi decenni, questa distinzione tra una *forma* e il suo *contenuto*, nettamente separabili, è ingenua e non corrisponde alla realtà dell'opera artistica, nella quale l'idea è inseparabile dalla struttura del testo<sup>15</sup>.

Il linguaggio poetico si presenta come una struttura di grande complessità; esso è notevolmente più complicato delle lingue naturali. Se il volume di informazione contenuto nel linguaggio poetico (in versi o in prosa) e nel linguaggio comune fosse uguale, il linguaggio artistico perderebbe il diritto di esistere e, indiscutibilmente, morirebbe. La questione però si pone diversamente: la complessa struttura artistica, creata col materiale della lingua, permette di trasmettere un volume di informazione che sarebbe assolutamente impossibile trasmettere con i mezzi della struttura linguistica normale. Deriva da ciò che la data informazione (il contenuto) non può né esistere, né essere trasmessa fuori dalla struttura data.

Ripetendo una poesia nel linguaggio comune, distruggiamo la struttura e, di conseguenza, non portiamo più al ricevente quel volume di informazione che è contenuto in essa<sup>16</sup>. Deriva da ciò che il linguaggio poetico è l'unico in cui possa strutturarsi la volontà di trasmettere al ricevente un'emozione di una certa intensità, perché «la densità di senso dell'arte», sarebbe «impossibile per qualsiasi altra lingua che non sia artistica».

L'arte è il mezzo più economico e compatto per conservare e trasmettere l'informazione. Proprio per questa densità di senso, la poesia si presta ad essere il centro di aggregazione della personalità, mentre è la più alta forma di pedagogia nei riguardi del lettore o dell'ascoltatore. «Avendo la possibilità di concentrare un'enorme informazione in una superficie molto ristretta (...) il testo artistico ha anche un'altra specialità: esso trasmette ai diversi lettori una differente informazione, a ciascuno nella misura della sua comprensione, esso dà al lettore una lingua, nella quale è possibile assimilare una successiva porzione di informazione a una seconda lettura. Essa si comporta come un organismo vivente, che si trova in reciproco rapporto con il lettore e ammaestra questo lettore»<sup>17</sup>.

La poesia è, dunque, non un lusso, bensì una necessità: essa sorge spontaneamente, con urgenza, nei momenti più critici della vita indivi-

pp. 83-85; e anche B. Rayband, *Poésie, lutte ou les moyens d'une représentation textuelle*, «Thèse 3° cycle», Univ. d'Aix, Marseille I, 1983.

<sup>15</sup> Si legga a tale proposito una pagina di Jurii Lotman, *La struttura del testo poetico*, Garzanti, Milano 1980.

<sup>16</sup> J.M. Lotman, *Op. cit.*, p. 17.

<sup>17</sup> J. Lotman, *Op. cit.*, p. 31.



duale e sociale. Inoltre con la poesia Tahar parla a tutti, anche alla stessa sua Africa, dal profondo della sua atavica tradizione lirica, come afferma Rambault<sup>18</sup>, giacché la poesia africana accompagna l'azione, la provoca e la esalta, come afferma la Kesteloot<sup>19</sup>.

Nell'opera di Tahar Ben Jelloun la poesia ritorna, per così dire, alle origini, quando essa non era solo emozione estetica o diletto culturale, ma assolveva alla funzione, fondamentale per qualunque società, di tener desto il ricordo, contrastando l'oblio: la poesia è innanzitutto legata alla memoria, nella varie accezioni che questa espressione può assumere; è ciò che intendevano i Greci, quando facevano le Muse figlie di Zeus e di Mnemosyne, cioè la «memoria» appunto. La memoria era considerata dai Greci come l'origine e il fine della poesia.

Pubblicata, come dicevamo, alla fine del 1991, la raccolta poetica di Ben Jelloun vuole impedire che si stenda un velo di oblio sulle vittime di una spietata guerra di aggressione, nel corso della quale ognuna delle due parti ha pronunciato la parola fatidica «Dio è con noi», scagliando all'avversario l'accusa di essere l'incarnazione di Satana. Né gli Europei hanno rabbrivito, nell'udire la parola d'ordine, quasi avessero dimenticato (forse, meglio e freudianamente, rimosso) il «Gott mit Uns» ad appena mezzo secolo di distanza. Sì, corta è la memoria degli uomini, se non vi sia chi si assuma il compito di tenerla desta.

Jelloun, come «fosse fuori del tempo»<sup>20</sup>, mescolando prosa e poesia, una prosa fortemente ritmata e una poesia che rivendica la libertà della prosa, toglie alle motivazioni degli occidentali e della sua sionista ogni apparenza di nobiltà, ogni velo di idealismo, per mostrare il dolore dei vinti, l'amarezza cocente di una sconfitta che pure non riesce ad abbattere la naturale fierezza della nazione araba. Ma Jelloun non per questo parteggia per il dittatore iracheno che ha trascinato alla rovina il suo popolo: sotto il comune appellativo di *fossoyeurs* troviamo indicati sia gli aggressori occidentali che il despota orientale:

Bagdad n'a plus de ventre  
elle a ouvert ses veines  
pour un peuple qui a faim.  
Sur le front le portrait du fosseyeur est indemne<sup>21</sup>.

Scavar tombe è gesto di religiosa pietà: già il nostro Giovan Battista Vico faceva coincidere l'origine della civiltà con la pietosa cura di

<sup>18</sup> M. Rambault, *La poésie négro-africaine de langue française*, Segher, Parigi 1976.

<sup>19</sup> L. Kesteloot, *Anthologie négro-africaine*, Marabout-Universes, Paris 1967.

<sup>20</sup> J. Dard, *Une saison hors du temps*, «Magazine Littéraire», n. 245, settembre 1987 p. 61.

<sup>21</sup> T. Ben Jelloun, *Ibidem*, p. 8.

seppellire i morti, tanto che ricollegava la parola *humanitas* proprio alla preoccupazione di *humare*, con una etimologia discutibile quanto si vuole, ma significativamente efficace.

Ma per i becchini della «Guerra del Golfo»<sup>22</sup> scavar fosse è gesto di frettolosa preoccupazione di concludere una operazione spietata, condotta nel nome di ragioni economiche: forse un oscuro rimorso giace nel fondo delle fosse comuni in cui gli occidentali hanno gettato i corpi dei vinti, dopo aver raccolto e ricondotto in patria le salme dei propri morti.

\* \* \*

«Officiellement la guerre du golfe est terminée. Le Koweït n'est plus occupé. L'Iraq est en grande partie détruit. Et les morts sont enterrés. Pas tous. Les occidentaux ont compté leurs morts et les ont repatriés. Enpartant, ils ont laissé eux des milliers de victimes. On ne saura peut-être jamais combien les tonnes de bombes larguées sur l'Irak ont tué de personnes, civiles et militaires. Ce sont ces corps anonymes, ces corps calcinés et dont on a vu brièvement des images à la télévision, à qui ce texte voudrait rendre hommage. Il voudrait leur donner des noms et les inscrire sur une stèle pour le souvenir. Son haine. Avec dignité. Jetés dans la fosse commune, il feraient une sorte de visage anonyme qui contiendrait et rappellerait tous les absents»<sup>23</sup>.

Nella pagina iniziale della *Preface*, che è una sorta di programma in cui l'Autore dichiara la sua ideologia e la sua poetica, si ritrovano tutte le chiavi della poesia di Jelloun: a partire dall'orrore per la fossa comune e l'anonimità di cui essa è segnale e causa ad un tempo.

Nella fossa comune scavata dai *fossoyeurs* occidentali è cancellata

<sup>22</sup> Ormai passata alla storia con questo appellativo, «La Guerra del Golfo» cominciò il giorno 2 agosto 1989, quando Saddam Hussein, presidente dell'Irak, attaccò il Kuwait. Con un colpo di mano dunque Saddam Hussein s'impadronì del Kuwait, stato sovrano, membro dell'ONU, e lo considerò come diciannovesima provincia irachena.

Le Nazioni Unite intimarono a Saddam Hussein di ritirarsi dal Kuwait per ripristinare il diritto leso, ma l'uomo di Bagdad non volle ascoltare né quando gli fu imposto l'«embargo», né quando gli fu inviato l'«ultimatum», che indicava il 15 gennaio 1991 come data estrema, oltre la quale in qualunque momento si poteva arrivare al ricorso della forza. Né tenne conto del segretario generale dell'ONU, Perez de Cuellar.

Bisogna inoltre dire che molti Paesi Arabi, fra cui l'Arabia Saudita, si erano schierati con la Forza multinazionale, la più grande armata messa insieme dal termine della seconda guerra mondiale, formata dagli Stati Uniti e da 28 Paesi alleati.

Scoppiò quindi una grandissima crisi nel Medio Oriente, che tenne con il fiato sospeso tutto il mondo, quando nelle prime azioni belliche, nella notte tra il 16 e il 17 gennaio 1991, la Forza multinazionale attaccò Bagdad e tutte le installazioni militari dell'Irak. In poche ore si abbatté una vera «pioggia di fuoco» per liberare il Kuwait. Dopo circa un mese di bombardamenti continui sulle città irachene la guerra finì e il Kuwait fu liberato, ma le conseguenze, come in ogni guerra, furono disastrose sia per il Kuwait che per l'Irak.

<sup>23</sup> T. Ben Jelloun, *La remontée des cendres*, p. 5.

ogni traccia di ricordo individuale, dopo che il fuoco della tecnologia moderna ha distrutto le vite e cancellato i lineamenti dei volti.

*Visage anonyme* costituisce quella che Orazio avrebbe definito una *callida iunctura*, una «giustapposizione abile». È vero che anche nel linguaggio parlato diciamo spesso «volti anonimi». Eppure, ad un volto noi vorremmo, per lo meno siamo soliti, collegare un nome: sì che in questo particolare contesto *visage anonyme* ci fa una dolorosa impressione di disperata impotenza, con la sua espressiva forza di ossimoro. E l'impressione ci sarà rafforzata, giustificata, dal ritrovare nel corso del poema l'ossessione dell'anonimità, cui si accompagna quella dei tratti individuali cancellati. Ritroveremo ancora i componenti di *corps anonymes*, di *corps calcinés*.

Sepoltura anonima è quindi come dire «sepoltura negata», perché dove non c'è pietra a serbare il nome è cancellata ogni traccia di individualità. Fin dai tempi antichi la «sepoltura negata» è un tema che angoschia l'Occidente, fin dalle sue origini elleniche: dal dolore di Priamo, che impetra da Achille il cadavere del figlio, fino all'*Antigone* di Sofocle, ripreso e citato per secoli, non ultimo da Jean Anouhille. Significativo, dunque — e dovrebbe essere addirittura sconvolgente per la nostra coscienza civile e letteraria —, che ai vincitori occidentali venga rivolta la qualifica di «frettolosi becchini», da un poeta di origine araba, sia pure di lingua francese. E questa è una ulteriore conferma, se pure ce n'era bisogno, che la scelta di Jelloun, di adottare il francese come lingua della comunicazione letteraria, è fundamentalmente giusta e emblematica.

Il testo di Jelloun «voudrait leur (sc. ai morti seppelliti nelle fosse comuni) donner des noms et les inscrire sur une stèle pour le souvenir» non estrinseca altro che il desiderio, che risale ai primordi della civiltà, e che eleva l'immagine della stele nel piano come segnacolo di memoria: una memoria in cui il nuovo si identifica con l'antico, nel valore dell'archetipo: «il fallait ciseler les images dans une mémoire recente et en même temps très vieille»<sup>24</sup>.

Eppure, forse, occorrerebbe tacere, lasciando cadere sul passato la polvere dell'oblio, perché, a volte, si può sopravvivere solo se si è capaci di dimenticare.

«Osserva il gregge che ti pascola innanzi: esso non sa cosa sia ieri, cosa sia oggi, salta intorno, mangia, riposa, digerisce, torna a saltare, e così dall'alba al tramonto e di giorno in giorno, legato brevemente con il suo piacere e dolore, attaccato cioè al piuolo dell'istante, e perciò né triste né tediato. Il veder ciò fa male all'uomo poiché, al confronto dell'animale, egli si vanta della sua umanità e tuttavia guarda con invidia alla felicità di quello — giacché soltanto questo egli vuole, vivere come l'animale né tediato, né fra dolori, e lo vuole però invano,

<sup>24</sup> T. Ben Jelloun, *Ibidem*, p. 5.

perché non lo vuole come l'animale. L'uomo chiese una volta all'animale: perché non mi parli della tua felicità e soltanto mi guardi? L'animale dal canto suo voleva rispondere e dire: ciò deriva dal fatto che dimentico subito quel che volevo dire — ma subito dimenticò anche questa risposta e tacque; sicché l'uomo se ne meravigliò.

Ma egli si meravigliò anche di se stesso, per il fatto di non poter imparare a dimenticare e di essere continuamente legato al passato — per quanto lontano, per quanto rapidamente egli corra, corre con lui la catena».

L'apologo iniziale dell'operetta nietzchiana *Sull'utilità e il danno della storia per la vita* canone dell'antistoricismo, icasticamente pone l'origine dell'infelicità umana nel ricordo e indica nell'oblio una condizione, necessaria almeno quanto la memoria, per poter continuare a vivere ed agire.

Forse anche Jelloun, come si potrebbe arguire da una lettura fra le righe, ha provato il desiderio di obliare, di tacere, soprattutto posto di fronte alla inutilità della parola, anzi alla rovina della parola. Un passo di *La remontée des cendres* accomuna la disfatta del popolo arabo al disastro delle parole:

Pourquoi notre histoire est semée de défaites?

Est-ce la débâcle des paroles?

Une poussière blanche tombe sur le visage c'est un peu de ciel qui nous ferme les yeux<sup>25</sup>.

Ma quando la dignità umana è calpestata, quando non resta più niente «pas même la raison pour survivre et oublier» (p. 13), la poesia scaturisce con forza inarrestabile, spontanea, incoercibile, come la scaturigine di una corrente sotterranea che il suolo non riesce più a racchiudere e contenere.

Contro l'oblio, la poesia si fa parola profetica.

«Profeta» è una bellissima parola greca che non indica, contrariamente a quanto comunemente si crede, chi predice il futuro, ma significa «colui che parla invece di»: innanzitutto in luogo del Dio, ma anche in nome di un'istanza superiore. Ma se la parola è greca in definitiva il concetto è anche ebraico; ed agli Ebrei appartiene l'idea che alla missione profetica è impossibile sottrarsi: inutilmente chi è investito della missione della parola tenta di sottrarsi al pungolo di Dio: valga per tutte la storia di Giona, vomitato dal cetaceo sulla spiaggia di Ninive, luogo designato della sua profezia. Nè è facile dimenticare le comuni origini semitiche di arabi ed ebrei, che il sionismo ha tradito e rinnegato. In termini biblici, Isacco ha tradito Ismaele, figlio dello stesso padre Abramo.

Dunque, Jelloun vuole parlare in nome degli infelici, la cui voce

<sup>25</sup> T. Ben Jelloun, *Ibidem*, p. 24.



fu soffocata dallo strepito della storia

«Qui parlera pour les ensevelis, les écorchés, les pendus, les jetés dans la fosse commune?»<sup>26</sup>.

La poesia-profezia è allora dimidiata tra la coscienza della inutilità della parola, della più disperante impotenza, da un lato, e la necessità della parola dall'altra; necessità che si fa più urgente, quando il silenzio, cospirando con l'iniquità, sarebbe esso stesso un delitto.

«Entre le silence meurtri et le balbutiement désespéré, la poésie s'entête à dire. Le poète cire ou murmure; il sait que se taire pourrait ressembler à un délit, un crime»<sup>27</sup>.

Coerentemente con l'assunto iniziale di parlare «pour les ensevelis, les écorchés, les pendus, les jetés dans la fosse commune» Jelloun introduce delle voci, che appartengono ai morti, i quali parlano in prima persona, con un artificio che si rifà chiaramente alla *Spoon River Anthology*, con la quale la raccolta di Jelloun condivide la tensione a rappresentare, in una forma tra la lirica e la narrativa, una sorta di *Comédie Humaine*.

A Jelloun potremmo applicare il giudizio che della propria poesia diede E. Lee Masters, quando asserì che l'Antologia greca gli aveva suggerito «qualcosa che era meno del verso, ma più della poesia». Ma il collegamento non va oltre questo: seguendo l'artificio degli epigrammi ellenistici contenuti nelle antologie Palatina e Planudea, Masters immagina le sue poesie come epigrafi apposte sulle tombe (non possiamo non pensare al *De tumulis* di Gioviano Pontano); la fossa comune, che è l'ossessione di Jelloun, invece, non ammette epigrafi, per cui il poeta deve introdurre delle voci che salgono dal suolo, assieme alle ceneri, che danno il titolo alla raccolta. Né vi possono essere epigrafi, quando neanche i cimiteri trovano pace:

Innombrables sont les signes se vidant de leur eau dans le tumulte de l'extrême là, au bord d'un cimetière mouvant.  
Dans ce pays les morts voyagent  
comme les statues et les flammes.

*La remontée des cendres* contiene nel titolo già tutto il messaggio della raccolta poetica: la *risalita* e le *ceneri* sono gli elementi chiave per intendere la poetica di Jelloun: una «risalita» rinvia a una precedente «discesa»: le ceneri che si erano posate al suolo, quasi a coprire con una coltre di oblio i disastri della guerra, come la sabbia, che si posa dopo la tempesta (curiosamente, l'operazione militare degli

<sup>26</sup> T. Ben Jelloun, *Ibidem*, p. 7

<sup>27</sup> T. Ben Jelloun, *Ibidem*, p. 6.

alleati occidentali era stata chiamata proprio «Tempesta nel deserto»), si risollevarono, e sono le voci dei morti a farle risollevarsi, per imporre al mondo dei vivi la memoria.

L'anafora della parola-chiave *cendres* ne è il procalma più netto.

Cendres emportées par le vent jusqu'au fleuve et l'aeu les reçoit comme les restes de larmes heureuses.

Cendres d'une mémoire où perle une petite vie bien simple, une vie sans histoire, avec un jardin, une fontaine et quelques livres.

Cendres d'un corps échappé à la fosse commune offertes à la tempête de sables.

Quand le vent se lèvera, ces cendres iront se poser sur les yeux des vivants.

Ceux-ci n'en sauront rien

ils marcheront triomphants avec un peu de mort sur le visage<sup>28</sup>.

L'ombra di morte che aduggia il volto dei vivi, anche se questi non ne hanno consapevolezza, è la garanzia più sicura che dimentica: e non sarà possibile, ad onta di tutti gli sforzi dei «fossoyeurs».

Ecco perché, fondamentalmente, le *ceneri* sono quel che nella poetica di Eliot e di Montale si sarebbe chiamato il *correlativo oggettivo* della memoria.

In una certa tradizione dotta, legata alla letteratura classica, la parola «ceneri» rimanda ad un contesto sacrale con una connotazione di preziosità, per le urne in cui sono racchiuse: dall'*Agammenone* di Eschilo, alle formule delle epigrafi funerarie (*hic servantur cineres*), fino al Foscolo dei *Sepolcri* («qui [...] dorme il giusto cenere d'Ilo») o anche alle *Ceneri di Gramsci* di P.P. Pasolini. Nel testo di Jelloun, invece, le *cendres* alludono alla totale distruzione di un corpo, come sembrerebbe, al suo totale annullamento, con una connotazione di assoluta negatività. Eppure non è così. Dai versi che abbiamo più su riportati, risulta che l'opposizione è tra la *fossa comune* da un lato e la *riduzione in cenere* dall'altro: dato il carattere di anonimità, di squallore e di desolazione della fossa comune, la riduzione in cenere assume un carattere di positività, poiché esse possono «risalire», con la voce dei morti, costituendo per il mondo dei vivi un oscuro rimorso.

[...] c'est une pluie de toutes les cendres pétales d'une fleur inconnue  
écailles d'un ciel sous le ciel  
poudre argentée qui vacille avec l'éclair [...]<sup>28</sup>.

Il discorso poetico di Jelloun ci ricorda che l'originalità non consiste affatto nel dire per la prima volta delle parole non udite prima: l'originalità può anche consistere nel dire cose vecchie con parole nuove, purché siano dette nel «momento giusto» della storia.

<sup>28</sup> T. Ben Jelloun, *Ibidem*, p. 15.

T. Ben Jelloun, *Ibidem*, p. 30.

Sin dalla prima strofa (cosiddetta impropriamente laddove non c'è numerazione né di versi, né di strofe), troviamo in germe tutti i motivi che germoglieranno nel corso del poemetto, come in una sinfonia; motivi accennati da termini e strutture che ritorneranno con ritmo ossessivo:

Ce corps qui fut un corps ne flânera plus le long.  
du Tigre ou de l'Euphrate  
ramassé par une pelle qui ne se souviendra d'aucune  
douleur mis dans un sac en plastique noir  
ce corps qui fut une âme, un nom et un visage  
retourne à la terre des sables  
détritus et absence.

Inizio, "ex-abrupto", alla maniera classica che colloca la poesia di Jelloun, rispetto a tutta la sua opera, come poesia dell'assenza, della negazione, pure se essa rinvia ad una forte esigenza di positività. La presa di coscienza della presente negatività tende al ribaltamento, per la riaffermazione dei valori fondamentali dell'esistenza. La negazione è opera dei *fossoyeurs* che sono gli operatori di guerra e di morte: la denuncia ad opera della poesia può porre le premesse perché si riaffermi il valore positivo della vita.

*Ce corps qui fut un corps*: il deciso attacco affida il sentimento di una disperata e disperante negazione all'anafora del termine chiave *corps* ed alla diversa connotazione che esso, dal contesto della frase, riceve la prima e la seconda volta: la prima «il corpo» è propriamente «il cadavere», con quanto vi è di grave e di insensibile in questo; poi esso è il «corpo vivente», con la sua carica di mobilità, agilità, vitalità, insomma; questa oscillazione semantica della stessa parola indica nel contempo una opposizione concettuale tra presente e passato, tra ciò che è e ciò che fu.

A due livelli, questa opposizione rappresenta una sorta di leit-motif della raccolta: a livello stilistico, essa scandisce il dettato poetico, a livello semantico si cela in strutture affini. Se l'invariante è la negazione, implicata nel contrasto/confronto tra presente e passato, le varianti sono numerose e conferiscono un preciso colorito, mediante la ricchezza di immagini iconiche della poesia, allo stile di Jelloun.

*Ce corps qui fut un corps [...] ce corps qui fut une âme/un nome et un visage* è ripresa più volte:

ce corps qui fut une parole  
ce corps qui fut une rière  
ce corps qui fut un rêve.

Questa scansione, che è anche scansione ritmica, precisa ancora meglio l'oscillazione semantica espressa nel primo verso: nel corpo, quand'esso sia ancora organismo vivente, si manifesta una *parole* con la quale l'uomo si apre al proprio simile, un *rière*, con il quale istituisce

rapporti di amicizia e solidarietà, si vive un *rêve*, con il quale l'uomo si mette in comunicazione con il mondo dell'immaginario. Gli altri imparano a conoscerlo, collegando un nome al suo viso. La guerra è cancellazione di tutto questo.

Si arriva fino all'accostamento, che ha la durezza dell'ossimoro, di *corpo* e *fantasma*, termini che, naturalmente, si escluderebbero a vicenda:

j'ai froid dans mes membres séparés  
est-ce cela l'enfer  
avoir froid dans le corps fantôme?  
Qui parle du fond de cette fosse? (p. 20).

Anche il freddo, collegato con l'inferno (nell'immaginario collettivo legato solitamente al fuoco) colpisce la sensibilità del lettore, aumentando l'orrore.

Per tutto il poema si rincorrono i termini *anima*, *nome*, *viso*, che rinvierebbero ad una tomba, ad una stele recante il nome che rievoca un viso e un'anima; prende sempre più corpo il tema della sepoltura negata; a p. 13 si fa parola del *corps voué à l'oubli*.

Altre varianti dell'invariante «negazione» sono rappresentate dalle strutture «*x n'est plus x*», «*x n'est plus y*».

les visages (...) ne sont plus des visages (p. 14)  
la maison n'est plus une demeure (p. 16)  
notre peau n'est plus notre peau (p. 19)  
nos paroles [...] ne sont plus des mots (p. 21)  
nos enfants ne sont plus des enfants (p. 25)

L'opposizione tra «*corps* = cadavere» e «*corps* = organismo vivente» è, dicevamo, l'opposizione tra il «presente = negatività» e il «passato = positività», innanzitutto dell'individuo, ma che si amplia poi fino a coinvolgere il destino di un popolo e di una civiltà.

*Ce corps... ne flânera plus le long du Tigre ou de l'Euphrate*: nomi carichi di ricordi storici; notevole, è infatti, il peso della storia nella poetica di Jelloun. Tra il Tigri e l'Eufrate si svolse la civiltà della Mesopotamia, il «paese tra i due fiumi», appunto, è l'odierno Irak; la culla, o quantomeno una delle culle, della civiltà occidentale:

Une voix monte d'un puits sec  
elle vient d'un siècle très ancien  
quand Babylone était une prière.  
A l'époque le monde ne pouvait mourir  
les enfants disaient: «le monde est souffrant mais  
il ne va pas mourir!» (p. 18)

La storia passata acquista qui non solo valore di ricordo e di consapevolezza culturale, ma assurge a volere sacrale: Babilonia, in quanto preghiera, era il pegno della perennità del mondo, perché la



preghiera assicurava, pure attraverso la sofferenza, la continuità della vita. La luce irradiata dal passato contrasta con la tenebra in cui sembra precipitato il mondo odierno. La guerra non ha solo cancellato i visi degli individui, ma ha cancellato, nel contempo, i tratti di una civiltà sacrale, che è alla base della stessa civiltà occidentale: la guerra ha in definitiva distrutto il sacro.

Il discorso poetico, attraverso l'allusività del dettato, addossa all'Occidente la gravissima responsabilità di aver desacralizzato il mondo e, con ciò stesso, di averlo definitivamente votato alla morte.

La desacralizzazione del mondo, nella prima strofa, è preannunciata dall'immagine del corpo *ramassé* (con quanto di brutalità o quanto meno di indifferenza vi è in questa parola che ha nel testo altre occorrenze) *par une pelle qui ne se souviendra/d'aucune douleur*.

L'enallage, con cui l'assenza di dolore, e la totale insensibilità vengono spostate dalle membra del cadavere alla pala, non è solo un mezzo stilistico con il quale rendere l'irrimediabilità dell'annientamento del corpo; essa vuole significare anche il carattere spietato della moderna tecnologia: si sa, si è sempre saputo, che il corpo privato della vita è, nello stesso tempo, privato della sensibilità, indifferente quindi al bene e al male; eppure, intorno al cadavere, le più varie culture si sono affannate a prendere tutta una serie di precauzioni (condensate nei rituali funebri), comportandosi «come se» il corpo morto potesse sentire: questo sentimento è all'origine di un superiore senso di umanità, anzi, hanno creduto alcuni pensatori, della civiltà stessa.

Sentimento anch'esso negato dalla guerra tecnologica («chirurgica», l'hanno definita i mezzi di comunicazione): la nostra interpretazione viene avvalorata dall'insistenza (a p. 14) sulla insensibilità: *couverture de sable [...] déposée [...] par une main en métal*. Il pensiero non può non correre alla «mano pietosa» della tradizionale espressione, con la quale si indica l'esplicitamento di ciò che l'umanità ha sempre avvertito come uno dei suoi più sacri doveri: assicurare una degna sepoltura ai morti.

Non tomba, dunque, né stele con un'epigrafe che conservi il nome — *mis dans un sac en plastique noir* —: a metà strofa, lo scabro verso irto di accenti, scandito da sibilanti che ne aumentano la durezza, è di una espressività crudamente realistica, in stridente contrasto con il tono sostenuto, alquanto trasognato (vedi il verbo *flâner*, con quel tanto di neghittosa indolenza che esso contiene) dei primi versi. Sembra, anzi, che il poeta trovi il tono a lui più congeniale proprio nell'alternare espressioni di uno spietato realismo a forme liriche, pateticamente intense. Il verso, d'altro canto, preannunzia il *détritus et absence* dell'ultimo verso, il quale a sua volta corregge, in direzione fortemente negativa, il penultimo verso *retourne à la terre des sables*: sempre la morte è stata considerata un «ritornare alla terra», madre benevola che dà vita e accoglie infine il defunto nuovamente nel suo grembo; ma la «terre des sables» non è una terra generosa, essa è *avide d'eau*

(p. 13) e ad essa si torna sotto forma di *détritus*, con quanto di «mineralogico» la parola contiene, e quindi di *absence*, introducendo il tema dello «smembramento». Ascoltiamo una delle «voci»:

Je ne dirai pas nous  
parce que je voudrais vomir  
mais je n'ai plus d'estomac  
je n'ai plus de corps  
je suis un sac  
un sac de jute pleine de terre  
je suis un champs en haut d'une falaise  
je suis un champ de pierres où dorment les serpents  
j'ai froid dans mes membres séparés  
[...] (p. 20).

E ancora:

[...] Je me suis endormi dans d'autres corps vidés de  
leurs entrailles  
ils étaient encore tièdes  
cela qui bouge n'est pas un bras  
c'est un chat affamé frappé par la foudre (p. 21).

Ancor più significativo il passo seguente:

[...] Je n'ai plus de pieds pour courir  
et mes bras sont dans la fosse voisine  
Mes yeux sont introuvables  
et mon sexe a été mangé par les oiseaux.  
Qui viendra ramasser mon corps?  
Qui en collera le membres et ira les déposer  
offrande légère au seuil de ma maison? (...) (p. 22).

Quest'ultimo esempio mostra come Jelloun sappia mettere a profitto, per la sua poesia, uno dei miti più antichi e significativi, oltre che più conosciuti, dell'umanità: il mito di Osiride, cui i versi si richiamano per analogia («smembramento») ed opposizione (perché qui nessuna Iside andrà vagando per il pietoso ufficio, alla ricerca delle sparse membra, per ricomporle in unità).

Né è questo l'unico esempio di come Jelloun sappia, da poeta, far diventare toccanti e vivide anche le immagini più logore, infatti:

Ce corps qui fut un rêve est une maison dévastée.  
Il n'y a ni porte ni fenêtre  
juste un matelas lacéré, une casserole, un pain  
rassis, un manteau accroché, des murs éventrés,  
de la poussière grise et un calendrier de l'année dernière (p. 16).

In questi versi ritroviamo l'antica metafora del corpo umano considerato come una casa, già nel libro dei sogni di Artemidoro di Daldi e presa da C.G. Jung. Nel testo di Jelloun essa trova una naturale collo-

cazione, anche perché, al di là dei rinvii al valore archetipico, il lettore non può non andare col pensiero alle desolate case del popolo palestinese.

Altre immagini mitiche giacciono nel fondo della poesia di Jelloun e si insinuano, con la loro forza iconica, qua e là nei versi, conferendo un valore emblematico, al di là della contingenza, a espressioni spietatamente realistiche.

Antiche teorie escatologiche rappresentano la fine del mondo come una configurazione universale, un vortice di fuoco che farà ripiombare nel caos primordiale tutte le cose: «*Solvat saeculum in favilla*»: anche la Chiesa Cattolica ha cantato per secoli questa fine, nel servizio liturgico per i defunti.

La fine del mondo sta dunque per venire: ma non per il fatale avvicinarsi dei secoli, cioè per la consumazione del tempo, non nel fuoco primordiale di cui l'universo stesso è fatto; bensì a causa del fuoco tecnologico, «laico» potremmo dire, desacralizzato e spietato, degli occidentali:

Visages noircis par un feu qui ne tremble point.  
Pages d'une vie calcinée comme un secret illisible.  
Le regard, lentement arraché du visage: c'est une  
mince feuille de papier belle et résistante,  
troublant et légère; une voile entre la vie et notre mort;  
un silence qui retient quelques grains de sable. (p. 14)

In questa pagina, in cui il poeta rinuncia al verso, per attingere una prosa scarna ed essenziale, vi sono alcune immagini significative.

I *visages noircis par un feu qui ne tremble point* trova corrispondenza nei *visages lavés par un feu bref et précis* di qualche rigo dopo; l'innaturalità del fuoco tecnologico è sottolineata dall'assenza di quei guizzi, di quei fremiti che siamo soliti osservare nel fuoco, elemento naturale: *feu bref et précis* spiega il *feu qui ne tremble point*, così come il *visages lavés* è una variante, iconicamente più efficace, di *visages noircis*. Nel linguaggio denso e pregnante la metafora della vita come libro risalta mediante la rappresentazione dei visi, i cui lineamenti sono cancellati (*lavés*) dal fuoco, così come l'inchiostro è portato via dall'acqua; si insiste sulla metafora, rappresentando lo sguardo come quei veli di carta trasparente, sottile eppure robusta, usata come protezione delle figure nei libri: velo tra la vita e la morte individuale.

Le risonanze mitiche sono numerose, e risalgono a epoche antichissime, come la città-madre (p. 18):

Bagdad n'a plus de ventre  
elle a ouvert ses veines  
pour un peuple qui a faim.

In questa immagine di madre generosa che si apre le vene per sfamare il suo popolo sventurato rivive inoltre la figura emblematica del

pellicano che si squarcia il petto per ridare la vita ai figli morti<sup>29</sup>. Ma nessuna immagine è più toccante e più densa di significato di quel lieve accenno ad Omero, all'inizio di una delle prime strofe:

*Ce corps qui fut une parole  
ne regardera plus la mer en pensant à Homère.*

Un piccolo mondo, quello distrutto dalla guerra, un mondo fatto di semplicità e di amore alla vita, di amore alla cultura (cfr. p. 15):

*Cendres d'une mémoire où perle une petite vie  
bien simple, une vie sans histoire, avec un jardin,  
une fontaine et quelques livres.*

Lo sguardo sul mare, pensando ad Omero, è carico di suggestioni: per un lato si collega al peso della storia che vedemmo nell'accenno iniziale al Tigri e all'Eufrate, dall'altro rimanda, con una connotazione più intimistica, al celebre passo dell'Odissea, laddove Ulisse scruta intensamente l'orizzonte, cercando di cogliere almeno il sottile filo di fumo che si leva dal comignolo della sua casa lontana. In questo implicito identificarsi con l'esule eroe greco, ramingo per il mondo, traspare l'amore per la patria comune dei figli di Ismaele, che è il filo rosso della produzione poetica di Tahar Ben Jelloun.

<sup>29</sup> Tahar, in questa massa di nomi senza volti, piccole, ma coraggiosissime storie del quotidiano, ricorda anche molte donne. Quelle «donnicciole» che nessuno, nei paesi arabi, considera e che invece sono la forza potente delle loro società maschiliste.

E proprio quelle donne del Kuwait, come la stampa internazionale ha diffuso, che, anche se la guerra del Golfo è ormai lontana, continuano a patirne le conseguenze.

Da quel 2 agosto 1990 fino alla fine del conflitto sono state violentate dagli iracheni invasori almeno 5 mila donne. Molte, in seguito allo stupro, sono rimaste incinte. Le più disperate hanno preferito uccidersi piuttosto che partorire un bambino figlio del nemico, altre, le più ricche, sono partite per l'estero dove hanno potute abortire (in Kuwait l'interruzione della gravidanza è proibita). La maggior parte delle vittime della violenza, però, non ha avuto né i mezzi economici né il coraggio di farlo. E ha messo al mondo un figlio. Sono circa mille le donne di ogni età che nel solo mese di novembre 1991, a nove mesi esatti dall'inizio della «Tempesta nel deserto», hanno partorito. Nessuno le considera delle vittime, nessuno ritiene che siano, in qualche modo, delle eroine. Qualcuna ha abbandonato il neonato all'ospedale ma in moltissime ha prevalso l'istinto materno. Per questo, oggi, queste donne sono punite, soprattutto moralmente. Quelle che erano sposate sono state ripudiate dal marito, le nubili dalla famiglia. Oggi vivono per strada, elemosinando o prostituendosi con quei bambini che non saranno mai accettati da nessuno perché hanno gli occhi del nemico.



JOAN ESTRUCH TOBELLA

ENTRE LA HISTORIA Y LA NOVELA:  
LA «EPANÁFORA AMOROSA», DE FRANCISCO MANUEL DE MELO

*La epanáfora, un subgénero historiográfico*

Las *Epanáforas de vária história portuguesa*, de Francisco Manuel de Melo (1608-1666), escritas entre 1649 y 1659 y publicadas en 1660, constituyen una obra singular dentro de la cultura peninsular del Seiscientos. Por situarse entre la historia y la literatura, han merecido escasa atención, pues tanto los historiadores como los filólogos han tendido a marginarlas de sus respectivos campos de estudio.

Ante todo, analizaremos el significado que Melo da a la palabra *epanáfora*, que toma del griego *epanafero*, 'relatar'. *Epanáfora* significa, pues, 'relato, relación'. Así lo dice en una de sus *Cartas familiares*: «Eu estava já cortando madeira para fazer outra Relação, ou se é mais elegante outra Epanáfora, com perdão do nome grego»<sup>1</sup>. Pero es en *Hospital das letras* donde, a propósito de unos comentarios sobre João de Barros, explica con mayor detalle lo que entiende por epanáfora:

Podeis dele [João de Barros] prezarvos à boca chea, porque, se bem alguns críticos o caluniaram de casual e quase incivil, pela inteireza com que se não diverte a algum apóstrofe ou aforismo político, basta que insensivelmente os deixe com grande arte embebidos na narração, pela qual em suas Geografias é eminentíssimo, sendo esta História de Barros uma das perfeitas epanáforas que disseram os gregos, quando a História, sem advertência, chegava ao fim de sua acção, havendo de caminho informado aos leitores de tudo o que lhe pertencia<sup>2</sup>.

La epanáfora queda definida como una narración histórica «sem advertência»<sup>3</sup>, o sea sin amonestaciones, sin reflexiones de tipo moral, y que deja a los lectores «embebidos en la narración». O dicho en otros términos, un relato en el que predomina el *delectare* sobre el *pro-*

<sup>1</sup> *Cartas familiares*, ed. M.C. Morais Sarmiento, Lisboa 1981, p. 491.

<sup>2</sup> *Hospital das letras*, en *Apólogos dialogais*, II, ed. J. Pereira Tavares, Lisboa 1959, p. 254.

<sup>3</sup> El profesor J.G. Herculano de Carvalho propone leer *divertência* en lugar de *advertência*. *Divertência*, que no es registrada por los diccionarios, derivaría de *divertir*, 'desviar, apartarse de'. Vid. «Três notas filológicas a D. Francisco Manuel de Melo», «Revista Portuguesa de Filologia», XIX (1991), 9.

desse. No hace falta recordar que, en los siglos XVI y XVII, la historia se valoraba sobre todo por su capacidad educativa, por ser *magistra vitae*.

Si de las definiciones teóricas pasamos al análisis de las cinco narraciones integradas en *Epanáforas de vária história portuguesa*, podemos extraer las siguientes características distintivas:

1. Menor extensión que el relato histórico convencional.
2. Mayor concreción temática. Narran un suceso particular, no una secuencia de hechos históricos.
3. Menor densidad filosófico-moral, menor desarrollo de los aspectos didácticos.
4. Menor solemnidad temática y estilística. Se da más importancia a la amenidad y variedad de los asuntos, y se usa un estilo más artificioso y menos rígido.

La epanáfora aparece como un subgénero historiográfico que se diferencia de la historia de inspiración clásica en aspectos de grado y de matiz. Proporciona al autor mayor libertad y admite temas puntuales, que no tendrían suficiente entidad para constituir un libro.

Para entender mejor el sentido de las epanáforas de Melo hay que insertarlas dentro de las tendencias historiográficas de la época. A mediados del Seiscientos se produjo un cierto agotamiento de la historiografía humanística, que en el siglo anterior había elaborado las historias nacionales que sirvieron de fundamento ideológico a los emergentes estados modernos. El público lector buscaba ahora en los libros de historia relatos insólitos y amenos. Esta historiografía, que en Francia tendría en el abate de Saint-Réal su máximo representante, floreció sobre todo entre 1650 y 1750, cuando se abrió paso la historia ilustrada<sup>4</sup>.

Así pues, Melo no carecía de antecedentes para sus epanáforas. Hay varias obras, citadas y elogiadas por él en *Hospital das letras*, que debieron de servirle de modelo. Una de ellas es *La conjuración del conde Juan Luis Fiesco*, de Agostino Mascardi, conocido sobre todo por su monumental tratado historiográfico titulado *Dell'arte storica*, publicado en 1636. La traducción castellana de *La conjuración* se publicó en Madrid en 1640. Se trata de un breve relato, de unas cien páginas, de la rebelión de Fiesco contra Andrea Doria, ocurrida en Génova en 1547. Contiene numerosos discursos y escenas dramáticas, especialmente la del estallido de la conjura, en la que Doria estuvo a punto de morir.

Otra obra histórica de esta escuela es la *Conquista de las islas Molucas*, de Bartolomé Leonardo de Argensola, quien incluye numerosas digresiones con relatos legendarios y amorosos. Asimismo, utiliza un estilo «lleno de translaciones y metáforas, más de poeta que de

<sup>4</sup> E. Fueter, *Historia de la historiografía moderna*, I, Buenos Aires 1953, p. 364.

historiador», tal como señala su hermano Lupercio defendiéndole de los que habían criticado la obra por apartarse de los cánones de la historiografía clásica<sup>5</sup>.

Pero, aparte de estas dos obras, hay otra que el propio Melo considera el modelo de sus epanáforas. En los preliminares de la amorosa dice: «Mas havendo (já ha muytos annos) lido aquellas singulares *Relações* do Cardeal Betivollo, tanto ha que fiz proposito de o imitar, com outras, em nossa lingoa Portugeza»<sup>6</sup>. Las *Relaciones* de Bentivoglio narran las guerras de Flandes, pero no en forma de relato unitario, sino de breves narraciones autónomas. Una de ellas, la que cita Melo expresamente, cuenta la huida de Francia del príncipe de Condé para librar a su esposa del acoso del rey Enrique IV. El libro del cardenal Bentivoglio, traducido al castellano en 1638, es indicativo de cómo se estaba extendiendo el gusto por los relatos amorosos y aventurescos. A ello hay que añadir que la admiración de Melo por el historiador italiano venía de atrás, pues ya le había querido dedicar su obra maestra, *Guerra de Cataluña* (1645), lo que no pudo hacer a causa de la muerte del cardenal.

Una vez definida la epanáfora como subgénero historiográfico, analizaremos ahora brevemente sus características estilísticas. En el prólogo de *Guerra de Cataluña*, Melo consideraba que el estilo de los libros de historia debía ser solemne y grave, es decir, adecuado a su temática: «No hay modo de referir tragedias sino con términos graves»<sup>7</sup>. Pero la epanáfora, por ser más breve y por tener menor intención didáctica, le permite una mayor amenidad. Una de las formas de lograr esa amenidad consiste en la introducción de digresiones. En la epanáfora trágica teoriza sobre su valor literario:

Secas e infrutíferas se pôdem chamar aquellas historias das quaes se não tira outro fruto que a precisa narração do successo dellas; e ao contrario, utilissimas e delectaveis aquellas que sem perder o fio dos acontecimentos propostos, nos levão por tal caminho, que juntamente chegamos ao fim da informação dos successos, e ao da comprehensão de varias materias, que com a historia de elles, fazem harmonia [...]. E como esta regra [...] parece muyto mais propriamente se pode introducir neste modo de compor Historias que agora seguimos em Relação; a qual não requiere tam épicas observações como a particular historia de hum sujeito heroyco: tendo mais proporção com o Poema mixto que com a Epopeya<sup>8</sup>.

Melo se aparta aquí de la preceptiva clásica y renacentista, que asimilaba la historia a la epopeya, ya que ambas trataban temas heroicos: la primera en forma verídica, la segunda en forma ficticia. Al vincular la epanáfora con el poema mixto, es decir, el poema que mez-

<sup>5</sup> Preliminares a *Conquista de las islas Molucas*, Madrid 1609, sin paginación.

<sup>6</sup> *Epanáforas de vária história portuguesa*, Lisboa 1660, p. 275.

<sup>7</sup> *Guerra de Cataluña*, ed. J. Estruch, Barcelona 1982, p. 33.

<sup>8</sup> *Epanáforas*, ed. cit., pp. 214-215.



claba lo solemne con los temas ligeros, se sitúa en un nuevo terreno, poco explorado en la historiografía peninsular de su época.

La digresión, aunque al lector moderno le parezca más bien farragosa, queda así justificada como un recurso estilístico utilizado conscientemente. Estas consideraciones teóricas las podemos ver materializadas en sus obras históricas. En *Guerra de Cataluña*, las digresiones son pocas, y el autor siempre se excusa antes de introducirlas. Por el contrario, en las *Epanáforas de vária história portuguesa* son mucho más abundantes y extensas, y se presentan como una pausa destinada a proporcionar un descanso psicológico al lector. Generalmente aparecen después de episodios dramáticos, llenos de tensión:

Por esta causa, e a de aliviar os que hoverem lido e se aparelhão para ler as tormentas, trabalhos e tragédias de que consta a narração deste Naufragio, me pareceo não improprio desvio oferecer neste lugar hũa sumária noticia do Reyno de Galiza<sup>9</sup>.

Será de aquí por diante esta Relação de materias mais altas e agradaveis: porque descansando por algum espaço os furores de Marte, daremos a pena a recitar as astucias de Mercurio. O mesmo Tacito confessa que a semelhança das cousas que se repetem causa fastio aos leitores<sup>10</sup>.

Todo ello hace que las *Epanáforas de vária história portuguesa* se caractericen por una mayor variedad temática y estilística que *Guerra de Cataluña*. Los subtítulos que Melo da a cada uno de los cinco relatos que integran el libro manifiestan esa voluntad de lograr un conjunto ameno y variado: la primera, *Alterações de Evora*, se subtitula «epanáfora política»; la segunda, *Naufrágio da Armada Portuguesa*, «trágica»; la tercera, *Descobrimento da Ilha da Madeira*, «amorosa»; la cuarta, *Conflito do Canal de Inglaterra*, «bélica»; la quinta, *Restauração de Pernambuco*, «triumfante».

La epanáfora amorosa, situada en el centro, actúa como descanso y alivio de la tensión dramática acumulada en la epanáfora trágica, y permite al lector prepararse para la tensión épica de la bélica. En el prólogo de la amorosa Melo declara expresamente su deseo de «aliviar o animo, escrevendo algũa obra de mais divertimento que as passadas».

Por eso es el relato que más se adecúa a la historiografía que buscaba aproximarse a la narrativa de ficción, a la novela.

#### La «Epanáfora amorosa»

Melo era bien consciente de lo novedoso de su relato, basado en un tema amoroso. Hasta entonces lo amoroso, y en general todo lo

<sup>9</sup> *Ibidem*, p. 215.

<sup>10</sup> *Ibidem*, p. 429.

referente al campo de la privacidad, pertenecía al dominio de la lírica. La historia se ocupaba de lo heroico, de lo épico. Por eso trata de justificarse:

Não escrevo amores, senão o sucesso delles: força será, com tudo, temperar segundo o tom o instrumento. Prevenhase desta consideração o animo de aquelles a que tal vez parecer reprehensivel a brandura da pena ou o asseo do estilo com que se escreve<sup>11</sup>.

Con ello pretende que el relato no trata el tema amoroso en sí mismo, sino las consecuencias que tuvo: el descubrimiento y colonización de la isla de Madeira por los portugueses.

La epanáfora amorosa se halla claramente dividida en dos partes: la que refiere la leyenda de los dos amantes ingleses, Roberto Machin y Ana Arfet, y la narración histórica del descubrimiento oficial de la isla por la expedición de João Gonçalves. De hecho, se trata de dos relatos independientes, que sólo tienen en común su escenario, la isla.

Cada uno de ellos tiene una estructura propia. El primero tiene un planteamiento, en el que se nos presenta a los protagonistas, los obstáculos que se interponen a sus relaciones y el rapto de Ana. El nudo lo constituye el viaje y la llegada a Madeira. El desenlace cuenta la muerte de Ana y la posterior de Roberto.

El relato del descubrimiento oficial de Madeira también está compuesto de manera tradicional. El planteamiento explica cómo llegan las noticias de la existencia de la isla a conocimiento del infante Don Enrique y las dificultades para organizar la expedición. El nudo abarca el descubrimiento y exploración de la isla; y el desenlace, el retorno a Portugal y el recibimiento de los expedicionarios.

En ambos relatos aparecen diversas digresiones, aunque no interfirieran excesivamente el desarrollo de la acción principal. La que define la saudade está colocada en medio del nudo del primer relato, y actúa como elemento de distensión. La digresión sobre Don Enrique el Navegante y la de los descendientes de Gonçalves están colocadas, respectivamente, al principio y al final del segundo relato, de manera que no lo interrumpen. De estas tres digresiones, sin duda la más interesante es la de la saudade, que merece un comentario especial.

Melo considera que la saudade es una pasión propia de los portugueses, y la atribuye a dos causas: amor y ausencia de la patria. Siendo lo portugueses enamoradizos por naturaleza y grandes viajeros y navegantes, la saudade les afecta más que a ninguna otra nación. Después de atribuirse el mérito de haber sido el primero en ocuparse del tema, se eleva a niveles filosóficos: la saudade sería «parte do natural apetite da união de todas as cousas amaveis e semelhantes»<sup>12</sup>. Esta explica-

<sup>11</sup> *Ibidem*, p. 280.

<sup>12</sup> *Ibidem*, p. 291.

ción, de raíz neoplatónica, convierte la saudade concreta en manifestación visible de una saudade superior, la que nos lleva a anhelar una vida mejor, ultraterrena. Así se convierte en «legítimo argumento da immortalidade de nosso espírito, por aquela muda illação que sempre nos está fazendo interiormente de que fóra de nós ha outra cousa melhor que nós mesmos, com que nos desejamos unir»<sup>13</sup>.

Otro aspecto interesante de la epanáfora amorosa es la defensa del espíritu científico moderno frente a la superstición. Al explicar las leyendas que corrían en Portugal sobre la oscuridad perpetua que se suponía existía más allá de la isla de Porto Santo, Melo adopta una posición crítica y racionalista, que le lleva a censurar a los teólogos que «participantes do proprio temor que os simples mostravão ser possível com argumentos e autoridades»<sup>14</sup>. Situándose en una postura precursora del espíritu ilustrado, compara el error y la superstición con la oscuridad: «...os quaes erros, como principiados de sombra, não he muyto que tragão escuros e ofuscados aos entendimentos dos homens que os recebem»<sup>15</sup>. Del mismo modo, cuando los marinos de la expedición de Gonçalves se atemorizan ante las sombras que rodean la isla y se niegan a seguir adelante, el capitán los anima con un argumento basado en el método experimental, diciéndoles: «o que ategora só he fantasia, seja experiencia»<sup>16</sup>.

Las fuentes de la epanáfora amorosa son mencionadas por el mismo Melo cuando se refiere a los autores que se habían ocupado del tema con anterioridad: João de Barros, en sus *Décadas*; Manuel Clemente, en un libro en latín; Manuel Tomás en un poema épico culto, *Insulana*. Pero dice preferir la narración de Francisco Alcoforado, escudero del infante Don Enrique y miembro de la expedición de Gonçalves. Su afirmación de que poseía una «relação original» de la crónica de Alcoforado, durante mucho tiempo se consideró que era, en palabras de Camilo Castelo Branco, «um artifício que não merece crédito nem censura em obra de tal natureza»<sup>17</sup>. Sin embargo, en 1878 un erudito español, Fernández Duro, publicó una copia hasta entonces desconocida de la *Relación* de Alcoforado. Su contenido revelaba que Melo la había seguido con bastante fidelidad. De este modo se devolvía a la epanófora amorosa, hasta entonces considerada mera ficción, su carácter de obra histórica. Para Melo, como para Alcoforado, los amores de Ana y Roberto habían ocurrido en la realidad.

<sup>13</sup> *Ibidem*, p. 291.

<sup>14</sup> *Ibidem*, p. 322.

<sup>15</sup> *Ibidem*, p. 323.

<sup>16</sup> *Ibidem*, p. 327.

<sup>17</sup> A. Gonçalves Rodrigues, *D. Francisco Manuel de Melo e o descobrimento de Madeira*, Coimbra 1935, p. 31.

### El amor

El tratamiento que Melo da a la temática amorosa está de acuerdo con su temperamento fuertemente racionalista, poco dado a efusiones sentimentales. Dejando aparte su producción poética, en la que el amor aparece de forma secundaria y convencional<sup>18</sup>, la epanáfora amorosa es la única manifestación de temática sentimental que podemos encontrar en su vasta obra literaria. Además de esta escasa predisposición hacia lo amoroso, Melo tiene que afrontar el problema moral que supone el hecho de que Ana esté casada y huya con su amante. Por eso coloca una digresión después del relato del rapto de Ana, en la que aduce precedentes griegos y latinos, señalando que en sus fábulas abundan los sucesos escandalosos, destinados a proporcionar «util escarmento»<sup>19</sup>. Así queda justificado el relato de unos amores adúlteros. Al final de la narración vuelve a insistir en ello:

Nesta facil pintura, sem os retoques da erudição antiga, se nos representou visuamente o perigo de hum amor desordenado, a variedade de huma fortuna violenta, cujas noticias melhor nos despedem que persuadem a outra sorte semelhante: porque cegamente ousará aquelle que em suas demasias esperar a ser mais ditoso que os que por ellas se perderão<sup>20</sup>.

Teniendo en cuenta estos presupuestos, no es extraño que la descripción de los sentimientos de los amantes sea fría y convencional, siempre frenada por el miedo a vulnerar la honestidad. Los amores de Ana y Roberto están plenamente ajustados a los cánones del amor cortés y libres de toda connotación sexual. Así, Melo destaca «as modestas caricias de Roberto»<sup>21</sup> y resalta que la honra de Ana estaba a salvo junto a él. Asimismo, las palabras de Roberto cuando están navegando hacia Madeira no son las de un enamorado lleno de pasión, sino las de un pensador que controla sus emociones y las supedita a sus ideales neoplatónicos:

O amor mais legitimo he o mais avaro, e o liberal nunca verdadeiro, porque (da sorte que os ambiciosos) só se emprega em ajuntar seu tesouro, mas não em possuilo; só em o amar e guardar, em gozallo nunca<sup>22</sup>.

Esta defensa del aplazamiento permanente del placer, que podemos relacionar con las virtudes propias de la fase acumulativa del capitalismo (ahorro, moderación), ya estudiadas por W. Sombart<sup>23</sup>, es

<sup>18</sup> J. Estruch, «Un muestrario de la poesía barroca portuguesa: *As segundas três musas*, de Francisco Manuel de Melo», «*Quadrant*», VIII (1991), pp. 10-12.

<sup>19</sup> *Epánaforas*, ed. cit., p. 285.

<sup>20</sup> *Ibidem*, p. 348.

<sup>21</sup> *Ibidem*, p. 288.

<sup>22</sup> *Ibidem*, p. 288.

<sup>23</sup> *El burgués*, Madrid 1972, pp. 115-133.



el sustrato ideológico que nos explica el distanciamiento racionalista que Melo impone a los sentimientos de sus personajes. Tal distanciamiento se mantiene incluso cuando se produce la muerte de Ana. Las desesperadas quejas de Roberto son contrarrestadas por un largo discurso de un anciano que reprende al joven y le anima a refrenar sus sentimientos. Es la voz de la razón frente a la de la pasión.

### El paisaje

El paisaje es descrito con amplitud, contra lo que suele ser habitual en Melo. Como señala B.N. Teensma, «la naturaleza y su descripción ocupan un modesto lugar en sus escritos, constituyendo en la mayor parte de los casos el rendimiento que aquélla produce al hombre el principal motivo de consideración»<sup>24</sup>. En efecto, Melo fue un defensor de la vida urbana, por considerarla civilizadora del hombre, al contrario que la vida en la naturaleza, que lo embrutece. En *El Fenis de Africa* rechaza con rotundidad el tópico del *beatus ille*: «El retirado puede pensarse, mas no entenderse; el civil puede entenderse a sí y a los otros»<sup>25</sup>. Y en la dedicatoria de la epanáfora amorosa, escrita en 1654, un año antes de partir desterrado hacia Brasil, habla con desprecio de los «incognitos desiertos de nossa barbara America, asperos até para as feras que antes os recebem por patria que morada»<sup>26</sup>. Y, en efecto, los años que pasó en Brasil, en contacto con una nueva y exuberante vegetación, no dejaron huella alguna en su obra. Los exóticos paisajes americanos no lo impresionaron lo más mínimo.

Las descripciones paisajísticas están trazadas desde una óptica clasicista. No se encuentran muy lejos del *locus amoenus*. Sirva de ejemplo la primera que se hace de la isla: árboles suavemente movidos por la brisa, aguas cristalinas, aves cantoras, flores perfumadas... El lugar es hermoso precisamente porque «eminentes os oteiros e profundos os valles, em sua desproporção guardavão arquitetura rigurosa e agradável»<sup>27</sup>. Es decir, la naturaleza resulta bella porque se ajusta a las leyes de la armonía establecida por la razón. Melo gusta de los lugares en que lo natural imita lo artificial, lo humano, allí donde la vegetación semeja un edificio construido por el hombre:

Formava hum campo breve e redondo, cujas paredes erão loureiros iguais na rama e altura, a quem como verde tapeçaria de folhagens armavão bastissimas eras (...). Serviãolhe de ladrilho as mimosas areas que o rio por sobejas engeitava<sup>28</sup>.

<sup>24</sup> Don Francisco Manuel de Melo. *Inventario general de sus ideas*, Groningen 1966, p. 32.

<sup>25</sup> *Obras morales*, Roma 1664, p. 216.

<sup>26</sup> *Epanáforas*, ed. cit., p. 277.

<sup>27</sup> *Ibidem*, p. 295.

<sup>28</sup> *Ibidem*, p. 296.

Nada hay, pues, de admiración por la naturaleza libre y espontánea, alejada de la civilización humana, sino todo lo contrario. Melo no pretende dar un tratamiento realista al paisaje de Madeira, a pesar de que lo conocía. Tampoco pretende describirlo en su especificidad, en sus características distintivas. Cuando lo describe sigue preso de los modelos clásicos. Claro está que esto no es una limitación de la sensibilidad de Melo, sino de los cánones estéticos de su época.

Esta dependencia se manifiesta también en el hecho de que las descripciones paisajísticas idealizadas están situadas en su totalidad en la primera parte de la epanáfora, es decir, están insertas en el relato amoroso. Ello es debido a que, en la estética clásica, el *locus amoenus* no tiene valor en sí mismo, sino como decorado o marco de una historia de amor. En cambio, en la segunda parte, de carácter histórico, aparece una visión más realista del paisaje, puesto que se trata de referencias geográficas necesarias para situar lo hechos y que carecen de propósito estético. Así, cuando describe los valles que exploran los expedicionarios, o no los describe o remarca su desorden:

Descobrirão hum valle que outra ribeira sendia graciosamente; mandou reconhecelo por alguns soldados, que só de fontes o acharão abundante. Seguiose outro de fermoso arvoredos e como em lugar de batalha que o tempo lhe tinha dado, se vião sem ordem, derrubados grossos troncos de arvores exquisitas<sup>29</sup>.

Del mismo modo, cuando habla de un campo espacioso, destaca que estaba libre de «importuno bosque»<sup>30</sup>. Los fragosos acantilados, tan alabados más adelante por los románticos, le parecen «barbara arquitetura»<sup>31</sup>. También la fauna exótica le desagrada: los lobos marinos le resultan «de tão espantosa como estranha presença»<sup>32</sup>.

No es necesario dar más detalles para poder concluir que en la epanáfora amorosa no se percibe ningún atisbo de interés o de admiración por la naturaleza salvaje. Tampoco el tratamiento del amor, como hemos visto, se aleja de los tópicos del amor cortés y el petrarquismo. Resultan, pues, poco fundadas las interpretaciones que han querido convertirla en un precedente de la sensibilidad prerromántica, de Chateaubriand o de Rousseau<sup>33</sup>.

### El estilo

La amorosa es la más artificiosa y retórica de las cinco que integran las *Epanáforas de vária história portuguesa*. Este gusto por la

<sup>29</sup> *Ibidem*, p. 333.

<sup>30</sup> *Ibidem*, p. 335.

<sup>31</sup> *Ibidem*, p. 337.

<sup>32</sup> *Ibidem*, p. 337.

<sup>33</sup> J.M. de Castro, *Introducción a Epanáfora amorosa*, Lisboa 1975, p. 23.

artificiosidad ya se pone de manifiesto en el prólogo, cuando Melo alude a «... as varias açoens que fizerão intrincadas, e por isso agradaveis, as historias do mundo»<sup>34</sup>. Como se ve, la complicación es considerada fuente de fruición estética. Como ejemplo, sirva esta elaborada imagen de tono gongorino:

A pratica parece que ficou a cargo das aves, que com estranhas vozes, não se sabe se culpavão ou engrandecião o atrevimento humano; que a custa de tantas tragedias quis cozer os retalhos da terra, por industria de aquella agulha, que duvidamos se nos foi dada, por galardao ou castigo<sup>35</sup>.

Como ha señalado Hernani Cidade<sup>36</sup>, la metáfora hiperbólica se junta con el juego de palabras para crear una complicada alusión a la navegación, que une — «cose» — las distintas partes de la tierra mediante la aguja de navegar.

Los recursos estilísticos son muy abundantes. La simple enumeración de algunos ejemplos de los más utilizados sirve para percibir que la prosa tiene una finalidad más estética que informativa:

*Paronomasia*: «vemos e lemos»<sup>37</sup>, «cautelosos e acautelados»<sup>38</sup>, «tudo e todos»<sup>39</sup>, «fora nelles arvorado, fora delles reconhecido»<sup>40</sup>, «saudandose com igual saudade»<sup>41</sup>.

*Juegos verbales*: «em paz se possuiu tres dias a paz do porto»<sup>42</sup> «... resgatallos dos braços da ultima desesperação, com quem já andavão a braços»<sup>43</sup>, «nenhum excesso era excesso»<sup>44</sup>.

*Retruécano*: «O que antes forão ninfas, são agora mulheres, e que sera hoje das mulheres que querem ser ninfas?»<sup>45</sup>, «... ajudado não só dos vassallos como filhos, mas dos filhos como vassallos»<sup>46</sup>.

*Símil*: «assi unguimos de amargoso azebre a teta saborosa de que queremos desafeçoar o minino»<sup>47</sup>, «assi em doce asucar revolvemos a desabrida purga que se ministra ao enfermo»<sup>48</sup>, «do proprio modo que a lenha odorifera lança hum vapor leve alvo e cheiroso»<sup>49</sup>.

<sup>34</sup> *Epanáforas*, ed. cit., p. 275.

<sup>35</sup> *Ibidem*, p. 295.

<sup>36</sup> *Lições de cultura e literatura portuguesas*, I, Coimbra 1975, p. 420.

<sup>37</sup> *Epanáforas*, ed. cit., p. 279.

<sup>38</sup> *Ibidem*, p. 282.

<sup>39</sup> *Ibidem*, p. 285.

<sup>40</sup> *Ibidem*, p. 297.

<sup>41</sup> *Ibidem*, p. 331.

<sup>42</sup> *Ibidem*, p. 297.

<sup>43</sup> *Ibidem*, p. 298.

<sup>44</sup> *Ibidem*, p. 301.

<sup>45</sup> *Ibidem*, p. 286.

<sup>46</sup> *Ibidem*, p. 313.

<sup>47</sup> *Ibidem*, p. 286.

<sup>48</sup> *Ibidem*, p. 286.

<sup>49</sup> *Ibidem*, p. 291.

*Metáfora*: «era esmalte de suas perfeições seu recato»<sup>50</sup>, «sendo o desengano noite do dia dos amores»<sup>51</sup>, «perigosos desertos do mar oceano»<sup>52</sup>.

*Antítesis y paradoja*: «sendo o desengano noite do dia dos amores»<sup>53</sup>, «he hum mal de que se gosta e hum bem que se padece»<sup>54</sup>, «mudas práticas»<sup>55</sup>.

*Personificación*: «a inveja vestida de zelo começou a solicitar como emenda o que era vingança»<sup>56</sup>, «o amor he o mais ruim dos pilotos»<sup>57</sup> «o amor nunca foi homem de justiça»<sup>58</sup>.

*Estructuras bimembres*: «Roberto, oprimido da dor e da prisão, como homem discreto, todo seu cuidado empregava em assegurar a fe de Ana e a inclinação del Rey; buscando e seguindo os meyoos convenientes a fazer propicia nella a firmeza e nelle a piedade»<sup>59</sup>.

*Estructuras trimembres*: «Tudo conseguido: ausente Ana, elRey satisfeito, Roberto livre; então pareceo que já era tempo de desagrar o amor, o gosto e a honra. E porque sempre foi força confiar de que he preciso valer, descobrio a parentes, amigos e criados a ousada resolução»<sup>60</sup>.

Donde brilla más el afán de retoricismo es en los discursos. El que Roberto dirige a sus amigos para que le acompañen en su huida de Inglaterra constituye una breve y bien construida pieza oratoria, en estilo directo. Sus lamentos por la muerte de Ana se insertan dentro de la tradición de los discursos fúnebres, de carácter más retórico que sentido. La réplica del anciano es más argumentativa; su extensión indica que Melo quiere dar mayor protagonismo a los planteamientos racionales que a los sentimentales. El mismo sentido adquiere la arenga de Gonçalves a los marinos asustados al ver la isla, que tiene un efecto catártico. Tras oírlo, todos quedaron «com nova alegria, limpos ja subitamente do temor passado». El que pronuncia ante el rey de Portugal sirve de colofón retórico, y en él se exaltan los descubrimientos realizados por los portugueses, destinados a extender la fe cristiana.

<sup>50</sup> *Ibidem*, p. 280.

<sup>51</sup> *Ibidem*, p. 288.

<sup>52</sup> *Ibidem*, p. 293.

<sup>53</sup> *Ibidem*, p. 288.

<sup>54</sup> *Ibidem*, p. 291.

<sup>55</sup> *Ibidem*, p. 299.

<sup>56</sup> *Ibidem*, p. 280.

<sup>57</sup> *Ibidem*, p. 287.

<sup>58</sup> *Ibidem*, p. 292.

<sup>59</sup> *Ibidem*, p. 281.

<sup>60</sup> *Ibidem*, p. 281.



### Conclusión

Melo fue el escritor que más y mejor cultivó en la Península el nuevo subgénero historiográfico que apareció en Europa a mediados del Seiscientos. Con el nombre de epanáfora, crea un tipo de relato histórico ameno y de estilo refinado, y que puede ser considerado como un antecedente de la moderna novela histórica<sup>61</sup>. La epanáfora amorosa es la que más intensamente reúne estas características. Su principal mérito hay que buscarlo, no en su supuesto carácter prerromántico, sino en su aportación a la renovación de los géneros historiográfico y novelístico.



<sup>61</sup> F. de Figueiredo, *Historia literaria de Portugal*, II, Buenos Aires 1948, p. 132.

CECILIA GALZIO

### I DINTORNI DEL TESTO E I SENTIERI DELLA MEMORIA: LA FAMILIA DE PASCUAL DUARTE DI CAMILO JOSÉ CELA

Rileggere *La familia de Pascual Duarte* (1942)<sup>1</sup>, con curiosità rinnovata dall'assegnazione del premio Nobel per la letteratura a Camilo José Cela nel 1989, e con malizia stuzzicata dalle più recenti avvertenze di Genette<sup>2</sup>, appare stimolante e non privo di risultati. Si correggono o rafforzano ipotesi, si avanzano idee con più sicurezza<sup>3</sup>.

Il libro si apre con una prefazione dell'autore, indirizzata non solo ai lettori del romanzo ma al pubblico più in generale, ai traduttori compresi, che a questa edizione, dichiarata definitiva, hanno da attenersi per il futuro.

Segue la dedica dell'opera: «Dedico esta edición a mis enemigos, que tanto me han ayudado en mi carrera». Il cortese omaggio dice molto dell'autore e in parte anche del dedicatario, che appare configurato come gruppo, forse appartenente allo stesso ambiente letterario e, in ogni caso, legato allo scrittore da una pubblica relazione di malevolenza e di frustrazione. Se poi si ricorda che la tradizione più consolidata della pratica dedicatoria vuole che l'omaggio sia rivolto a chi si spera corrisponda con protezione e gratificazione e prevede spesso che si accompagni, per maggiore efficacia, a un elogio della generosità del dedicatario, appare chiaro che l'enunciato sopra citato è a dir poco anomalo rispetto al modello<sup>4</sup>. L'autore dedica ai suoi nemici l'opera, o meglio, l'edizione (precisazione con cui indirettamente evoca il successo del testo), perché è grato del generoso aiuto prestato alla sua carriera (ringraziamento con cui direttamente celebra la rinomanza della sua posizione, l'oscurità dei suoi avversari, il valore premiato e la malevolenza gabbata). Disinvolta, arguta, maliziosa, un po' *picara*,

<sup>1</sup> Cito dalla ventunesima edizione di Destino, pubblicata a Barcelona nel maggio del 1990.

<sup>2</sup> Mi riferisco al testo di Gérard Genette, *Soglie. I dintorni del testo*, Einaudi, Torino 1989.

<sup>3</sup> Cfr. Domenico Antonio Cusato, *Le memorie di Pascual Duarte ovvero l'ultima possibilità di un condannato a morte*, in «Annali dell'Istituto Universitario Orientale» sez. rom., XXXIII n. 2, 1991, pp. 523-540.

<sup>4</sup> Cfr. G. Genette, *op. cit.*, pp. 115-140. Di Genette, naturalmente, è la terminologia di cui faccio uso.

questa dedica scoppiettante illumina brevemente la fisionomia dell'autore, il suo sguardo, il suo sorriso al lettore complice, la sua ironia aggressiva.

\*  
\* \*

Non più sulla soglia, ma dentro il testo e dunque già nel mondo della finzione, leggiamo una *nota del transcriptor* che presenta le memorie di Pascual Duarte come un manoscritto ritrovato, trascritto, corretto nell'ortografia, sistemato con ordine puntuale, uguale in tutto all'originale, potato solo nei passaggi più crudi che, a mancare, nulla tolgono al valore del documento come *exemplum vitae* alla rovescia. Anche a non voler tener conto dell'intervento, all'interno della materia narrata, del suo gusto e del suo giudizio come censore<sup>5</sup> e a voler credere invece alle rinnovate professioni di fedeltà alla fonte, il trascrittore costituisce una presenza, forse una labile intrusione, che introduce un elemento d'incertezza. Si potranno eventualmente attribuire alla sua infiltrazione — inavvertita e innocente — certe incongruenze e al suo ruolo di ordinatore certe scene interrotte e poi recuperate o forse ripetute<sup>6</sup>; si potranno sicuramente assegnare alla sua azione manifesta certi procedimenti «esterni» atti a stabilizzare l'effetto di realtà e a destabilizzare le certezze univoche.

Il significato e la funzione del trascrittore si completeranno naturalmente con il suo intervento finale e a lettura ultimata. Per il momento basterà soltanto aggiungere che, oltre al ruolo dichiarato di retto e neutrale mediatore del racconto altrui, questa figura si propone indirettamente come una sorta di narratore extradiegetico che cede la parola a un narratore di secondo grado: «Pero dejemos que hable Pascual Duarte, que es quien tiene cosas interesantes que contarnos» (p. 14).

<sup>5</sup> Germán Gullón, *Contexto ideológico y forma narrativa en «La familia de Pascual Duarte»*. En busca de una perspectiva lectorial, in «Hispania», LXVIII, n. 1, 1985, pp. 1-8, diffida dell'ostentata neutralità della figura e del ruolo del trascrittore: né intellettuale imparziale, né censore onesto nel romanzo, questo personaggio rappresenta in forme velate la mortificazione della libertà di parola e la pesante ingerenza dell'autorità in ogni settore della vita culturale nella Spagna del dopoguerra.

<sup>6</sup> Roberto Spires, *Técnica y tema en «La familia de Pascual Duarte»: tres incidentes claves*, in «Insula», n. 298, 1971, pp. 1 e 13, attribuisce all'ambiguità del narratore, oscillante tra la dimensione del passato e la dimensione del presente, la responsabilità delle incongruenze e delle ripetizioni presenti nelle memorie. Jorge Urrutia, *Cela: «La familia de Pascual Duarte»*, Sociedad General Española de Librería, Madrid 1982, p. 15, ritiene causa delle incongruenze l'opera di trascrizione del 'manoscritto', e stima niente affatto innocente l'ordine stabilito dal trascrittore nell'organizzazione della materia narrata: «en literatura el orden de los factores altera el producto».

\*  
\* \*

Alla nota del trascrittore fa seguito un altro scritto, *Carta annunciando el envío del original*, stesa per mano dello stesso Pascual dal carcere di Badajoz. Si tratta di una lettera di accompagnamento al testo delle memorie che il redattore invia all'amico della sua vittima perché, come ammette con rozza disinvoltura, è l'unico di cui ricorda i dati:

[...] pero como resulta que de los amigos de don Jesús González de la Riva (que Dios haya perdonado, como a buen seguro él me perdonó a mí) es usted el único del que guardo memoria de las señas a usted quiero dirigirlo por librarme de su compañía [...] (p. 15).

Don Joaquín non è indicato come il dedicatario del testo, ma in un certo senso lo diventa per una casuale scelta della memoria, che ha risparmiato il suo nome, e solo alla fine, al momento della spedizione del plico. Eppure l'impressione di una ruvida prudenza fa pensare che non si tratti di una fortuita elezione ma di una ben calcolata preferenza. Pascual sa che la sua scrittura è *roba che brucia* — «que me quema sólo de pensar que haya podido escribirlo» (Ibidem) — e che a nessuno piacerebbe sentirsi compromesso in un così dubbio omaggio. Maschera perciò da innocente lettera di accompagnamento quella che in realtà è una lettera dedicatoria<sup>7</sup>. Perché non vada perduto per gli altri quanto ha imparato per sé, per risparmiarle da un rovinoso gesto di sconforto — «para evitar el que lo tire en un momento de tristeza» — per salvarle dall'ineluttabile *damnatio memoriae* che seguirà la sua morte — «desgraciadamente no se me oculta que mi recuerdo más ha de tener de maldito que de cosa alguna» (Ibidem) — Pascual affida le sue memorie a don Joaquín.

Il redattore non manca di offrire un'informazione sui motivi che lo hanno indotto a scrivere le sue esperienze, sui criteri di selezione adottati, sulle riflessioni e disposizioni umorali che hanno accompagnato il difficile inizio. L'invadente peccatore afferma di aver deciso di scrivere le sue disgraziate imprese per farne una pubblica confessione e alleggerire la coscienza. È vero, la qualità della sua memoria non è delle migliori: ci sono ricordi interessanti ma di grado debole che sfuggono alla scrittura; altri ricordi di grado forte che urgono sulla scrittura e altri che, pur di grado forte, si oppongono alla scrittura:

Nunca fue la memoria mi punto fuerte, y sé que es muy probable que me haya olvidado de muchas cosas incluso interesantes, pero a pesar de ello me he metido

<sup>7</sup> A voler credere a Pascual, che afferma di aver solo indirizzato e non dedicato lo scritto a don Joaquín, si potrebbe pensare di avere in mano il caso cercato da Genette, *op. cit.*, p. 115: «Non conosco alcun esempio di un'opera indirizzata a una persona e dedicata a un'altra, forse perché non ho cercato abbastanza».



a contar aquella parte que no quiso borrar-se de la cabeza y que la mano no se resistió a trazar sobre el papel, porque otra parte hubo que al intentar contarla sentía tan grandes arcadas en el alma que preferí callármela y ahora olvidarla (pp. 15-16).

Una pena, uno struggimento insopprimibile ha messo a rischio l'esito dell'impegno: non poter raccontare la propria morte (ambizione fatalmente frustrata di ogni scrittura-spettacolo in diretta). Una ribellione vana o una dignità orgogliosa ha reso aspro l'avvio: non sapere proprio lui — a cui appartengono vita e scrittura — quando si sarebbero interrotte le sue memorie. Ad altri toccherà colmare le lacune finali. La redazione delle memorie si dà come definitivamente sospesa. Il *mea culpa* del reo confesso, la rassegnazione santa, la richiesta di perdono all'amico della vittima chiudono la lettera.

È utile riassumere gli elementi già esaminati e che verranno ripresi più avanti.

La lettera di accompagnamento del plico è anche una lettera dedicatoria dell'opera. Per prudenza e per saggezza, l'autore elude l'esplicito omaggio. La scelta del dedicatario non è casuale ma pertinente con il tema dell'opera: in ragione del vincolo d'amicizia con la vittima, è soggetto competente alla concessione del perdono. In conformità ancora con il modello della dedica, non manca un elogio — seppure cauto e obliquo — del personaggio<sup>8</sup>: in ragione della sua autorevolezza, intelligenza, magnanimità, devozione, il dedicatario è soggetto competente alla sperata gratificazione.

Il commento sull'origine del testo, sul genere (memorie-confessione) sull'obiettivo (pubblica penitenza), sull'oggetto (ricordi di grado forte), sul metodo (selezione), sul modo (scrittura liberatoria) rendono l'epistola una vera e propria prefazione.

L'utopia impossibile (raccontare la propria morte) e la certezza fatale (non padroneggiare il tempo, dell'esistenza e della scrittura) presiedono gli inizi della redazione. Il testo si offre incompleto eppure definitivamente sospeso. La letterarietà dell'impianto è mascherata con un linguaggio popolare, vivace e approssimativo<sup>9</sup>.

<sup>8</sup> *Ibidem*, p. 121.

<sup>9</sup> Come possa un uomo indotto scrivere un racconto, scriverlo correttamente, ordinarlo in una struttura e dargli valore estetico è una domanda con una risposta obbligata: si tratta, è chiaro, di una finzione. Eppure questo interrogativo ha suscitato disagio, perplessità e censure. Nello studio ormai classico di Paul Ilie, *La novelística de Camilo José Cela*, Gredos, Madrid 1963, pp. 36-111 e specialmente pp. 37-39, questa finzione viene considerata come uno degli elementi di debolezza della strategia narrativa del romanzo. Negli studi più recenti, invece, appare più agevole — se non scontato — accettare la finzione. L'artificio, d'altra parte, procede da una ben collaudata tradizione: lo stesso tipo di finzione alimenta la premessa che sta a fondamento del romanzo picaresco, come ricorda J. Urrutia, *op. cit.*, p. 114, mutuando l'osservazione dallo studio sul genere picaresco di Enrique Tierno Galván.

\*  
\* \*

Alla lunga e problematica lettera segue uno scarso documento ufficiale, la clausola del testamento olografo di don Joaquín Barrera López redatto in punto di morte. Il contenuto è presto detto: ordina che lo scritto di Pascual Duarte sia dato alle fiamme ovvero, se il caso vorrà risparmiarlo, che ne disponga liberamente chi venisse in suo possesso.

È chiaro che questo testo, pur nella sua brevità, fa da *pendant* alla lunga lettera dedicatoria: l'autorevole personaggio non ha gradito l'offerta del fascicolo, non ha corrisposto con nessuna gratifica, né con il perdono umilmente sollecitato, né con altri benefici segretamente calcolati. Le virtù, che Pascual ha supposto in don Joaquín, ci sono, ma non per il vantaggio suo, né per quello del suo testo, condannato alle fiamme «sin leerlo, y sin demora alguna, por disolvente y contrario a las buenas costumbres» (p. 18)<sup>10</sup>.

Dal punto di vista formale è utile rilevare che questo ulteriore scritto apre un'altra prospettiva e accende un'altra voce. L'epistola di Pascual e il testamento di don Joaquín si fronteggiano, l'una si specchia sulla superficie dell'altro: come in un gioco di riflessi, di angolature parziali, l'immagine si altera e salta e scivola dall'una all'altro.

La voce puntigliosa del *transcriptor*, la voce variamente modulata di Pascual, la voce seccamente ufficiale di don Joaquín si dispongono una accanto all'altra per dire, per parlare in modo autonomo come altrettante istanze di enunciazione, per avviare ciascuna per suo conto il proprio discorso e tutte insieme, nel più generale dialogo, il grande discorso del romanzo.

\*  
\* \*

C'è ancora l'ultimo sipario, prima di accedere alla lettura delle memorie, costituito dalla dedica dello stesso Pascual alla sua vittima. Come s'è visto, la lettera indirizzata a don Joaquín si presenta come una maschera, che all'esterno ostenta le fattezze illusorie (epistola di accompagnamento), mentre all'interno nasconde e reprime le fattezze reali (epistola dedicatoria). Adesso, l'enunciato di offerta dell'opera esibisce i tratti della dedica mentre occulta, com'è possibile supporre, un obiettivo diverso. Tra autore e dedicatario una relazione c'è e nessuna potrebbe essere più stretta e irreversibile di quella che lega l'assassino

<sup>10</sup> La generosità di don Joaquín premia le monache del servizio domestico, che nomina eredi del suo patrimonio. La sua devozione respinge come luciferine le disgraziate memorie, risparmia agli altri la sconveniente lettura, ma lascia alla Provvidenza la decisione ultima di rivedere il giudizio di condanna.

alla sua vittima. È presente un elogio e nessuno lo rivolge con più convinzione del reo pentito e nessuno lo merita più della vittima, innocente, ignara e persino affettuosa:

A la memoria del insigne patricio don Jesús González de la Riva, Conde de Torremejía, quien al irlo a rematar el autor de este escrito, le llamó Pascualillo y sonreía.  
P.D.

Si può sospettare con fondamento il carattere fittizio della dedica rivolta a un personaggio ormai defunto, che non può in alcun modo ricambiare l'omaggio, per di più elogiato per qualità che, con tragica evidenza, sottolineano la colpa di chi presenta l'offerta. L'accoglienza affettuosa su cui Pascual mette l'accento, forse anche per menar vanto di una familiarità di rapporti con l'illustre personaggio, aggrava infatti la posizione dell'assassino. Più che una dedica, mi pare piuttosto che il breve enunciato sia un microracconto, articolato in una storia essenziale (omicidio) con due personaggi (vittima e assassino narratore) e un messaggio più riposto. L'angelica innocenza dell'ucciso, la nefandezza dell'uccisore, che brilla di una sua sciagurata grandezza, la crudeltà del colpevole, che si accusa in modo così irrimediabile, sono raccontate e segretamente destinate a don Joaquín affinché, come amico della vittima, possa apprezzare la sincerità del pentimento e offrire il suo perdono e, come lettore delle memorie-confessione, possa apprezzare la verità del racconto.

Non si può non ammettere che questo racconto minimo accenda la curiosità di ogni lettore<sup>11</sup>, lo predisponga a un giudizio favorevole verso le qualità letterarie del narratore, la cui competenza si esercita con economia di mezzi e alta tensione drammatica. E si pensi a quel «le llamó Pascualillo y sonreía» come esempio di sobrietà nella resa del tragico e, ancora, come esempio del cinismo divertito dell'autore, vero responsabile della direzione del testo e vero virtuoso del registro ironico<sup>12</sup>. Come primizia e come saggio di questa stessa segreta abi-

<sup>11</sup> Sono numerosissime le ricostruzioni intorno all'assassinio di don Jesús. Tra le più note (e insieme tra le più fantasiose per eccesso di benevolenza) c'è quella di Alonso Zamora Vicente, *Camilo José Cela. (Acercamiento a un escritor)*, Gredos, Madrid 1962, soprattutto pp. 23-50, che considera l'assassinio il colpo di grazia concesso a un uomo morente per le torture inflitte dai miliziani durante la guerra civile. Più accettabile (ma temo troppo 'grigia' per l'ambiguità ironica di Cela, maestro nel calcolo degli effetti che produce l'incompiutezza) è l'ipotesi di Juan María Marín Martínez, *Sentido último de «La familia de Pascual Duarte»*, in «Cuadernos Hispanoamericanos», Homenaje a Camilo José Cela, n. 337-338, 1978, pp. 90-98, per cui l'assassinio eccellente di don Jesús sarebbe l'unica azione eccellente di Pascual. Il fato, che nell'elementare filosofia del personaggio stabilisce ogni cosa, è l'avversario contro cui si ribella l'eroe: la sua mano omicida sconvolge il disegno del destino, che ha tracciato per l'insigne patrizio una tranquilla esistenza. Il gesto, che ha la portata tragica dell'immane ribellione, coincide con l'unica possibile affermazione di libertà dell'individuo eroe.

<sup>12</sup> Cfr. Mary Ann Beck, *Nuevo encuentro con «La familia de Pascual Duarte»*, in «Revista Hispánica Moderna», XXX, 1964, pp. 279-298. L'autrice sottolinea il ruolo svolto

lità si ricordi la dedica ai suoi nemici: sta sempre lì, cinica e sorridente.

\*  
\* \*

Si metta da parte, per il momento, la lettura dello scritto di Pascual per andare direttamente alle ultime pagine del libro e completare la descrizione del paratesto.

La *Otra nota del transcriptor*, le lettere del cappellano e del secondino del carcere di Badajoz si propongono, dal punto di vista della storia, come completamento delle memorie che il giustiziato ha lasciato incompiute. Il trascrittore offre importanti informazioni, che non a caso si danno alla fine: il lettore, infatti, con più autonomia e più vantaggio, può controllare il proprio giudizio alla luce dei nuovi elementi e, se è il caso, rivedere il senso della propria lettura.

Il primo argomento ruota intorno alla storia del testo, priorità stabilita dall'ufficio e dalla logica del trascrittore, che si domanda se l'interruzione delle memorie si debba a un casuale smarrimento oppure al sopraggiungere dell'esecuzione. Si rammarica che nel vuoto d'informazione sulle ultime imprese del reo la lacuna più grave si riferisca alle ragioni e agli impulsi che hanno determinato l'assassinio di don Jesús, gesto confessato ma non motivato, né giustificato (come minutamente avviene, invece, per gli altri delitti). Solo l'immaginazione potrebbe colmare le pagine mancanti, soluzione contraria allo spirito del testo come documento-verità.

La rinnovata dichiarazione di fedeltà al vero si trova immediatamente accostata, per l'evidente valore di contrapposizione, alla prova d'inattendibilità che emerge a carico del redattore del manoscritto: la lettera di accompagnamento del plico, che Pascual indirizza a don Joaquín, è stata scritta non alla fine, ma nel corso della stesura e, con precisione, a cavallo tra il capitolo 12 e 13, come prova l'uso dello stesso inchiostro viola:

[...] lo que viene a demostrar que Pascual no suspendió definitivamente, como decia, su relato, sino que preparó la carta con todo cálculo para que surtiese su efecto a su tiempo debido, precaución que nos presenta a nuestro personaje no tan olvidadizo ni atontado como a primera vista pareciera (p. 159).

Il trascrittore presenta poi le lettere del sacerdote e del secondino

nell'opera dall'ironia (che definisce rigidamente come antifrasi e come occultamento del significato) e si giova poi di questo concetto per soppesare — poco ironicamente invero — il giudizio morale dell'autore e del personaggio: ironico è Cela che vuol far credere di giustificare Pascual e ironico è Pascual che vuol far credere di essere buono. E ironico sarà anche il lettore se — usando l'elenco delle ironie ordinate per gerarchia dalla studiosa — intenderà che l'uno è burlone e l'altro è cattivissimo.



da lui stesso sollecitate. Due punti mi preme sottolineare: come il trascrittore ha appena confermato, l'epistola di accompagnamento, che sin dall'inizio getta ombre sulla trasparenza del narratore, è dunque veramente cruciale per il giudizio sugli intenti e sui procedimenti della composizione del testo-confessione.

L'autore (e parlo, in questo caso, dell'autore responsabile di tutti i testi che compongono il racconto) non prevarica, né impone una voce, anzi, ogni personaggio, e lo stesso personaggio narratore, viene raccontato per successive mediazioni, illuminato obliquamente e proiettato su schermi diversi. Valga a dar ragione del procedimento quest'ultimo intervento del trascrittore, che dà fondamento al sospetto di inattendibilità del narratore a cui toglie la maschera del rozzo ingenuo<sup>13</sup>.

Pertinenti alle scelte dell'autore, alla sua volontà di distanziamento e di integrazione di prospettive diverse e complementari, sono gli altri due interventi che seguono, quello di don Lurueña e di Cesareo Martín, a cui tocca raccontare e informare in modo autonomo.

\*  
\* \*

La lettera del cappellano del carcere ricostruisce gli ultimi momenti del condannato, esemplare per devozione e pentimento, meno decoroso, purtroppo, davanti al supplizio. Anche in questo caso importa rilevare che è per voce di un'altra istanza di enunciazione che avanza il movimento del racconto e che è un altro personaggio a intervenire nel giudizio sul personaggio redattore delle memorie, dalla sua prospettiva parziale, com'è naturale, e per di più nei modi del discorso che gli sono propri e pertinenti:

Para un servidor, que recogiera sus últimas palabras de arrepentimiento con el mismo gozo con que recogiera la más dorada mies el labrador, no deja de ser fuerte impresión la lectura de lo escrito por el hombre que quizás a la mayoría se les figure una hiena (como a mí se me figuró también cuando fui llamado a su celda), aunque al llegar al fondo de su alma se pudiese conocer que no otra cosa que un manso cordero, accorralado y asustado por la vida, pasara de ser (pp. 161-162).

La lettera del secondino informa della notorietà di cui godeva il condannato in virtù dell'insolita attività di scrittore e della compiacenza che, per gli stessi motivi, si era guadagnato presso il benevolo direttore della casa di pena. Riferisce di avere accettato l'incarico di

<sup>13</sup> Bernardo Antonio González, *La familia de Pascual Duarte*, in *Parábolas de identidad*, Scripta Humanística, Potomac Maryland 1985, pp. 22-46, individua l'ambiguità essenziale dell'opera a livello di struttura nella frammentazione del testo e a livello di scrittura nei sapienti procedimenti (ordine, ripetizioni, associazioni, cicli, ritmo), che smentiscono la presunta spontaneità della redazione e affermano l'ambigua identità del personaggio redattore.

consegnare a don Joaquín la lettera — in busta aperta, «para que la lea Usted, si quiere, me dijo» (p. 164) — e il plico, forse soggiogato dalla voce, forse dalla suggestione di mistero e comunque persuaso dal rispetto categorico che si deve alla volontà dei morti.

Se si eccettua la novità costituita dal racconto dell'incarico e del trasferimento del fascicolo, gli altri argomenti non sono inediti. Ritorna sugli stessi temi toccati dal sacerdote, integrandoli dalla sua ottica rude e diretta. Quella confessione, ad esempio, che per don Lurueña è prova e mostra di contrizione perfetta, per Cesareo Martín è l'inizio della sceneggiata disgustosa del grande pentito: per espiare, Pascual digiuna sconsideratamente e scrive freneticamente. La scrittura, che il pescatore di anime asseconda per l'effetto di balsamo, il secondino vede con sospetto e insopprimibile fastidio. La morte, comunque, fra le più ripugnanti e memorabili per viltà, rimette le cose a posto e s'incarica di appiattire le differenze fra giustiziati scrittori e non.

Nuovi, quindi, non sono gli argomenti. Nuovo è l'innesto e nuovo è l'effetto di rifrazione che nasce con gli altri testi-fonte del romanzo. Nuova è la prospettiva (rettilenea), la sensibilità (nero su bianco), la voce (stentorea), il modo del discorso (documento-relazione), nuova è la sfaccettatura che si aggiunge al profilo del personaggio.

Posta accanto a quella del religioso sullo stesso piano orizzontale del testo, anche questa testimonianza del *guardia civil* appare significativa per la sua rappresentatività come discorso, per le particolarità linguistiche e costruttive degli enunciati.

Alla fine un'interrogazione, che i caratteri in corsivo servono ad attribuire al trascrittore, segna la chiusura del dialogo e la saldatura della struttura a cornice del racconto: «¿Qué más podría yo añadir a lo dicho por estos señores?» (p. 165). La voce, ceduta di volta in volta ai vari narratori di secondo grado perché ciascuno parli, dica e rappresenti la propria individualità e la propria differenza nel più ampio coro polifonico<sup>14</sup> del romanzo, la voce, dicevo, torna al trascrittore a cui tocca, nella sua posizione di «supernarratore», il privilegio di dire l'ultima parola<sup>15</sup>.

<sup>14</sup> Uso termini e categorie nel significato descritto da Michail Bachtin, *Dostoevskij. Poetica e stilistica*, Einaudi, Torino 1968.

<sup>15</sup> La nota dominante dell'opera è certamente l'ironia, presente già nel titolo: *La familia de Pascual Duarte* è l'antifamiglia per eccellenza. La mescolanza fra i vari livelli narrativi, appena ora descritta, se su un piano di referenzialità interna sta a certificare la varietà e l'autenticità dei documenti, in direzione della lettura opera come indice di destabilizzazione. Lo stesso trascrittore, in apparenza soltanto narratore extradiegetico, è anche personaggio e insieme narratore di una delle microstorie che ha innestato e disposto nel suo testo. La figura del trascrittore, ancora, mostra la parzialità di ogni testo e insieme drammatizza la sostanziale intertestualità di ogni nuova scrittura.

\*  
\* \*

«Yo, señor, no soy malo, aunque no me faltarían motivos para serlo» (p. 21). Con un appello e una giustificazione si accende la voce di Pascual<sup>16</sup>. Nell'eco di modi che ricordano la tradizione illustre del *Lazarillo*, l'*io* che irrompe afferma di voler rendere testimonianza dell'esperienza passata per spiegare il suo comportamento e la sua condizione attuale<sup>17</sup>. La forma è dunque quella della lettera confessione<sup>18</sup> che, come rafforza e ribadisce immediatamente l'invocazione d'apertura, evoca e convoca la presenza del destinatario. Quel *señor* (*Vuestra Merced*) sta lì, chiamato per raccogliere il racconto, com'è ovvio, per presenziarlo con il peso indiretto della sua autorità, com'è logico, e per dirigerlo, come si suppone, proprio per il potere conferitogli dallo stesso soggetto che lo ha eletto a giudice suo. Quanto più ingombrante appare l'ombra di quel *señor*, tanto più vincolato resta l'*io* nel rispetto delle responsabilità che implicitamente si assume. Nell'esordio non c'è una dichiarazione manifesta di impegno di verità, eppure alla verità è inchiodato dal rispetto ossequioso che si ascolta nella sua voce e dagli obblighi che discendono dall'essere compromesso in prima persona per la sua confessione e difesa.

Dopo un breve indugio nel presente dell'enunciazione, sospeso nella nota dell'amarezza e della fosca fatalità, l'*io* affonda nel tempo remoto (*nact*), si smarrisce nella lontananza del paesello, s'abbandona nell'uniformità del paesaggio, la cui monotonia da deliquio si rapprende in un'analogia con il digiuno del povero e l'attesa del condannato a morte:

[...] el pueblo estaba a unas dos leguas de Almendralejo, agachado sobre una carretera lisa y larga como un día sin pan, lisa y larga como los días — de una lisura y una largura como usted para su bien, no puede ni figurarse — de un condenado a muerte (p. 21)<sup>19</sup>.

<sup>16</sup> Edmond Vandercammen, *Cinco ejemplos del ímpetu narrativo de Camilo José Cela*, in «Cuadernos Hispanoamericanos», cit., pp. 81-89, ravvisa l'attrazione fondamentale del testo nell'illusione di realtà che sperimenta il lettore. Come già nel romanzo picaresco, l'effetto è prodotto dalla scelta formale della prima persona narrativa. Il pronome *yo* rende «autentica», e non prestata, la parola di Pascual e, nel contempo, propone il mondo narrato come un organismo vivo in progressiva evoluzione.

<sup>17</sup> José Luis Giménez-Frontín, *De falsos pícaros y confesiones falsas*, in *Camilo José Cela texto y contexto*, Montesinos, Barcelona 1985, pp. 29-47, respinge le indebite confusioni fra piano testuale ed extratestuale che legittimano interpretazioni rozzamente autobiografiche del romanzo, ovvero giudizi di valore morale; ribadisce l'intenzione ironica di Cela e la funzionalità, per lo scopo, del modello picaresco: Cela si confessa come si confessa il picaresco, sorridendo.

<sup>18</sup> Per una descrizione del modello della 'lettera confessione', si veda Fernando Lázaro Carreter, «*Lazarillo de Tormes*» en la picaresca, Ariel, Barcelona 1972, pp. 41-46 e specialmente p. 45.

<sup>19</sup> Per un panorama delle immagini presenti nel romanzo, del loro ruolo e significato, può essere utile consultare Karen E. Breiner-Sanders, *La familia de Pascual Duarte a través de su imaginaria*, Editorial Pliegos, Madrid 1990.

L'*io* s'ingolfa nella memoria, descrive la casa e la sua composta miseria, compone il ritratto del padre violento e rispettato, della madre aspra, selvatica e senza crepe per la tenerezza, ritaglia l'immagine della bella sorella, amata da tutti e sempre in fuga da tutti, riferisce il disorientamento di se stesso bambino e poi fanciullo nella giungla della famiglia, la fatale regressione di ogni valore e la ricaduta generale nello stato ferino. La nascita, vita e morte del fratello Mario si carica del valore esemplare della parabola: gravemente minorato, non ha parola, non sta eretto, non conosce cure parentali<sup>20</sup>; privo degli attributi umani, è privato della vita dall'amante della madre. Segno polisemico d'incompiuto, la figura di Mario si converte così in emblema della condizione subumana ovvero in correlativo oggettivo della degradazione morale della famiglia<sup>21</sup>.

L'omicidio di Mario segna pure la conversione dell'eroe, la conversione dallo stato d'inferiorità — della giovinezza e della più comune e semplice affettività — allo stato di superiorità dell'adulto, dell'esercizio della forza e delle passioni estreme: Pascual si unisce con Lola sul sepolcro appena chiuso di Mario, rinnovando miticamente l'eterno connubio di *eros* e *thanatos*.

La tierra estaba blanda, bien me acuerdo. Y en la tierra, media docena de amapolas para mi hermano muerto: seis gotas de sangre [...] (p. 58).

I sentimenti e gli eventi di segno positivo compaiono solo perché si possa piangere per la loro privazione. La luna di miele tramonta subito e coincide con l'aborto della moglie e con le nuove prove di sangue dell'eroe: Pascual uccide l'animale che ha disarcionato Lola, ferisce e sfigura Zacarías. La gioia finalmente di un figlio dura il rimpianto di tutta una vita. Seguono la fuga, l'assassinio dell'Estirao (amante della sorella e della moglie), la morte di Lola, il carcere. L'eroe torna in libertà per tornare alla libertà di uccidere. Il matricidio e poi di nuovo la fuga e il carcere chiudono il racconto della tragedia<sup>22</sup>.

Questa storia di straordinaria follia e di esemplare abiezione costituisce la materia del ricordo e il tempo passato di Pascual, mentre il presente dell'enunciazione scorre nell'attesa della morte, nell'attività della memoria e della scrittura.

<sup>20</sup> D.W. McPheeters, *Tremendismo y casticismo*, in «Cuadernos Hispanoamericanos», cit., pp. 137-146, nell'esame delle radici tradizionali da cui lo scrittore ha tratto ispirazione per le immagini di più crudo realismo, segnala anche le fonti letterarie da cui potrebbe provenire l'episodio della tragica mutilazione delle orecchie inflitta dai maiali al povero Mario.

<sup>21</sup> Nel momento della morte, l'immagine di Mario viene accostata all'immagine dell'angelo. Ed è proprio l'affetto di Pascual a notare come l'indebita e patetica congiunzione capovolgia, con involontaria parodia, l'appena umano nel superlativo dell'umano e nel soprannaturale (cfr. pp. 54-55).

<sup>22</sup> Sul ruolo, la funzione e le rappresentazioni del fato nella filosofia del personaggio e nello sviluppo del romanzo, si veda Cedric Busette, «*La familia de Pascual Duarte*» and the prominence of fate, in «Revista de Estudios Hispánicos», VIII, n. 1, 1974, pp. 61-67.



Il racconto inizia a cose fatte, a vicenda irrimediabilmente conclusa, infatti l'inizio del racconto si salda con la sua fine e, come nel segno misterico della spirale, da quella fine si svolge e si srotola l'inizio. La fine si spiega e si motiva in quel principio e il principio, con percorso obbligato, precipita verso quell'unica fine:

Hay hombres a quienes se les ordena marchar por el camino de las flores, y hombres a quienes se les manda tirar por el camino de los cardos y de las chumberas (p. 21).

Pascual ha seguito il cammino stabilito per lui dal fato invidioso, è arrivato alla meta e nessun ritorno è consentito se non alla memoria. Volge indietro lo sguardo e ritrova nel groviglio dell'esperienza sempre lo stesso senso, la stessa razionalità segreta, la stessa instancabile necessità:

Quién sabe si no sería que estaba escrito en la divina memoria que la desgracia había de ser mi único camino, la única senda por la que mis tristes días habían de discurrir! (p. 93)

\*  
\* \*

Si sa che il ricordo è un processo mentale altamente soggettivo, perché il soggetto è il solo padrone dei suoi ricordi, ne dispone liberamente, ne salva alcuni e ne sacrifica altri, secondo il capriccio e l'intensità emotiva del momento. Nello scrigno della coscienza alloggiano tutte le memorie, alcune più in superficie e altre più in profondità, secondo il volume e il peso di ciascuna, ma è sempre il soggetto quello a cui tocca decidere se pescare senza sforzo o scavare con affanno.

Scrivere memorie potenzia le facoltà del soggetto e sovrappone la parzialità di due processi. L'io rimuove la massa sedimentata dei ricordi, setaccia nel coacervo indistinto, seleziona e raccoglie il materiale e lo porta in superficie. Dispone i frammenti secondo un disegno e li incastona nell'ordine, nella logica e nei procedimenti della scrittura.

Senza apparente contraddizione, la scrittura di memorie sembra tanto più vera e ben riuscita quanto più in rilievo appare il disegno e più chiare risultano le linee conduttrici della personalità e dell'esperienza di vita. La volontà di informare, di dare un resoconto fedele appare condizionata e talvolta infiacchita da questa necessità di comunicare la chiarezza e la coerenza del disegno, necessità quanto mai urgente nel caso di Pascual, che ha una visione della vita come fatalità e una condizione esistenziale e una temporalità scandita nel ritmo della morte.

«Yo, señor, no soy malo, aunque no me faltarían motivos para serlo». L'io del presente entra in dialogo con l'io del passato, per ricor-

dare, per accusare e per giustificare, e i due assieme avviano un dialogo senza voce con quell'*Usted* chiamato per ascoltare e per giudicare.

L'io scrive i ricordi, i più significativi dalla prospettiva del presente, i più eloquenti per esprimere quella trama nascosta ma predisposta dal fato, i più pertinenti per la propria giustificazione, i più convincenti per catturare la benevolenza di quel *señor* a cui sono destinate.

Più volte Pascual parla delle difficoltà che incontra nella stesura del suo testo.

Nel II capitolo, dopo aver raccontato i suoi primi anni di vita in famiglia e il contrastato abbandono degli studi, precisa l'epoca — «tenía doce años» — e si ammonisce — «pero no vayamos tan de prisa, que todas las cosas quieren su orden» (p. 33) —.

Ad apertura del IV capitolo, il narratore torna sullo stesso problema e giustifica la carenza di ordine cronologico con la scelta di una scrittura organizzata come quadro di personaggi, ma per il resto spontanea ed elementare:

Usted sabrá disculpar el poco orden que llevo en el relato, que por eso de seguir por la persona y no por el tiempo me hace andar saltando del principio al fin y del fin a los principios como langosta vareada, pero resulta que de manera alguna, que ésta no sea, podría llevarlo, ya que lo suelto como me sale y a las mientes me viene, sin pararme a construirlo como una novela [...] (p. 45).

Nel corso del V capitolo, dopo aver raccontato la morte di Mario e l'indifferenza della madre, il narratore arresta il flusso della memoria per riflettere e cercare il punto esatto in cui collocare l'inizio-origine del suo odio:

[...] mucho me dio que pensar, porque quería hacer un claro en la memoria que me dejase ver hacia qué tiempo dejé de ser una madre en mi corazón y hacia qué tiempo llegó después a convertírseme en un enemigo (p. 53).

Il VI capitolo, che più di altri gravita intorno al presente dell'enunciazione, contiene numerose osservazioni sulla crudele puntualità della memoria, sul potere illuminante della scrittura e sulla necessità di esercitare una selezione e di darsi una disciplina:

[...] se mezclan en mi cabeza las ideas más diferentes con tal precipitación y tal marea que, por más que pienso, no consigo acertar a qué carta quedarme (p. 59).

Nel XIII capitolo, Pascual insiste più dettagliatamente su quest'ordine di problemi, ha dedicato la lunga pausa di un mese alla riflessione e ha preso una risoluzione. Scrivere è necessario per alleviare la pena, il tempo che lo avvicina alla fine stringe, ma la scrittura ha le sue necessità e non tollera accelerazioni:

[...] pienso que si escribiendo, como escribo, poco a poco y con los cinco sentidos puestos en lo que hago, no del todo claro me ha de salir el cuento, si éste lo fuera

a soltar como en chorro, tan desmañado y deslavazado habría de quedar que ni su mismo padre — que soy yo — por hijo lo tendría (p. 107).

Nel XVII capitolo, il narratore si sofferma sul valore delle sue riflessioni a chiosa degli eventi riportati e le giudica meritevoli di essere ospitate nel testo definitivo:

[...] ahí las dejo, frescas como me salieron, para que usted las considere como le venga en gana (p. 134).

Le angustie del narratore, che drammatizza il processo di produzione e le scelte di composizione delle sue memorie, sono quanto mai rivelatrici. Egli annota le insidie che sorgono dall'intreccio di vari ordini temporali e la difficoltà che trova a integrarli nel testo. Il tempo dell'esperienza si pone nel passato e segue un ordine che è confuso (non disordine, apprezzamento sempre a posteriori) ma reale. Il tempo del ricordo, che ha per oggetto quel passato, muove sempre dalla pienezza di quel presente e dalla crucialità di quella stessa condizione che detta la selezione, attraverso la ricerca di una *ratio* che non è nei fatti, ma nella coscienza infelice. Il tempo della scrittura, che gravita interamente sul presente, è il più problematico perché proprio in questa dimensione esperienza vissuta ed esperienza rievocata entrano in conflitto<sup>23</sup>.

Pascual vuole rispettare la cronologia reale e l'annota e la precisa quando può — «tenía doce años»; «era yo de bien corta edad» (p. 33) —. Quella successione reale vuole adeguarla con le priorità che opera la sua memoria per la gravidanza di alcuni ricordi rispetto ad altri. E ancora, vuole opporla come freno nei casi di precipitazione o come stimolo nei casi di inerzia. E vuole infine combinare queste due esigenze di ordine (realtà/verità del tempo cronologico e arbitrarietà/efficacia del tempo del ricordo) con l'ordine della scrittura, che è anzitutto organizzazione logica e causale. Questa forma — in cui le comparse si convertono in personaggi, in cui i luoghi, i tempi, le persone e le impressioni si allacciano, trovano un senso e, combinandosi, sono a loro volta veicolo di senso — questa forma, dicevo, è il testo, quell'entità sfuggente che Pascual persegue con caparbia. Con quel *señor*, a cui si dirige, s'è impegnato e perciò il testo dev'essere ordinato, perché risulti chiaro e comprensibile, e dev'essere semplice e spontaneo, perché risulti veritiero e (perché no?) meritevole di interesse. Ma d'altra parte la diligenza, le ambizioni e le speranze dello scrittore sono guastate dalla fretta e dall'urgenza a cui deve sottomettere la sua fatica. Quanto più avanza la scrittura, tanto più diminuisce il tempo concesso

<sup>23</sup> I dubbi elementari di Pascual sono comuni ad ogni scrittore che si accinga a scrivere la propria vita. Si veda al proposito Philippe Lejeune, *Il patto autobiografico*, Il Mulino, Bologna 1986, soprattutto pp. 229-236 per alcune riflessioni metodologiche di carattere generale sull'ordine del racconto.

al condannato a morte:

Cuando pienso en que de precipitarse un poco más los acontecimientos, mi narración se expone a quedarse a la mitad y como mutilada, me entran unos apuros y unas prisas que me veo y me deseo para dominarlos [...]. Estas cosas en las que tanta parte tiene la memoria hay que cuidarlas con el mayor cariño porque de traspasar los acontecimientos no otro arreglo tendría el asunto sino romper los papeles para reanudar la escritura [...] (pp. 107-108).

All'inizio della stesura, Pascual dice di non avere le idee chiare, le mette giù come può; registra, lo si è appena visto, il tempo cronologico e poi lo confonde, sacrificandolo al quadro di personaggio («seguir por la persona y no por el tiempo»); sperimenta modi e forse inventa fatti e li lascia scivolare contraddittoriamente con apparente noncuranza. Via via che le cartelle si affastellano e il testo prende corpo, il narratore mostra di affezionarsi e di impegnarsi sempre più al suo ufficio. Considera la scrittura un momento dedicato alla riflessione, privilegio sconosciuto alla sua vita sbattuta, interamente immersa nell'azione, nella passione, nella cruda quotidianità. Dalla riflessione germoglia la pace e con essa il sapore della vita:

[...] en este largo mes he gozado — a mi manera — de la vida como no había gozado en todos los años anteriores: a pesar de todos los pesares y preocupaciones.

Cuando la paz invade las almas pecadoras es como cuando el agua cae sobre los barbechos, que fecunda lo seco y hace fructificar el erial (p. 104).

Come risultato di questo processo di riflessione, il groviglio della vita si snoda e Pascual comincia a capire gli altri, a interrogare e conoscere se stesso. Raccogliendo con metodo il filo degli eventi, come Teseo trova una razionalità nella selvaggia successione di fatti e misfatti ed esce dal labirinto, emblema del disorientamento e prigione del mostro (mezzo uomo e mezza bestia), forte, ottuso, perduto nella solitudine e nella cecità degli istinti<sup>24</sup>:

[...] es gracioso — y triste también, ¡bien lo sabe Dios! — pararse a considerar que si el esfuerzo de memoria que por estos días estoy haciendo se me hubiera ocurrido años atrás, a estas horas, en lugar de estar escribiendo en una celda, estaría tomando el sol en el corral, o pescando anguilas en el regato, o persiguiendo conejos por el monte (p. 59).

A quella scrittura che accende (e non manca di riferirlo) visioni straniare o realmente mai percepite, che illumina l'io e gli altri, che traccia il cammino di conoscenza e di autoconoscenza, che lo restituisce all'umanità (logica e senso, intelletto e sentimento) e che dispensa pause di pace, Pascual si è legato per sempre. La scrittura gli dà iden-

<sup>24</sup> Penso naturalmente allo struggente minotauro di *La casa de Asterión* di Jorge Luis Borges.



tità: «yo, señor, no soy malo». È vero, ci sono due Pascual, il reo e il pentito, quello che vive con il corpo e quello che vive con le parole, ma il Pascual oggettivato dalla scrittura non è meno consistente, vitale, autentico e vero del Pascual in carne e ossa. Come già Lazarillo, Pascual racconta, si accusa, si giustifica, documenta e inventa (importa?), si crea una nuova personalità, compensa lo status attuale (il condannato a morte è uno scrittore), trova un risarcimento nel piacere estetico — «momentos hay también en que con ello gozo con el más honesto de los gozares» (p. 109) —, può ammirare se stesso per le doti di intelligenza, sensibilità, capacità interpretative, potenzialità da sempre sue, ma solo adesso espletate.

«A nada que haya hecho en mi vida es comparable» (p. 108) afferma con orgoglio l'io. La scrittura è l'impresa nobile di una vita scellerata ed è padre e figlio insieme: dalla scrittura Pascual ha ricevuto la nuova vita e alla scrittura Pascual ha donato la vita. Il testo realizza la paternità che il fato invidioso ha negato e come un figlio Pascual lo ama e lo cura e bada che venga su bene:

[...] si escribiendo, como escribo, poco a poco y con los cinco sentidos puestos en lo que hago, no del todo claro me ha de salir el cuento, si éste lo fuera a soltar como en chorro, tan desmañado y deslavazado habría de quedar que ni su mismo padre — que soy yo — por hijo lo tendría (pp. 107-108).

Come Atena nasce libera dalla fronte del padre, il testo di Pascual nasce dalla sua più intima soggettività e acquista vita propria. Come ad un figlio, alla scrittura Pascual affida la sua continuità.

\*  
\* \*

Nella nota finale, il trascrittore denuncia l'inattendibilità di Pascual e rivela che la lettera di accompagnamento inviata a don Joaquín è stata scritta con lo stesso inchiostro viola impiegato per i capitoli 12 e 13. Da questa dichiarazione, due elementi a carico del narratore emergono in modo chiaro: una menzogna — Pascual non sospende definitivamente la stesura delle memorie come perentoriamente comunica nella lettera — e una dubbia qualità definita per negazione — «no tan olvidadizo ni atontado como a primera vista pareciera» (p. 159) —. Un terzo elemento è costituito dalla curiosità del lettore, che si chiede perché il trascrittore consideri utile indicare il momento della scrittura in cui è visibile e manifesta l'inattendibilità del narratore e, nel contempo, perché voglia sottolineare la contemporaneità di stesura tra lettera e i capitoli 12 e 13. Questi scritti devono essere in qualche modo allacciati fra loro e significativi per i due elementi appena rivelati: menzogna e calcolo.

Del capitolo 13 alcuni elementi sono già noti. Le considerazioni letterarie di Pascual si trovano in modo frammentario lungo tutto il rac-

conto, ma è indubbio che una concentrazione di questi argomenti, che non può non essere significativa, si registra proprio nel capitolo 13. Dopo un mese di silenzio, il narratore torna a scrivere, annota la sua percezione del tempo, il suo apprezzamento per la riflessione, che dispensa pace e gusto della vita. Dopo una scena dialogata, che rappresenta la confessione di Pascual a don Lurueña, la narrazione torna a insistere sui temi letterari, sul valore liberatorio della scrittura, sul senso di responsabilità dello scrittore, combattuto tra brevità del tempo, ansia di completamento e qualità letteraria dell'opera.

Per il proprio testo, come per un figlio proprio, l'orgoglio del padre vuole il meglio: rifiuta la precipitazione rovinosa per la qualità, si rammarica per la sua inesperienza nel calcolo dei tempi di scrittura, teme di non poter concludere, ma rassicura il suo destinatario che non rinuncerà.

Per la ricchezza di informazioni attinenti alla scrittura, questo capitolo 13 si può a buon diritto considerare una dichiarazione di poetica, della poetica (concezione, intenti, modi) dello scrittore Pascual Duarte.

Il capitolo 12, segnalato dal trascrittore, è un buon esempio di quella qualità letteraria che l'autore riconosce al suo testo e che, con paterno orgoglio, vuole difendere dai guasti della precipitazione necessaria per portarlo a compimento. Ad eccezione del frammento finale che riprende i consueti modi narrativi, questa unità di scrittura è prevalentemente occupata da una scena. Il tempo della storia è immobile e chi legge è segretamente invitato a guardare e ascoltare. Proprio così, ad ascoltare, e con molta attenzione, perché anche il silenzio ha la sua voce.

Lo spazio è angusto, disadorno, oscuro e senza ombre, attraversato dalla vibrazione lieve di un'unica candela. Una voce femminile, sommessa, suadente, ritmica, va e ritorna senza risposta, dice e ridice con modulazioni minime, inesorabile e crudele canta lo stesso odio. Con cadenza uniforme, l'accento cade all'inizio di ogni battuta, stabilito dalla pausa che la voce concede all'intervento dell'altra voce. Se lo spettatore, però, si aspetta di ascoltare un altro suono, anche solo un sussurro, rimarrà deluso, perché l'altra voce c'è, irrompe e grida (sorpresa, delusione, pudore, dolore, lacerazione, decisione) ma sempre afona:

¡Estoy hasta los huesos de tu cuerpo!

— ¡De tu carne de hombre que no aguanta los tiempos!

— ¡Ni aguanta el sol del estío!

— ¡ Ni los frios de diciembre!

— ¡Para esto crié yo mis pechos, duros como el pedernal!

- ¡Para esto crié yo mi boca, fresca como la pavía!  
 .....  
 — ¡Para esto te di dos hijos, que ni el andar de la caballería ni el mal aire en la noche supieron aguantar!  
 ..... (p. 98).

La voce solista tace, ammutolisce anche il silenzio e torna a parlare il narratore, la cui voce alta, forte e piena acquista le risonanze della voce collettiva del coro: il suo canto è commosso e cadenzato e, mentre segna la chiusura dell'episodio e marca l'intervallo, ribadisce, triste e pietoso, la condanna dell'eroe:

Para nada nos vale el apretar el paso al vernos sorprendidos en el medio de la llanura por la tormenta. Nos mojamos lo mismo y nos fatigamos mucho más. Las centellas nos azaran, el ruido de los truenos nos destempla y nuestra sangre, como incomodada, nos golpea las sienes y la garganta (p. 99).

Si spegne il canto solenne ed entra un'altra voce, anch'essa gemendo il suo disgusto e anch'essa tornando indietro nell'eco del silenzio dell'immobile presenza. È la madre, crudele e ossessiva, a cantare la sua accusa, e il silenzio a rispondere con una lacerante ammissione di colpa:

- ¡Ay, si tu padre Esteban viera tu poco arranque!  
 .....  
 — ¡Tu sangre que se vierte en la tierra al tocarla!  
 .....  
 — ¡Esa mujer que tienes!  
 ..... (Ibidem).

Ma alla madre di Pascual non è concesso «cantare» più di una volta. Il suo successivo intervento raschia e ferisce l'udito. Si spezza l'incanto: si spegne il coro, il suo commento non segue più la voce solista ed esce di scena.

La rappresentazione continua con parchi interventi del narratore fuori campo e con un dialogo serrato fra due voci (Pascual e la madre, Pascual e Rosario). Come nella prima parte, diciamo pure, cantata, la terza voce ha funzione di discordanza, anche in questo «recitativo» la terza voce ha funzione di disturbo. Nel dialogo tenero tra fratello e sorella, s'inserisce la madre e poi la moglie per abbattere, l'una con la parola e l'altra anche con il sorriso *ruin*, qualsiasi speranza:

- Rosario, hermana mía...  
 — Pascual...  
 — Triste es el tiempo que a los dos nos aguarda.  
 — Todo se arreglará...  
 — ¡Dios lo haga!  
 Mi madre volvía a intervenir.  
 — Mal arreglo le veo.  
 Y mi mujer, ruin como las culebras, sonreía su maldad.  
 — ¡Bien triste es esperar que sea Dios quien lo arregle! (p. 101).

L'episodio si chiude con la narrazione-prefigurazione del suicidio.

Questa scena, organizzata nella spoglia cornice di uno spazio minimo, per i movimenti essenziali di pochi personaggi, acquista connotazioni tragiche, grazie all'uso accorto degli espedienti drammatici elementari appena visti. Tra questi gioca un ruolo primario la monotonia del ritmo e l'espressività del silenzio, graficamente segnalato da una successione di punti<sup>25</sup>. I maestri dell'antichità conoscevano bene l'efficacia tragica del silenzio e si pensi, per ricordare l'esempio più noto, al silenzio con cui Giocasta sugella e nel contempo comunica la sua determinazione al suicidio nell'*Edipo re*.

La cronaca della rovina da sempre annunciata è sotto gli occhi di tutti, l'eroe non ha più scampo: la morte gli ha sottratto il figlio, e con il figlio l'amore della moglie, e con la perdita di entrambi si spegne la speranza e torna la morte: il cerchio si chiude come una corona simbolica intorno alla vittima e il suo silenzio, come quello di Giocasta, commenta l'immane sciagura, l'ineluttabile accettazione del fato e la cruenta determinazione.

\*  
 \* \*

Ci si domandava all'inizio cosa mai ci fosse di così significativo perché il trascrittore segnalasse nella nota finale questo capitolo 12 appena visto. Adesso si può rispondere che questa parte costituisce un vero pezzo di 'bravura', un saggio di abilità drammatiche, esercitate con mezzi minimi ed esaltate dalla sobrietà degli espedienti.

A ben guardare, non è l'unico capitolo notevole per l'impiego di questo tipo di procedimenti. Nell'unità precedente, infatti, il regista ha predisposto ogni cosa: ha illustrato l'antefatto dell'azione, ha scelto i personaggi, ha assegnato i ruoli e spiegato a ciascuno la parte, ha prescritto gesti e comportamenti, ha indicato la direzione e l'intensità degli sguardi e delle voci. La parte finale del capitolo 11 è già rappresentazione:

Allí estaban, enlutadas como cuervos, las tres mujeres, calladas como muertos, hurañas, serias como carabineros (p. 95).

Las podría pintar como si antes mis ojos todavía estuvieran, con su sonrisa amarga y ruin de hembras enfriadas, con su mirar perdido muchas leguas a través

<sup>25</sup> Al contrario G. Gullón, *cit.*, definisce il silenzio letteralmente mancanza di parola, afasia, incapacità espressiva, di cui il protagonista soffre nei momenti più drammatici e di cui Pascual scrittore soffre ancora, quando l'incertezza dell'impulso di allora precipita nell'incertezza di giudizio di oggi e la tensione emotiva del racconto lo ammutolisce. Nella prospettiva ideologica del critico i silenzi del romanzo sarebbero lo specchio dei silenzi imposti alla Spagna del dopoguerra, spazi vuoti ammiccanti violenze reali e ribellioni impossibili.



de los muros. Pasaban cruelmente los instantes; las palabras sonaban a voz de aparcido...

— Ya es la noche cerrada.

— Ya lo vemos...

La lechuza estaría sobre el ciprés.

— Fue como ésta, la noche...

— Sí.

— Era ya algo más tarde...

— Sí.

— El mal aire traidor andaba aún por el campo...

..... (p. 96).

Se si scorrono ancora indietro le pagine, si possono leggere pezzi ugualmente organizzati con tecniche e volontà teatrali: interruzione del tempo della storia, sostituzione della narrazione con il dialogo, par-chi interventi della voce narrante con funzione di didascalia, potenziamento dei valori ritmici della parola, in alternanza all'espressività della voce della natura (vento, alberi, uccelli), degli oggetti e all'elo-quenza del silenzio.

Non può essere casuale che nei momenti di più alta tensione emo-tiva, si registri sempre una concentrazione degli elementi drammatici che si è ora descritti. Si veda, camminando sempre a ritroso a partire da questo cruciale capitolo 12, la scena del *duelo*, con protagonisti Pascual, Lola, Rosario, la madre (capitolo 11); della morte di Pascua-lillo, con Pascual, Lola e il bambino fuori scena (capitolo 10); dell'a-borto di Lola, con Pascual e la señora Engracia; del ferimento di Zaca-rías, con Pascual e gli amici (capitolo 9); dell'unione con Lola nel cimitero, con Pascual, Lola e l'ombra di Mario (capitolo 5).

Retrocedendo ancora s'incontrano altri dialoghi, ma non nella cor-nice della scena, con funzione piuttosto di pause nel fluire della narra-zione, dotate di vivacità e tensione, ma non delimitate in unità auto-nome. E si veda, come esempio di questo caso, il primo incontro del protagonista con l'Estirao nel capitolo 3.

Oltre ai quadri in cui la strategia scenica appare manifesta, c'è da pensare all'esistenza di un quadro più generale, in cui l'intera massa narrativa è stata ordinata secondo un disegno teatrale. Certo, la lettura avviene per successione e la visione ravvicinata distrae dalle forme generali, eppure basta allontanarsi e guadagnare in prospettiva per apprezzare, come nella pittura degli impressionisti, la coerenza del disegno, che spiazza l'illusione d'improvvisazione e di negligenza.

\*  
\* \*

Tutto nella sciagurata vita di Pascual si svolge sotto il segno della fatalità e della tragedia, e in effetti la tragedia è tutto, è anche strut-tura e forma, è veste adatta a contenere il corpo del racconto. Appli-care alle memorie di Pascual il modello della tragedia classica è sicu-ramente un'operazione suggestiva e forse non priva di giustificazioni.

Il modello dell'antica rappresentazione<sup>26</sup> presenta uno schema bipartito, che procede per successive suddivisioni binarie: a livello più generale, al nodo drammatico si contrappone lo scioglimento (*catastrofe*). Il nodo si forma, a sua volta, attraverso l'articolazione di due momenti, rappresentati da una fase preparatoria d'informazione (*pro-tasi*) e da un'altra di potenziamento dell'azione (*epitasi*). Il nucleo delle azioni, seguendo lo stesso procedimento binario, presenta un momento attivo di crescita e un momento di stasi (*catástasi*), condizione di equi-librio quest'ultima prodotta dallo sviluppo di quelle azioni.

Come nel modello della tragedia, anche nel nostro caso è possibile rintracciare una prima contrapposizione più generale tra il nodo dram-matico e lo scioglimento catastrofico, marcata dalla morte di Lola che funge da diaframma tra i due segmenti. Anche qui il nodo drammatico lievita in due tempi. La storia familiare costituisce la fase preparatoria e fornisce, per accumulo, il materiale necessario per la costruzione. Capitolo 1: si disegna lo spazio del paese, la pianta della casa con la faticosa cucina, teatro di futuri drammi; si anticipa l'uccisione della Chispa, inutile vittima del rito d'iniziazione al sangue. Capitolo 2: si dà il ritratto del padre e della madre e della ferocia domestica. Capi-tolo 3: nasce Rosario, l'eroe conosce l'affetto, l'abbandono e il suo primo odio (Estirao). Capitolo 4: muore il padre e nasce Mario. L'indif-ferenza della madre prefigura il futuro ruolo di costei come antagoni-sta. Capitolo 5: muore Mario, matura l'odio per la madre, Pascual giace con Lola nella tomba-alcova di Mario. Capitolo 6: l'eroe piange le sue sciagure. Capitolo 7: malgrado i segni nefasti, l'eroe decide di sposare Lola. Si chiude la *protasi*, le fondamenta sono già scavate, gli elementi per la costruzione ci sono tutti.

Anche nel nostro racconto il nucleo, che racchiude gli episodi fon-damentali, presenta un momento attivo di crescita e una condizione statica di equilibrio. Il processo con dinamica ascensionale, che punta al potenziamento delle azioni e della tensione emotiva, prende avvio nel capitolo 8: l'eroe conosce il gusto dolce dell'amore, poi il gusto amaro della rissa e affonda il suo coltello nel viso di Zacarías. Capitolo 9: Lola, disarcionata, perde il figlio che porta in grembo e Pascual, ven-dicativo, accoltella l'animale. Capitolo 10: il figlio desiderato nasce e muore. Si chiude l'*epitasi*, la tragedia è al suo acme.

Si contemplan gli effetti del cammino ascensionale del sangue e del dolore: è la fase della *catástasi*, dell'ordine statico, l'equilibrio del-l'orrore. Capitoli 11 e 12: nella veglia e nel canto funebre si piangono tutte le morti, di Pascualillo, dell'amore di Lola e della speranza.

Senza indugi si tralasci il capitolo 13 che, occupato com'è dal discorso metatestuale di Pascual, può considerarsi una sorta di pausa o d'intermezzo. Si vada al capitolo 14: l'eroe fugge, cerca scampo in

<sup>26</sup> Seguo il modello della tragedia proposto da Heinrich Lausberg, *Elementi di retorica*, Il Mulino, Bologna 1969, soprattutto p. 43.

altri spazi e in altri incontri; per lui si spegne l'utopia del mondo migliore (l'America è la meta che non può raggiungere) e torna a casa. Si chiude la fase di stallo.

Si apre la *catastrofe* e si scioglie il nodo drammatico. La vittima del fato è risucchiata inesorabilmente nel gorgo e gli omicidi marciano la discesa nella rovina<sup>27</sup>. Capitolo 15: Lola, infedele, attende un figlio dall'Estirao, confessa al marito la sua colpa e muore. Capitolo 16: la presenza di Rosario significa assaporare il gusto della quiete domestica ma ritorna l'Estirao e Pascual è costretto a ucciderlo. Capitolo 17: l'omicida sconta la sua colpa in prigione e torna, tra segni infausti, in libertà. Capitolo 18: Pascual sposa Esperanza. Il nome della nuova compagna suona a scherno<sup>28</sup>. Capitolo 19: l'eroe uccide la madre e fugge.

Qui si arresta la *catastrofe* e si interrompe la tragedia. La morte, ovvero l'ultimo gradino della fine rovinosa dell'eroe, viene ricostruita dai testi postumi.

\*  
\* \*

Le memorie di Pascual obbediscono a un disegno rigoroso e forse — come mi piace pensare — a un modello letterario di grande impegno e prestigio. E il trascrittore certo non esagerava quando, nella nota finale, gli pareva che il suo Pascual non fosse poi «tan olvidadizo ni atontado como a primera vista pareciera» (p. 159). Pascual non lo è, non lo è affatto. Come ogni autobiografo, crede che la sua vita sia interessante e meritevole di essere raccontata e, come ogni scrittore di fede, crede che il suo testo sia di grande valore. E come non potrebbe essere orgoglioso della sua scrittura? Proprio là, tra il capitolo 12 (uno dei più belli per efficacia di procedimenti drammatici) e il capitolo 13 (uno dei più 'letterari' per l'impegno e il rigore delle proposizioni di poetica), Pascual matura la sua decisione. Per un mese intero ha sospeso la stesura e ha riflettuto sulla sua opera: è — lo si è visto — l'impresa nobile della sua vita. La fretta di concludere e la sciatteria non avranno la meglio sul suo impegno. A quel testo, come a un figlio, Pascual affida la sua sopravvivenza. Prepara la lettera per don Joaquín e riprende a scrivere le sue memorie con ogni cura.

<sup>27</sup> Non intendo esprimere, naturalmente, una valutazione morale della condotta del personaggio. La precisazione non è forse fuori luogo se si considera il gran numero di lettori del romanzo più interessati a formulare un giudizio sul valore morale dei comportamenti dell'antieroe che sui valori letterari del testo: Pascual Duarte innocente o reo, vittima del fato o responsabile dei delitti, riprovato o giustificato dall'autore implicito, dall'autore reale (questione del più vivo interesse), dal lettore, questi dilemmi — che sembrano più pertinenti all'etica — hanno spesso sottratto attenzione ai valori specifici del discorso letterario.

<sup>28</sup> Esperanza obbedisce sempre al destino — «¿Para qué variar? ¡Está escrito!» (p. 146) — e sa leggere in quel Libro — «parecía como si supiera todo lo que iba a ocurrir, como si estuviera ya al cabo de la calle» (p. 154) —.

Non è dato sapere (i testi postumi non ce lo dicono) se sia stato Pascual o il suo destino di morte a sospendere le memorie al capitolo 19, quando l'omicidio del povero don Jesús era ancora da raccontare per esteso. Illuminante per i sordidi motivi di così gratuita scelleratezza e magnifico per qualità e intensità drammatica prometteva di essere: quel microracconto di apertura, con cui Pascual dedica le memorie alla sua vittima, è un anticipo per ogni lettore e un'esca per don Joaquín, suo destinatario reale e lettore ideale:

A la memoria del insigne patricio  
don Jesús González de la Riva,  
Conde de Torremejía, quien al irlo  
a rematar el autor de este escrito,  
le llamó Pascualillo y sonreía.

L'amico della sua vittima eccellente vuol saperne di più? Sospenda la morte e gli dia modo di raccontare.

Portata a un punto elevatissimo la curiosità e la tensione del lettore, Pascual pensa, come Sherazade, «di respingere la morte a colpi di racconto»<sup>29</sup>.

<sup>29</sup> G. Genette, *Figure III. Discorso del racconto*, Einaudi, Torino 1976, p. 281.



JUAN JOSÉ LANZ

### LA RENOVACIÓN DE LA POESÍA ESPAÑOLA EN LOS AÑOS SESENTA Y LA GENERACIÓN DEL '68

La década de los años sesenta resulta fundamental en el cambio que experimenta la poesía española de posguerra y en el que será parte importante la generación del 68. La década se iniciaba con la publicación de la antología *Veinte años de poesía española (1939-1959)*, en la que José María Castellet agrupaba la producción de los poetas españoles comprendida en esos años y lanzaba al campo literario a su grupo de amigos poetas barceloneses, entre los que destacaban Jaime Gil de Biedma, Carlos Barral y José Agustín Goytisolo, entre otros. Castellet fundamentaba su antología sobre dos principios teóricos en los que había descansado una parte importante de la teorización sobre la poesía social en la década anterior: la revalorización del carácter comunicativo de la palabra poética y la defensa de la función social de la poesía a través del realismo histórico o crítico<sup>1</sup>. Precisamente la década anterior había estado caracterizada por la polémica establecida entre dos concepciones de la poesía bien distintas: la poesía concebida como comunicación y la poesía concebida como medio de conocimiento. Si bien es verdad que el enfrentamiento entre las concepciones de la poesía como medio de conocimiento y como comunicación se halla ya en los poetas de la generación del 27, en su evolución anterior a la guerra civil<sup>2</sup>, no es menos cierto que el verdadero desarrollo de la polémica entre estas posturas se da a partir de las propuestas de Vicente Aleixandre y Carlos Bousoño en los años cincuenta.

Ya en una conferencia pronunciada en enero de 1950, titulada «El arte como lenguaje», Gabriel Celaya había expuesto su idea del arte como comunicación<sup>3</sup>. Sin embargo, sería Vicente Aleixandre quien desarrollaría por extenso la intuición apuntada por Celaya, en una serie de aforismos publicados en noviembre y diciembre de ese mismo año en los números correspondientes de las revistas «Ínsula» y «Espa-

<sup>1</sup> Castellet, José M<sup>a</sup>, *Veinte años de poesía española (1939-1959)*. Seix Barral, Barcelona 1960, pág. 103.

<sup>2</sup> Vid. Ciplijauskaitė, Biruté, *El poeta y la poesía. (Del Romanticismo a la poesía social)*. Insula, Madrid 1966, págs. 367-382.

<sup>3</sup> Celaya, Gabriel, «El arte como lenguaje», en *Poesía y verdad*, Planeta, Barcelona 1979, pág. 74.

daña»<sup>4</sup>, para insistir en esa misma concepción un año más tarde, en un artículo-entrevista titulado «Poesía, comunicación»<sup>5</sup>. La fórmula aleixandrina adquirirá un éxito temprano y se convertirá en un lema repetido por una parte importante de los poetas recogidos en la *Antología consultada* de Francisco Ribes, publicada en 1952, como defensa de la nueva estética social que entonces nacía<sup>6</sup>. Ese mismo año, Carlos Bousoño le otorgará un contorno científico a la intuición del poeta del 27 en su *Teoría de la expresión poética*<sup>7</sup>. Iba a ser el *corpus* teórico de Bousoño el que iba a motivar la reacción de un grupo de jóvenes poetas catalanes pertenecientes a lo que se ha denominado generación del 50, por cuanto su justificación de la poesía como comunicación de un conocimiento anterior al poema justificaba teóricamente, según entonces se pensaba, la poesía social y el desarrollo de las tendencias más avanzadas en este sentido en la primera promoción de posguerra. Si las reacciones de Carlos Barral, con su temprano artículo, del 1953, *Poesía no es comunicación*<sup>8</sup>, y Jaime Gil de Biedma, con su artículo *Poesía y comunicación*<sup>9</sup> de 1955, no pretendían sino negar el concepto poético sostenido por Bousoño sin afirmar una concepción positiva del hecho poético, lo cierto es que sólo en un segundo estadio de la polémica, aquel que señala el artículo de 1958 de Enrique Badosa titulado *Primero hablemos de Júpiter. La poesía como medio de conocimiento*<sup>10</sup>, se empezará a marcar una concepción distinta del hecho poético, pensado ahora como un medio efectivo de conocimiento. Del rechazo de la poesía doctrinaria, implícito en los tres artículos citados, a la afirmación de una poesía de la experiencia, fundada en la existencia misma, y «temporalista», como afirmará Badosa en su reflexión, hay una evolución en las opiniones de estos tres autores que coincide, como ha señalado Fanny Rubio, «con el giro operado en la poesía de los cincuenta en pro de la interiorización, la autobiografía, la experiencia y la experimentación»<sup>11</sup>.

La década de los sesenta y el cambio estético que acontece en ella van a ser herederos del estado de opinión al que llevó la polémica entre

<sup>4</sup> Los aforismos de Vicente Aleixandre sobre *Poesía y comunicación* fueron publicados en «Insula», n° 59 (noviembre de 1950); págs. 1-2, y en «Espadaña», n° 48 (diciembre de 1950); págs. 3-4. Posteriormente fueron recogidos con el título «Poesía, moral, público» en Aleixandre, Vicente, *Obras completas*, Aguilar, Madrid 1977; vol. II, págs. 656-666.

<sup>5</sup> Aleixandre, V., *Poesía, comunicación* en *ibidem*, pág. 667 y ss.

<sup>6</sup> Ribes, Francisco, ed., *Antología consultada*, Mares, Valencia 1952.

<sup>7</sup> Bousoño, Carlos, *Teoría de la expresión poética*, Gredos, Madrid 1952, págs. 18-22.

<sup>8</sup> Barral, Carlos, *Poesía no es comunicación*, en «Laye», n° 23 (abril-junio de 1953), págs. 23-26.

<sup>9</sup> Gil de Biedma, Jaime, *Poesía y comunicación*, en «Cuadernos hispanoamericanos», n° 67 (julio de 1955), págs. 96-101.

<sup>10</sup> Badosa, Enrique *Primero hablemos de Júpiter. La poesía como medio de conocimiento*, en «Papeles de Son Armadans», n° XXVIII y XXIX (julio y agosto de 1958), págs. 32-46 y 135-159, respectivamente.

<sup>11</sup> Rubio, Fanny, *Teoría y polémica de la poesía española de posguerra*, en «Cuadernos hispanoamericanos», n° 361-362 (julio-agosto de 1980); pág. 211.

las concepciones de poesía como comunicación y poesía como conocimiento en la década anterior. La última etapa de esta polémica, desarrollada en los primeros años sesenta, en la que se cimenta la concepción de la poesía como un medio de conocimiento, llevará a la teoría poética a las puertas del cambio estético que se dará en esos años. Será José Angel Valente el primero en manifestarse en esta nueva etapa de la polémica a favor de una concepción de la poesía como un modo de conocimiento que sólo posteriormente puede comunicarse, en unas declaraciones que acompañaban a comienzos de 1961 a la publicación de su poema *El moribundo* en la revista «El Ciervo»<sup>12</sup>. Valente adelantaba allí los fundamentos sobre los que la idea de la poesía como medio de conocimiento iba a basarse: 1°) no existe un conocimiento previo al poema; 2°) el poema es un modo de conocimiento insustituible de la realidad; 3°) este conocimiento se lleva a cabo a través del lenguaje; 4°) este conocimiento se da exclusivamente en el poema. Unos meses más tarde, en noviembre de 1961, Valente, en su artículo *Tendencia y estilo*<sup>13</sup> se situará frente a la *tendencia* que suponía ya por entonces la poesía social, tendencia como tal paralizadora, para afirmar el *estilo* personal.

Pero, pese a las declaraciones de Valente, no será hasta un año más tarde hasta cuando se empiecen a generalizar las manifestaciones de agotamiento de la poesía social. Para 1962, como señala Castellet, la poesía social, a la que él mismo y sus compañeros de generación habían contribuido activamente con un decantamiento claramente político desde 1955<sup>14</sup>, se había convertido en una «pesadilla estética»<sup>15</sup> y por esas mismas fechas apuntaba Gerardo Diego el decrecimiento de tal tendencia poética<sup>16</sup>. Lo cierto es que para 1963, como ha escrito José Olivio Jiménez, la poesía española muestra ya un agotamiento progresivo de la corriente social y política<sup>17</sup>. 1963 es, precisamente, el año de la «autocrítica del realismo» que se lleva a cabo en el «Seminario internacional sobre realismo y realidad en la literatura contemporánea» celebrado entre el 14 y el 20 de octubre<sup>18</sup>. En diciembre de

<sup>12</sup> «El Ciervo», n° 91. Reproducido en la revista «Índice», n° 146 (febrero de 1961).

<sup>13</sup> Valente, José Angel, *Tendencia y estilo*, en «Insula», n° 180 (noviembre de 1961). Recogido en *Las palabras de la tribu*, Siglo XXI, Madrid 1971.

<sup>14</sup> José M<sup>a</sup> Castellet, en *Mesa redonda: La literatura social*, en «Camp de l'arpa», n° 1 (mayo de 1972), pág. 14. José Manuel Caballero Bonald, en *Encuentros con el 50: La voz poética de una generación*. (Mesa redonda) en «Insula», n° 494 (enero de 1988), pág. 24.

<sup>15</sup> Castellet, José M<sup>a</sup>, *Nueve novísimos poetas españoles*, Barral editores, Barcelona 1970, pág. 17. Vid. García de la Concha, Víctor, «La renovación estética de los años sesenta», en *El estado de las poetas*. Monografías de *Los Cuadernos del Norte*. Caja de Ahorros de Asturias, Oviedo 1986, pág. 13.

<sup>16</sup> Diego, Gerardo, *Poesía social*, en «ABC», 13-VII-1962.

<sup>17</sup> Jiménez, José Olivio, «Poética de una nueva promoción lírica. En torno a *Poesía última* (1963) y *Antología de la nueva poesía española* (1968)», en *Diez años de poesía española: 1960-1970*, Insula, Madrid 1972, pág. 17.

<sup>18</sup> Rubio, Fanny, *Op. cit.*, págs. 212-213.



ese mismo año de 1963, en unas respuestas a una encuesta realizada por la revista «Insula»<sup>19</sup>, José Angel Valente insistía en su ataque a la tendencia poética social y lo hacía cuestionando sus tres bases fundamentales: su «obsesión por el tema», el concepto de comunicación en el que se sustentaba y su supuesto mayoritarismo.

Pero, sin lugar a dudas, uno de los acontecimientos más interesantes en el campo poético durante 1963 iba a ser la publicación en el mes de julio de la antología *Poesía última*, elaborada por Francisco Ribes, en la que, recogiendo poemas de Eladio Cabañero, Angel González, Claudio Rodríguez, Carlos Sahagún y José Angel Valente, el antólogo valenciano pretendía señalar la distancia entre los poetas de la *Antología consultada* y los recogidos en ésta<sup>20</sup>. Si bien los poetas recogidos en *Poesía última* enlazan con la tendencia más avanzada que aparecía en la *Antología consultada*, en cuanto a su concepción temporalista del hecho poético, en cuanto a su voluntad humanista y al sentido moral de su poesía, una parte importante de ellos empieza a marcar una distancia considerable con la tendencia inmediatamente anterior en dos cuestiones fundamentales: la concepción de la poesía como medio de conocimiento y el enfrentamiento contra la tendencia poética social. Tanto Carlos Sahagún, como Claudio Rodríguez y José Angel Valente, enlazando con una corriente europea de pensamiento poético que nacía de los autores simbolistas y post-simbolistas y de su desarrollo en el período anterior a la depresión de los años treinta, se muestran decididamente a favor de una concepción de la poesía como un modo insustituible de conocimiento de la realidad a través del lenguaje, conocimiento que sólo puede tener lugar en el poema, y niegan, en consecuencia, cualquier tipo de compromiso social o político que suponga una configuración previa a la propia escritura del texto. El cuestionamiento de la poesía inmediatamente anterior y la negación del compromiso social del escritor son los pasos previos para poner en duda la capacidad de las técnicas realistas, lógicas y racionales utilizadas por la poesía anterior como modos válidos de captación y expresión de la realidad poética. En definitiva, el cuestionamiento del realismo como técnica literaria y de la capacidad comunicativa de la palabra poética, no hacían sino abrir caminos hacia la recuperación de modos no lógicos de aprehensión de la realidad en el poema y acentuar la capacidad estética del lenguaje en poesía. La poesía, desprovista así de todo compromiso social o político, se resolverá como una manera específica de tratar el lenguaje, lenguaje que, desprovisto de referente externo, se ensimismará en un progresivo avance estético y en una progresiva ba-

<sup>19</sup> «Respuestas a una encuesta: al terminar el año 1963, ¿cómo ve usted la situación de la poesía española de hoy, referida no sólo a poetas — calidad y tendencias — sino a lectores y editores?» en «Insula», n.º 205 (diciembre de 1963). En esa misma encuesta, tanto Carlos Bousoño, como Jiménez Martos y Leopoldo de Luis, para la poesía, y José M.ª Castellet, para la novela, señalan el agotamiento de la estética social.

<sup>20</sup> Ribes, Francisco, ed., *Poesía última*, Taurus, Madrid 1963, pág. 8.

rruquización que incorporará modos no lógicos de aprehensión y de expresión de la realidad. En definitiva, se proclamaba la autonomía absoluta del hecho poético, adelantando así las premisas sobre las que se fundamentaría una parte importante de la poesía más joven.

Que el momento de crisis poética y los primeros movimientos hacia el cambio afectaban a poetas de todas las generaciones resulta evidente si se tienen en cuenta libros como *En un vasto dominio*, de Vicente Aleixandre, *Invasión de la realidad*, de Carlos Bousoño, o *Libro de las alucinaciones*, de José Hierro, publicados todos ellos entre 1962 y 1964. Lo cierto es que, con la renovación iniciada por estos poetas y por una parte destacada de la llamada generación del 50, habrían de enlazar, en los primeros años sesenta, una serie de autores que publican sus primeros libros en el primer lustro de la nueva década y que, partícipes de esa renovación, plantean el problema poético desde presupuestos semejantes a los que habían llegado los poetas más avanzados de *Poesía última*. Poetas como Antonio Gamoneda, Jesús Hilario Tundidor, Félix Grande, Rafael Soto Vergés, Manuel Padorno, Luis Fera, César Simón, Antonio Hernández o Diego Jesús Jiménez, entre otros, inician su obra coincidiendo sus presupuestos con los de otros autores de distintas generaciones en torno a 1963. Ellos son los poetas más jóvenes de la generación del medio siglo y los mayores de la generación del 68, y, como tales, coinciden aproximadamente en una estética común que si, por una parte, reproduce rasgos que los vinculan a la generación anterior, por otra, adelantará caracteres que los elementos más jóvenes de la nueva generación pronto confirmarán. Para estos poetas el compromiso previo que había sustentado la poesía social carece ya de valor a la hora de la escritura poética y, aunque en algún caso, sobre todo en sus primeros poemas y en los poetas mayores, aparezca algún rasgo de la estética social, lo cierto es que pronto desaparecerá. Como para los autores de *Poesía última*, para la mayor parte de éstos la poesía se define como un especial modo de tratamiento lingüístico, y al poner el acento en el lenguaje dan cabida en sus textos a modos no lógicos de expresión poética propiciando un progresivo neobarroquismo lingüístico fundado en la amplificación como modo de elaboración poética, en las largas enumeraciones, en la complicación sintáctica y métrica y en un progresivo enriquecimiento del léxico incorporado al texto<sup>21</sup>. A caballo de la generación del medio siglo y de la renovación novísima que llevó a cabo la generación del 68, los autores mayores de entre esos *poetas del 60* se vinculan a aquella generación, mientras que los más jóvenes pertenecen decididamente a la del 68.

<sup>21</sup> Vid. García Jambina, Luis, *¿Poetas de los sesenta o poetas descolgados? (Notas para una nueva revisión)*, en «Insula», n.º 543 (marzo de 1992), págs. 7-9. Vid. Domínguez Rey, Antonio, *Novema versus povema. (Pautas líricas del 60)*. Torre Manrique Publicaciones, Madrid 1987, págs. 7-16.

Lo cierto es que, entre estas dos tendencias marcadas para los denominados *poetas del 60*, se debaten los primeros libros publicados por autores pertenecientes a la generación del 68 en el primer lustro de la década, y así, si *Espinas en los ojos* o *El transeúnte*, de Joaquín Caro Romero, *La valija* o *La ciudad*, de Diego Jesús Jiménez, o *Mensaje del tetrarca*, de Pere Gimferrer, apuntan hacia la línea renovadora que predominará en el segundo lustro de la década, *Libro de las nuevas herramientas*, de José María Álvarez, *El jornal*, de José Miguel Ullán, *El mar es una tarde con campanas*, de Antonio Hernández, o los primeros libros de José Batlló, enlazan claramente con los presupuestos estéticos de la generación del medio siglo.

La atención a modos de expresión no lógica se iba a ir incrementando progresivamente, como una derivación más de la concepción de la poesía como un modo de conocimiento, a lo largo de la década, lo mismo que la tendencia neobarroca, pero, no obstante, iba a tener una temprana representación en el grupo formado en torno a «Problemática-63», una revista ciclostilada que publicaba un grupo de amigos poetas reunidos en Madrid en torno a la figura del poeta uruguayo Julio Campal<sup>22</sup>. Precisamente, las actividades de «Problemática-63» hasta 1965 se centran en la recuperación de los poetas y movimientos vanguardistas históricos, para, a partir del 1965, propiciar un enlace progresivo con los movimientos vanguardistas nacidos tras la II Guerra Mundial. En esta labor, «Problemática-63» había de coincidir con el papel desarrollado por Angel Crespo en la primera mitad de la década desde la «Revista de cultura brasileña».

Otras dos revistas poéticas interesantes nacen en estos primeros años sesenta. En 1962, José Batlló funda en Sevilla «La trinchera. (Frente de poesía libre)», de la que tan sólo aparecerá un número en su primera época, en la que el enlace con el grupo catalán de poetas del medio siglo es patente. Cuatro años más tarde, Batlló reemprenderá su empresa en Barcelona. «La trinchera» será el embrión de la colección de poesía que el mismo Batlló iniciará por aquellos años y que resultará característica de la década 1964-1974: «El Bardo». Pero, sin lugar a dudas, una de las revistas poéticas más importantes nacidas en el primer lustro de los sesenta es la leonesa «Claraboya», que iniciada en 1963 de la mano de Agustín Delgado, Luis Mateo Díez, José Antonio Llamas y Angel Fierro, se extenderá hasta 1968. La primera etapa de «Claraboya», hasta 1965, se caracteriza por una ruptura con la dicotomía social-intimista de la poesía de la primera posguerra para enlazar con la generación española del medio siglo. A partir de 1965, procede a un progresivo ensamblaje con la generación de los cincuenta, añadiendo una cierta renovación formal, conectando a la poesía española con la poesía mundial, tomando la obra de Bertolt Brecht

<sup>22</sup> Vid. Domínguez Rey, A., «Problemática-63: Julio Campal» en *ibidem*; págs. 105-115.

como eje central<sup>23</sup>. Es a partir de esa segunda etapa cuando «Claraboya» y la colección de poesía «El Bardo» se unen para formar un núcleo portavoz de la nueva poesía española, con la voluntad de potenciar un tipo de poesía que, fundado en los logros de la generación del medio siglo, añadiera una renovación formal radical.

1965 es un año importante en la evolución de la poesía española contemporánea por cuanto a partir de él se hacen efectivos los cambios estéticos anunciados durante el primer lustro de la década. En 1965, dentro de una tetralogía dedicada a antologar la poesía española desde 1939 a 1964 con criterios temáticos, aparece la antología de *Poesía social* realizada por Leopoldo de Luis<sup>24</sup>, que sirve como «losa funeraria» a tal tendencia. El hecho es que, dentro de una antología elaborada con miras a agrupar exclusivamente a poetas sociales, casi un tercio de los autores antologados rechazan radicalmente en sus poéticas la tendencia social, sin contar a aquellos autores que, de una u otra manera, señalan el agotamiento de la poesía social en sus actuales formas de manifestación y a aquellos que niegan desde sus posturas muchos de los postulados sobre los que se fundamentaba la poesía social según el antólogo-editor. Es interesante apuntar cómo los rechazos de la estética social provienen desde todos y cada uno de los grupos de edad de los poetas distinguidos por De Luis, con lo que el agotamiento de la estética social no se cifra exclusivamente en una sola generación. Los aspectos de la tendencia social criticados por estos poetas son fundamentales; se critica: la visión parcial de la realidad que habían dado los autores sociales; el carácter «irrealizante» que tenía la técnica realista utilizada para captar la realidad, exigiendo una renovación radical de formas y modos de expresión; el supuesto mayoritarismo que había condicionado el estilo poético rebajándolo en sus cotas expresivas; el compromiso político y el carácter doctrinario que adquiría una buena parte de la poesía social; etc. En definitiva, la estética social había entrado en una crisis profunda que a partir de 1965 se iba a manifestar en un progresivo decrecimiento en la publicación de poemarios sociales hasta desaparecer prácticamente en 1973<sup>25</sup>. Tan radical resultó el cambio estético realizado por los poetas sociales en torno a las fechas en que se publica la antología de Leopoldo de Luis que muchos autores vieron en tal cambio una «traición» a los postulados éticos y morales que habían sustentado aquella estética<sup>26</sup>.

<sup>23</sup> Delgado, Agustín, et al., *Equipo Claraboya: Teoría y poemas*, El Bardo, Barcelona 1971, págs. 35-49.

<sup>24</sup> De Luis, Leopoldo, *Poesía social española contemporánea. Antología (1939-1964)*, Júcar, Madrid 1982 (3ª edición). La primera edición está fechada en 1965.

<sup>25</sup> Lechner, J., *El compromiso en la poesía española del siglo XX*. Universitaire Pers., Leiden 1968-1973, vol. II, págs. 66-67.

<sup>26</sup> Vid. Uceda, Julia, *La traición de los poetas sociales*, en «Insula», n° 242 (enero de 1967), págs. 1 y 12.



Así pues, una parte importante de los poetas antologados por De Luis, del mismo modo que parte de los autores de la época, cuestionaban, al cuestionar la poesía social, un estilo que, fundado en la lógica y el racionalismo como modos de expresión de una técnica fundamentalmente realista, se había mostrado incapaz de captar en su propio ser la realidad circundante. Ante esa circunstancia cabían, al menos, dos posibilidades: bien, por una parte, llevar a cabo una renovación radical de los modos de captación de la realidad; bien, por otra, asumir la incapacidad del texto poético para acceder a la realidad. En ambos casos, se hacía necesaria, desde cualquier punto de vista, una renovación formal radical de los medios poéticos expresivos, una renovación que admitiera medios no lógicos e irracionales de expresión a fin de lograr una captación *más real de la realidad*, medios que permitieran sustituir una técnica monolítica de la realidad, como quisieron los miembros de «Claraboya» a partir de 1965. Lo cierto es que libros como *Amor peninsular*, de José Miguel Ullán, o *La ciudad*, de Diego Jesús Jiménez, se inscriben directamente en esta renovación formal. En sus poemas, la anécdota se ha minimizado en un grado sumo hasta perder toda importancia para el desarrollo del poema; el tono narrativo, característico de los poemas sociales, desaparece, junto a la anécdota poética, para dar cabida a una expresión fragmentaria, que se desarrolla en una sintaxis compleja, que, bajo el tópico barroco de la *amplificatio*, se complica mediante superposiciones y yuxtaposiciones de diversos elementos, formando así una polifonía absoluta. Las palabras cobran, de esta manera, una autonomía casi total frente a la realidad que designan y el lenguaje en el poema acaba creando su propia realidad, dependiente más de la configuración específica de las palabras y de su connotación en asociaciones más o menos sorprendentes e inéditas, que del propio carácter denotativo del lenguaje. Sin embargo, pese a la renovación de los modos expresivos que supone esta nueva tendencia, sus referentes pertenecen a la cultura tradicional castellana y su léxico, en una elaboración que ya emprendieron los poetas sociales, se tiñe, en consecuencia, de palabras castizas, recuperadas en el poema en una configuración mítica de la realidad española. Si las técnicas expresivas (elipsis, *collages*, técnicas de sincopación, fragmentación, etc.), que años más tarde adoptarían en unos modos estéticos semejantes los miembros de «Claraboya» bajo la denominación de *poesía dialéctica*<sup>27</sup>, estaban muy próximas a las de los *novísimos*, que Castellet lanzaría unos años más tarde, en la realización de unos poemas que no presentan «resultados acabados, sino procesos», es decir en unos poemas que reflejan no un modo de pensamiento silogístico, que había caracterizado a la poesía realista anterior, sino *aporístico*<sup>28</sup>, lo cierto es que las referencias, mediante un léxico castizo y tradicional,

<sup>27</sup> Delgado, A. et al., *Op. cit.*, págs. 24-33.

<sup>28</sup> Castellet, J.M.<sup>a</sup>, *Nueve novísimos...*, págs. 33-34.

a la realidad cotidiana, a la realidad castellana circundante, suponen un enlace con los poetas de la generación anterior. Si, tal como ha señalado Antonio Domínguez Rey para *La ciudad*<sup>29</sup>, la poesía primera de Diego Jesús Jiménez gravita entre dos polos, el polo narrativo y el simbólico, lo mismo puede decirse de la obra de Ullán y de la poesía de los autores de «Claraboya», entre otros; aquello de narrativo que esta poesía tiene, la vincula a la generación anterior, mientras que lo que posee de simbólico se encuentra más cercano a la renovación novísima.

En efecto, la fragmentación de la narración va a ser uno de los rasgos renovadores que incorpora la poesía española en los años sesenta, fragmentación que se realiza principalmente, como apunté, a partir de modos expresivos no lógicos. Pero, por otra parte, la renovación del léxico y, en consecuencia, de los referentes poéticos, resultará de suma importancia en ese proceso reformador. En este sentido, la aparición de *Arde el mar*, de Pere Gimferrer, en 1966, había de suponer un hito importante en el desarrollo poético de la década. En aquel libro, la renovación léxica se llevaba a cabo desde presupuestos esteticistas semejantes a los que habían guiado a los poetas del Modernismo español e hispanoamericano. La voluntad de crear belleza mediante todos los resortes posibles, que se criticaría desde «Claraboya», se manifestará en una renovación léxica que pondrá su acento en la búsqueda, por encima de todo, de la palabra bella. Las referencias a la realidad circundante y al mundo cotidiano desaparecían en una búsqueda, a través de poemas que gravitaban entre lo histórico y lo personal, de mundos referenciales estéticamente bellos (Venecia, Ginebra, etc.) y de épocas históricas caracterizadas por su esteticismo. De esta manera, el poema sufría un proceso de *extrañamiento*, de *extranjerización*, frente a la realidad circundante, que quedaba completamente ignorada, y en su ignorancia, criticada.

Por otra parte, el arte de la memoria, que había caracterizado una parte importante de la poesía de los «niños de la guerra», en su «inquietud de penetrar, de comprender y aun de asumir el sentido de una guerra civil en la que ellos no participaron más que como testigos mudos»<sup>30</sup>, era retomado ahora como un modo de introspección en el mundo personal, en una manifestación muy próxima a un intimismo neorromántico. Una serie de poetas jóvenes continuaban esta línea intimista elegiaca, de canto del tiempo perdido, con un marcado tono narrativo, que provenía de la poesía del destierro de Luis Cernuda (y con antecedentes claros en la poesía de Cesare Pavese, Konstantino Kavafis o nuestro Antonio Machado, por no invocar a los diversos simbolistas y modernistas decadentes), y que hallaba en el Francisco Brines de *Las brasas* y en el Gil de Biedma de *Moralidades* y, posterior-

<sup>29</sup> Domínguez Rey, A., *Op. cit.*, pág. 170.

<sup>30</sup> Castellet, José M.<sup>a</sup>, *Veinte años...*, pág. 103.

mente, de *Poemas póstumos* sus más claros precedentes. La obra poética de Juan Luis Panero, dentro de la generación del 68, quizá sea el máximo ejemplo de esta tendencia poética y su libro *A través del tiempo*, aparecido en 1968, una de las primeras muestras consolidadas de este tipo de poesía en la joven generación. Pero la acción de la memoria cobra un nuevo papel dentro de este tipo de poesía, un papel más activo y de consecuencias rotundas para el desarrollo poético de los años sesenta, tal como ha señalado Víctor García de la Concha:

Es la memoria no ya sólo como filtro selectivo sino como guía y auténtica actora de la escritura. Por su acción podrá el poeta liberarse de las ataduras de las coordenadas de tiempo y espacio: al hilo de la evocación activa, se superpondrán épocas distantes y verá, como espectador, entreverarse experiencias propias y sucesos ajenos; porque ya no es él quien, en rigor, guía la escritura sino un *alter ego*, su memoria<sup>31</sup>.

El papel de la memoria en la escritura poética ofrecía así, por una parte, la posibilidad de huir de la realidad circundante, de la expresión de la realidad en el poema, y, por otra, la posibilidad de crear un *alter ego*, un *artificio*, un personaje que viviera una *ficción autobiográfica* en sus poemas<sup>32</sup>, o bien que se identificara con otros personajes históricos, en una recreación de la *memoria cultural*. La ficción autobiográfica resultará característica de una buena parte de la escritura poética de la generación del medio siglo y conllevará, en su concepción de *artificio*, una visión irónica, una mirada externa, una contemplación del hecho narrado en el poema como un *voyeur*. Sin embargo, la mirada del personaje poético, en su identificación con un personaje histórico o cultural, en los poetas de la generación del 68 se da desde el interior de la anécdota poética, el personaje poético está inmerso en el poema<sup>33</sup>, en el eje de rotación de la realidad que el propio poema crea. El personaje poético se identifica con un *yo*, que no es ya una ficción autobiográfica, sino un personaje histórico o cultural. Así, la ficción autobiográfica se convierte en los poetas de la generación del 68 en una ficción doble, en «ficción de ficción», por la que el protagonista poético se identifica con un personaje histórico-cultural que a su vez se identifica con un *yo* lírico. Es el caso de poemas como «El altísimo Juan Sforza compone unos loores a su dama mientras César Borgia marcha sobre Pésaro», de Guillermo Carnero, de «Cascabeles» y de los poemas de *La muerte en Beverly Hills*, de Gimferrer, y de tantos otros textos que podrían citarse.

Pero la proyección de estados de ánimo personales en figuras

<sup>31</sup> García de la Concha, V., *Op. cit.*, pág. 15.

<sup>32</sup> Vid. Cabanilles, Antonia, *La ficción autobiográfica. (La poesía de Jaime Gil de Biedma)*. Col.legi Universitari de Castelló-Excma, Diputació de Castelló, Castellón 1989, págs. 120-153.

<sup>33</sup> Véase a este respecto la opinión de Félix de Azúa, en Campbell, Federico, *Infame turba*, Lumen, Barcelona 1971, pág. 79.

históricas que protagonizan o narran el texto poético como un correlato objetivo del poeta es una técnica que los poetas españoles contemporáneos toman de la obra de Luis Cernuda<sup>34</sup>, quien a su vez la retoma seguramente de la poesía de Kavafis y de los poetas post-románticos ingleses. En este sentido, un poema como «Luis de Baviera escucha *Lohengrin*», perteneciente a *Desolación de la Quimera*, se convertirá en un emblema para los jóvenes poetas que buscaban un modo de superar el intimismo de sus obras mediante la objetivación de sus sentimientos en un personaje poético. Pero incluso la narración fragmentaria a través de un *yo* lírico que se proyecta en diversos personajes históricos, técnica fundamental en una parte importante de los poemas de *Arde el mar*, es tomada por la joven generación de los *Cantos* de Ezra Pound.

Nació de esta manera una de las características que definirían a la generación del 68 en este primer momento de formación: el culturalismo. Carlos Bousoño definirá esta característica generacional en la poesía de Guillermo Carnero, cuyo *Dibujo de la muerte* manifestaba a la perfección esta tendencia culturalista:

El poeta se inspira, de modo explícito o connotativamente, en el arte (...) y no directamente en la vida (...) por considerar (...) incognoscible la realidad e inexpressible su experiencia por el sujeto dentro de unos esquemas sociales de carácter represivo cuya función primordial es controlar, manejar y ocultar la realidad<sup>35</sup>.

La memoria íntima y la memoria cultural<sup>36</sup> se unen, así, en el poema en una creación autónoma que trata de evitar la referencia explícita a la realidad circundante. En su pretensión de huida hacia el pasado, la memoria personal y la memoria cultural se unen en una común deserción del presente. En el reconocimiento de su incapacidad para la expresión de la realidad en el poema, la formulación culturalista en la generación del 68 supone una crítica del realismo anterior, que pretendía identificar objeto poético y realidad. Del mismo modo, la metapoesía que practicará años más tarde una parte importante de la generación, supone, tanto en su función desenmascaradora de los mecanismos del poder<sup>37</sup>, como en su función autocrítica, un rechazo del lenguaje realista practicado por las generaciones inmediatamente anteriores, que partía de la conciencia de la identificación entre reali-

<sup>34</sup> Amorós, Amparo. «Luis Cernuda y la poesía española posterior a 1939», en *Entre la cruz y la espada. Entorno a la España de posguerra. Homenaje a Eugenio G. de Nora*, Gredos, Madrid 1984, pág. 29.

<sup>35</sup> Bousoño, Carlos, «La poesía de Guillermo Carnero», en Carnero, Guillermo, *Ensayo de una teoría de la visión. (Poesía 1966-1977)*, Hiperión, Madrid 1983 (primera edición de 1979), pág. 35.

<sup>36</sup> Vid. Talens, Jenaro, «(Desde) la poesía de Antonio Martínez Sarrión», en Martínez Sarrión, Antonio, *El centro inaccesible. (Poesía 1967-1980)*, Hiperión, Madrid 1981, págs. 19-21.

<sup>37</sup> Bousoño, C., «La poesía de Guillermo Carnero»..., págs. 27-30.



dad y palabra. La metapoesía, haciendo visibles los entramados del lenguaje y los del poema mismo, pretende romper tal identidad. Del mismo modo, el culturalismo, al hacer evidente el referente cultural del poema, pone de manifiesto la incapacidad de éste para expresar la realidad circundante.

Pero el culturalismo tiene al menos otras dos formulaciones teóricas válidas. Por una parte, el culturalismo supone, en los poetas de la generación del 68, un intento de proclamar la autonomía absoluta de la creación artística. Esta formulación sostiene la existencia paralela de arte y vida, de realidad y creación, de ser y escritura, como mundos irreconciliables, mundos en los que no existe intersección, y, en consecuencia, viene a proclamar que la única realidad que puede ocupar al poema es la que el propio poema crea. La creación artística, y el poema como tal, se convierte en su propia realidad y referencia, se *ensimisma* y niega cualquier existencia fuera de sí. Este ensimismamiento llevará, en un segundo momento, a convertir la propia materia del poema, el lenguaje, en el objeto poético, en una formulación metapoética. Por otra parte, como consecuencia de la pérdida de identidad y de la autoficción del yo<sup>38</sup>, el culturalismo se manifiesta en una voluntad de poblar el vacío de la existencia, la fugacidad del tiempo, etc., con máscaras que otorguen, mediante la redundancia, mediante la *amplificatio*, una apariencia de existencia, de realidad, a todo cuanto, en su fugacidad, es vanal y vacío<sup>39</sup>. En este sentido, toda la creación poética de una buena parte de la generación en estos años adquiere un carácter de mera *representación*<sup>40</sup>, de teatralidad absoluta, a la que, no en vano, sus títulos aluden de forma continua. García de la Concha<sup>41</sup> ha apuntado una *visión barroca* dentro de la generación del 68 en estos años y creo que es en este sentido que cobra el culturalismo donde se manifiesta de una forma más eficiente tal *visión barroca*. La utilización de la redundancia y la *amplificatio* como modos de construcción poética, la obsesiva preocupación por el vacío y la muerte, la atención al detalle y al miniaturismo poético en extensas descripciones que conforman una perfecta arquitectura lingüística, etc. son rasgos que aúnan en una misma corriente neobarroca a los autores de la generación del 68 con aquellos que empiezan a publicar en la primera mitad de la década.

Una parte importante de la poesía de estos años adquiere, así, un

<sup>38</sup> Barella, Julia, *La reacción veneciana: poesía en la década de los setenta* en «Estudios humanísticos», (Universidad de León), n.º 5, pág. 72.

<sup>39</sup> Jiménez, José Olivio, «Estética del lujo y de la muerte: sobre *Dibujo de la Muerte* (1967), de Guillermo Carnero» en *Diez años de poesía española*, Insula, Madrid 1972, págs. 375-385.

<sup>40</sup> Vid. Jarauta, Francisco, *La experiencia barroca*, en «Arc voltaic», n.º 19 (1992/I), págs. 32-33.

<sup>41</sup> García de la Concha, V., *Op. cit.*, págs. 18-19.

carácter de ficción, irónico, de falsificación<sup>42</sup> frente a la supuesta autenticidad que habían sostenido para el poema muchos de los autores sociales. La máscara culturalista no sólo se convierte en un modo de expresar indirectamente los sentimientos propios, sino que acaba distorsionando la propia voz poética, la forma de decir. La poesía se convierte así en un modo de escritura al final de todas las culturas<sup>43</sup>, en el que suenan voces de otros autores, y en esto el *collage* y la intertextualidad son elementos fundamentales, aunque no exclusivos de la nueva generación. La voz poética del autor no resulta así una voz personal, sino polifónica, es decir, la personalidad de la voz poética de estos autores se caracteriza por la polifonía de voces que en su escritura se oyen. En definitiva, la escritura remite a sí misma, el lenguaje del poema remite a otros lenguajes poéticos, la voz del autor, a otras voces. La máscara se constituye así como el modo más característico de decir<sup>44</sup>. Lo cierto es que el progresivo abandono del culturalismo más exterior por un culturalismo más asumido y por una reflexión metapoética en torno a 1970 va anunciando un cambio hacia una voz más personal que comenzará a hacerse patente ya en torno a 1974 aproximadamente<sup>45</sup>. En este sentido, tal como declarará Gimferrer a Antoni Munne, el cambio de lengua de escritura que en 1970 lleva a cabo del castellano al catalán supone un ahondamiento en una voz más personal<sup>46</sup>.

La corriente de irracionalismo que progresivamente había venido manifestándose, paralela a la corriente neobarroquizante, desde los primeros años sesenta, en una voluntad de dotar al texto poético de una serie de medios de conocimiento más efectivos que los que en la técnica realista anterior se habían fundado en el racionalismo y la escritura lógica, crece considerablemente a partir de 1965. Esta tendencia irracionalista, que se manifiesta en la progresiva *fragmentación* del texto poético, se desarrolla al menos en tres líneas diferentes. El grupo que se reúne en torno a «Problemática-63» y Julio Campal empieza a mostrar, a partir de 1965, una atención especial por las manifestaciones vanguardistas mundiales que acontecen a partir de la II Guerra Mundial, paralela a la que muestra el *Grupo Zaj* fundado en Madrid en 1964. Su intento de realizar una poesía experimental, dentro de los movimientos experimentales mundiales, se sustenta en una fragmenta-

<sup>42</sup> Vid. Prat, Ignacio, *Contra ti. (Notas de un contemporáneo de los novísimos)*. Los Pliegos de Barataria, Editorial Don Quijote, Granda 1982. Prat, Ignacio, *La página negra*, en «Poesía», n.º 15 (verano de 1982), págs. 115-122.

<sup>43</sup> De la Flor, Fernando R., *Neo-neo-clasicismos en la poesía española última* en «Los Cuadernos del Norte», n.º 20 (julio-agosto del 1983), págs. 61-65.

<sup>44</sup> García de la Concha, Víctor, *Entrevista con Pere Gimferrer*, en «Insula», n.º 505 (enero de 1989), pág. 27.

<sup>45</sup> Vid. Villena, Luis Antonio de, «Enlaces entre vanguardia y tradición. (Una aproximación a la estética "novísima")», en *El estado de las poetas...*, pág. 35.

<sup>46</sup> Munne, Antoni, *Función de la poesía, función de la crítica. (Entrevista con Pere Gimferrer)*, en «El viejo topo», n.º 26 (noviembre de 1978), pág. 40.

ción absoluta del texto poético, fragmentación que trata de eliminar, en su carácter absolutista, la discursividad del lenguaje en poesía, haciendo del poema referente de sí mismo, para, de esta manera, lograr una comunicación efectiva e inmediata con el receptor. La voluntad de identificar significante y significado y de eliminar el carácter discursivo del poema, vuelven a éste del lado de un formalismo radical y supone el embrión de la destrucción del lenguaje en su raíz más fundamental. A partir de 1965, tienen lugar las primeras exposiciones de poesía experimental en España y será en el segundo lustro de la década cuando empiecen a publicarse los primeros libros experimentales españoles de la mano de Juan Hidalgo, Enrique Uribe, Fernando Millán o José M<sup>a</sup> Montells, entre otros. Los últimos años sesenta y los primeros de la década siguiente serán los más florecientes para la poesía experimental española, que irá ganando atención en diversas revistas nacionales («Artesa», «Poesía Hispánica», «Fablas») e internacionales («Akzente»).

Pero si la línea poética experimental señalaba la manifestación más radical del creciente irracionalismo en la poesía española del segundo lustro de los años sesenta, no había de ser, de todas formas, la única. Castellet, en su antología de 1970, delimitaría perfectamente otras dos líneas poéticas de un manifiesto irracionalismo, como reacción al discurso lógico sobre el que se había fundamentado el realismo anterior:

En todo caso, se trata de evitar el discurso lógico, de romper la expresión silogística, para crear, en algunos casos, una «ilógica razonada» y, en otros, un «campo alógico» significante, cuya lectura exige un esfuerzo más visual que racional (...). A la creación de una «ilógica razonada» correspondería el intento de poetas tan dispares como Félix de Azúa (el más «narrativo» de todos), por una parte, y Vázquez Montalbán, José María Álvarez, Guillermo Carnero o Ana María Moix, por otra (...). A la de un «campo alógico», corresponden también numerosos poemas, especialmente de Martínez Sarrión, Gimferrer, Molina-Foix y Panero, a pesar de las grandes diferencias que pueden observarse en ellos<sup>47</sup>.

Parece evidente que la escritura que parte en estos autores de una «ilógica razonada» puede enlazarse, de modo aproximado, con una «voluntariedad de ruptura con una lógica sociolingüística que traduce los esquemas organizativos de una sociedad irracional y represiva» mientras que la escritura dentro del «campo alógico», parte de la negación absoluta, de la ignorancia completa de la lógica del poder, a través de «una conformación mental que proviene de la educación llamada postguttenbergiana, es decir, en el código semántico de McLuhan, de la formación táctil de la personalidad<sup>48</sup>». En consecuencia, mientras el primer tipo de escritura, la «ilógica razonada», refleja la puesta en cuestión del sistema lógico del poder mediante la ruptura de tal sistema

<sup>47</sup> Castellet, J. M<sup>a</sup>., *Nueve novísimos...*, pág. 41.

<sup>48</sup> *Ibidem*, pág. 32.

por medios próximos al pensamiento *silogístico*, y de ahí muchas veces su carácter narrativo, el segundo tipo de escritura, el «campo alógico», se halla más próximo a un tipo de pensamiento *aforístico*, inconcluso, en el que las configuraciones indefinidas y comunicadas en simultaneidad adquieren un papel protagonista. Así, mientras este tipo de escritura se encuentra más próximo al «automatismo psíquico puro», heredero del surrealismo<sup>49</sup>, como en la poesía de Leopoldo M<sup>a</sup> Panero, de Antonio Martínez Sarrión o de Pere Gimferrer, la «ilógica razonada» se aproxima a un tipo de escritura heredera de la tradición simbolista, como en el caso de Félix de Azúa (cuyo título *Edgar en Stéphane* hace ya honor a la deuda establecida con los poetas simbolistas) o Guillermo Carnero<sup>50</sup>. Aun dentro de este tipo de escritura que se desarrolla dentro de la «ilógica razonada» podría distinguirse un grupo de poetas que están a mitad de camino entre el narrativismo heredado de la generación anterior y su fragmentación, como es el caso de Manuel Vázquez Montalbán, José María Álvarez o Ana M<sup>a</sup> Moix, a los que podrían unirse, entre otros, los poetas de «Claraboya» o Juan Luis Panero. Próxima a la escritura simbolista de Carnero o Azúa se encuentra también, por ejemplo, la del primer Antonio Colinas<sup>51</sup>, mientras que cercana a la escritura de carácter surreal de Gimferrer o Martínez Sarrión se encuentra la poesía de Ullán, que en los años setenta evolucionará hacia un experimentalismo radical.

Con la aparición de *Veinte años de poesía española* en 1960, José M<sup>a</sup> Castellet había querido declarar la muerte de un tipo de poesía, de tradición simbolista, que había dominado en Europa entre 1870 y 1930, aproximadamente. Sin embargo, al editar diez años más tarde *Nueve novísimos*, había de reconocer entre los poetas más jóvenes modos de escritura que eran consecuencia de un modo de pensamiento fragmentario, de un «cogito interruptus», que enlazaba directamente con esa tradición simbolista y, en muchos casos, con su culminación en el surrealismo. Tanto es así que Joaquín Marco, apuntando los diversos puntos de enlace con el movimiento surrealista a lo largo de la posguerra, señalaría la coincidencia desde 1970 de «las nuevas posiciones, en poesía y novela, con las características del *primer surrealismo*<sup>52</sup>». Pero el inicio de este auge del movimiento surrealista, como consecuencia de la grave crisis de la razón racionalista que se siente en la época<sup>53</sup>, en los poetas más jóvenes habría que llevarlo hasta 1964, y enlazarlo con la renovación estética que por esos años iniciaba

<sup>49</sup> *Ibidem*, *ib.*

<sup>50</sup> Vid. Bousño, C., «La poesía de Guillermo Carnero...», págs. 51-52.

<sup>51</sup> Vid. García de la Concha, V., «La renovación...», pág. 18.

<sup>52</sup> Marco, Joaquín, *Muerte o resurrección del surrealismo español*, en «Insula» n<sup>o</sup> 316 y 317 (marzo y abril de 1973), págs. 1 y 10, 3 y 14. La cita proviene de la página 14 del n<sup>o</sup> 317.

<sup>53</sup> Bousño, C., «La poesía de Guillermo Carnero» ..., pág. 51.



la mayor parte de los poetas españoles, cuando el movimiento surrealista era la única vanguardia al alcance de los más jóvenes y se ofrecía como única salida al realismo practicado por una parte considerable de los poetas de posguerra, según opinaba Guillermo Carnero<sup>54</sup>. Sin embargo, es en torno a 1967 y 1968, años de explosión generacional en que aparecen los primeros libros de los autores del 68, cuando el influjo del movimiento surrealista se hace más patente entre los jóvenes poetas. Así, Rosa María Pereda verá, algunos años más tarde, en la poesía de Carlos Edmundo Ory el puente poético con los más jóvenes, que iluminará «toda la poesía de imaginación que revolucionará el género a la altura de los años 67»<sup>55</sup>. Por su parte, Leopoldo M<sup>a</sup> Panero situará su encuentro con el surrealismo en torno a 1967-1968, cuando el poeta cuenta diecinueve años y se traslada a Barcelona, poniéndose allí en contacto con el que sería el núcleo catalán de la antología *novísima*<sup>56</sup>. En torno al Mayo del 68 situará Antonio Martínez Sarrión su máximo interés por el surrealismo, que a partir de esa fecha empezará a decrecer notablemente<sup>57</sup>. Lo cierto es que el creciente auge del surrealismo, como consecuencia del irracionalismo que se manifestaba ya en el primer lustro de la década, coincide con la línea neo-barroca que había desarrollado un grupo importante de poetas desde los primeros años sesenta, en su vinculación con una tendencia de clara raíz simbolista y modernista, configurando un modelo archi-estético que reproducirá una buena parte de los jóvenes autores que publican sus primeros libros (o en algún caso el segundo volumen) en torno a 1967 y 1968. Es el caso de libros como *La muerte en Beverly Hills*, de Pere Gimferrer, *Teatro de operaciones*, de Antonio Martínez Sarrión, *Así se fundó Carnaby Street*, de Leopoldo M<sup>a</sup> Panero, *Cepo para nutria*, de Félix de Azúa, *Los pasos perdidos*, de Marcos Ricardo Barnatán, *Génesis de la luz*, de Jaime Siles, o el caso, por otra parte, de libros como *Tigres en el jardín*, de Antonio Carvajal, *Coro de ánimas*, de Diego Jesús Jiménez, *Dibujo de la muerte*, de Guillermo Carnero, *Memoria de la muerte*, de Antonio López Luna, *Preludios a una noche total*, de Antonio Colinas, etc. Si en la primera serie de libros citados la vinculación a una configuración surrealista es patente, en la segunda serie resulta clara la influencia, no desprovista en muchos casos de elementos surreales, de una fuerte corriente irracionalista, vinculada también, como el surrealismo, a la tradición simbolista. La mezcla caótica de mística y razón, en una voluntad de superar el te-

<sup>54</sup> Declaraciones de Guillermo Carnero en *Encuesta surrealismo*, en «Insula», n.º 337 (diciembre de 1974), págs. 8-9.

<sup>55</sup> Pereda, Rosa M<sup>a</sup>, «Carlos Edmundo Ory: Postismo y surrealismo», en *Informaciones de las artes y las letras*, suplemento cultural de «Informaciones», n.º 327 (17-X-1974), pág. 4.

<sup>56</sup> Declaraciones en *Encuesta surrealismo...*; pág. 9.

<sup>57</sup> Marfil, Jorge A., *Antonio Martínez Sarrión. Un novísimo al pie de la letra*. (Entrevista) en «El viejo topo», n.º 16 (enero de 1978), pág. 47.

rreno de la realidad aparente para prestar una mayor atención a lo sombrío, a lo onírico y fantástico, será una de las características más relevantes de los poetas de la nueva generación en torno a estos años, tal como la definiría José M<sup>a</sup> Carandell<sup>58</sup>.

La verdad es que la recuperación de la poesía de Carlos Edmundo Ory o de Juan Larrea, dos heterodoxos modélicos en su capacidad de destrucción de lenguaje<sup>59</sup>, la publicación de la *Poesía superrealista* de Vicente Aleixandre, *Los poetas surrealistas españoles* de Vittorio Bodini, etc. o las continuas traducciones de los poetas surrealistas franceses (Bréton, Peret, Eluard, Vaché, Artaud, etc.) e incluso de los modelos que aquéllos encumbraron (Lautréamont, Sade, Jarry, etc.), durante los últimos años sesenta y los primeros setenta vienen a coincidir con el auge del surrealismo entre los poetas más jóvenes. Pronto se vincula el modo de expresión neo-surrealista como uno de los rasgos característicos de la archi-estética de la nueva poesía<sup>60</sup>, o, al menos, de la más llamativa entre las nuevas creaciones, y se empiezan a marcar las distancias, que para 1971 aproximadamente ya resultan patentes, con los modos expresivos surreales, para ir atendiendo a unas formas de escritura más reflexiva, que toman su modelo en la obra de Mallarmé<sup>61</sup>, en algunos casos, o en la de otros poetas simbolistas y modernistas, en otros, dentro de la tendencia que Castellet había denominado «ilógica razonada», con un claro retorno a la recuperación de una tradición más alejada de la *ruptura* que había justificado el neo-surrealismo. Para 1974 la deserción del surrealismo de aquellos elementos que habían contribuido más positivamente a configurar la archi-poética dominante entre 1967 y 1968, es absoluta<sup>62</sup>: la escritura surrealista se consideraba como un paso necesario, pero ya superado, en la formación del lenguaje de la nueva poesía, fundado principalmente, en el uso literario, en la utilización consciente, de la imagen subconsciente. En definitiva, tal como escribiría Jenaro Talens años más tarde:

Literariamente sólo resulta productiva la escritura que utiliza desde fuera la técnica brétoniana, esto es, sabiendo en todo momento qué es lo que se hace con ese supuesto automatismo de base, como forma de desmontar su mismo carácter de norma<sup>63</sup>.

<sup>58</sup> Carandell, José M<sup>a</sup>, *La filosofía de una nueva generación*, en «Destino», 19-VII-1969, pág. 32.

<sup>59</sup> Gimferrer, Pere, «Tres heterodoxos», en Gimferrer, Pere y Clotas, Salvador, *30 años de literatura en España*, Kairós, Barcelona 1971, págs. 92 y 95. Marco, Joaquín, *Un poeta maldito: Juan Larrea*, en «Destino», 20-IX-1969, pág. 37.

<sup>60</sup> Declaraciones de Leopoldo M<sup>a</sup> Panero a Campbell, F., *Op. cit.*, pág. 19. Allí declara, identificando el surrealismo como uno de los rasgos definitorios de la estética *novísima*: «*Carnaby Street* es *novísimo*, es surrealismo».

<sup>61</sup> *Ibidem*, pág. 21.

<sup>62</sup> Vid. «Encuesta surrealismo» ..., págs. 8-9.

<sup>63</sup> Talens, Jenaro, *Superrealismo y literatura*, en «El viejo topo», marzo del 1978, pág. 38.

Otras formas de escritura llevadas a cabo de un modo más consciente permitían una liberación del lenguaje mucho mayor que la que podía realizarse desde los presupuestos surrealistas.

En definitiva, la escritura neo-surrealista, y la atención al movimiento surrealista, que había configurado la poesía de un grupo importante de escritores jóvenes alrededor de 1967-1968, e incluso antes en algún caso, y uno de los núcleos originarios de la estética que hallaría su culminación en *Nueve novísimos*<sup>64</sup>, empezaba a declinar para 1969, coincidiendo con la desintegración del grupo de amigos que había sido su centro<sup>65</sup>, y a quedar completamente desacreditada un año más tarde, cuando la antología hacía su aparición. Castellet había iniciado las consultas para la elaboración de la antología durante 1968, sin embargo *Nueve novísimos* no aparecía, debido a la ruptura entre Víctor Seix y Carlos Barral, hasta dos años más tarde cuando la estética que propugnaba era una estética que sus autores ya habían abandonado, como sutilmente apuntaba Gimferrer en las palabras que cerraban su poética en dicha antología:

Por lo demás, a la poesía en la que actualmente trabajo (...) no le son quizás plenamente aplicables algunas características que podían parecer inamovibles en mi obra anterior. Cabe esperar que ello suponga un progreso.<sup>66</sup>

A la vista de esos datos no resultan, en modo alguno, extrañas las declaraciones de Ignacio Prat en su «manifiesto» *Contra ti. (Notas de un contemporáneo de los novísimos)*, declarando como póstumas las obras recogidas en la antología de Castellet:

La «Justificación» y el «Prólogo» eran sin duda obras (o bromas) póstumas de ... (aún ahora me resisto, no sé por qué, a escribir ese nombre que se transparentaba tras el pseudónimo, tan burdo) (...)

Escribía el joven crítico adscribiendo la introducción de la antología a la mano de Pere Gimferrer. Y, a continuación, se preguntaba:

Y ¿qué justificaban o prologaban, sino poemas igualmente póstumos o imitaciones letra a letra de canciones e himnos del tiempo de las barricadas, cuando todos éramos jóvenes y sargentos?

<sup>64</sup> Si hacemos caso a las declaraciones de Gimferrer y consideramos el núcleo Gimferrer-Ferrer Lerín como el embrión primerísimo y pionero de lo que años más tarde se configuraría como el núcleo barcelonés de *Nueve novísimos*. Vid. Gimferrer, Pedro, «Prólogo» a Ferrer Lerín, Francisco, *La hora oval*, Ocnos, Barcelona 1971, pág. 7. Allí escribe: «Me parece que éramos los únicos estudiantes que en la Universidad teníamos en aquellos años (1962-1965) algún interés por el surrealismo y el arte de vanguardia en general». Vid. Gimferrer, Pere, «Frontispicio» a Ferrer Lerín, Francisco, *Cónsul*, Ediciones Península/edicions 62, Barcelona 1987, págs. 7-8.

<sup>65</sup> Según declaraciones de Ana M<sup>a</sup> Moix a Campbell, F., *Op. cit.*, págs. 37-38.

<sup>66</sup> Pedro Gimferrer en Castellet, J.M<sup>a</sup>, *Nueve novísimos...*, pág. 158.

Y líneas más adelante era el propio autor quien se respondía a esta pregunta:

Y ¿en qué consistían «sus presentes»? En sus pasados, desde luego (si se me permite la estupidez), pero, antes que nada, en los gestos cabalísticos que, allá por 1965-1968, habían trazado a espaldas (no de frente, porque no merecía la pena) de los gigantones poéticos de la «postguerra» (...). Puestos a instalarse como la «nueva generación»<sup>67</sup>.

Es decir, las obras que se antologaban en *Nueve novísimos* pertenecían a un período de escritura ya concluido por los autores allí recogidos, un período que había caracterizado su producción entre 1965 (1966, si se tiene en cuenta la aparición de *Arde el mar*) y 1968, año para el que ya habían sido publicadas las obras y los poemas más importantes que habían de configurar aquella estética. Aquella estética había estado dominada, precisamente entre 1965 y 1968, por un creciente auge del surrealismo y de la escritura, en general, dominada por el irracionalismo literario, que, justamente en 1969, o quizá antes, con la ruptura del grupo que sirviera de núcleo a la antología, entraba en crisis entre aquellos autores. En definitiva, como escribirá Ignacio Prat en «La página negra»:

No cabe duda, pues, de que la crisis de la estética novísima coincide con su puesta de largo en la antología de Castellet, y seguramente antecede aquélla a ésta en el tiempo, y no sólo en algunos meses<sup>68</sup>.

Al aparecer la antología *Nueve novísimos*, la estética que propugnaba había entrado en crisis al menos año y medio antes, con lo que, paradójicamente, la antología venía a imponer como «poesía del futuro» una escritura que había desaparecido ya. En consecuencia, la antología truncaba, con el triunfo de una estética fenecida, una estética a la que sus autores habían renunciado ya al contemplar «la marabunta poética (que) amenaza(ba) con ocupar la cumbre misma del monte Parnaso»<sup>69</sup> que ellos mismos habían conquistado unos pocos años antes, el desarrollo de otras corrientes poéticas que se hallaban en pleno apogeo en torno a 1967 y 1968.

Entre 1967 y 1968 se habían publicado tres antologías poéticas que, bajo el título de joven poesía, reunían a los poetas de la más joven generación española. En 1967, cuando la colección *El Bardo*, que dirigía José Batlló en Barcelona, publica la antología *Doce jóvenes poetas españoles*, el cuerpo generacional no se encuentra aún completamente definido o, si se prefiere, las líneas estéticas que lo configuran son

<sup>67</sup> Prat, Ignacio, *Contra ti. (Notas de un contemporáneo de los novísimos)*. Los pliegos de Barataria, Editorial Don Quijote, Granada 1982, págs. 9 y 10.

<sup>68</sup> Prat, Ignacio, *La página negra. (Notas para el final de una década)*, en «Poesía», n.º 15 (verano de 1982), pág. 119.

<sup>69</sup> *Ibidem*, pág. 117.



codominantes, sin que aún predomine ninguna de ellas, por lo que la antología aparece expresamente con el «deseo de facilitar el conocimiento de aquellos nombres nuevos que, en principio, pueden ofrecer algún tipo de interés poético» y no de presentar «una muestra antológica ni mucho menos el acta de nacimiento de una nueva promoción»<sup>70</sup>. Un propósito semejante de abrir «las puertas de esta Antología a todas las tendencias y a las posturas más dispares»<sup>71</sup> es el que expresa Enrique Martín Pardo en el prólogo a *Antología de la joven poesía española*, publicada también en 1967. Sin embargo, pese al propósito expresado, Martín Pardo adelanta en su prólogo una serie de rasgos que definen la nueva poesía en una dirección más estrecha que la que la amplitud de miras de la selección demuestra. Así, por ejemplo, frente a la «depauperación del lenguaje» en la poesía que han llevado a cabo generaciones anteriores, la nueva poesía, enlazando con las propuestas adelantadas por los autores de *Poesía última*, se fundamenta en el convencimiento de que «el poema es un ejercicio del lenguaje, un modo concreto de operar con las palabras»<sup>72</sup>. En consecuencia, la fundamentación del poema en el ejercicio del lenguaje permite la crítica de la tendencia poética social que ha producido muchas veces «¿poemas? cargados de buena voluntad, pero que están más cerca del pasquín o panfleto que del poema»<sup>73</sup>. Consecuentemente, los jóvenes poetas, presentados por Martín Pardo, son conscientes de que «se ha hecho una poesía-mensaje que ha terminado por no transmitir nada y se ha olvidado que ese mensaje se expresaba a través de una forma artística: el poema»<sup>74</sup>. La manera que el joven poeta tiene de superar la «poesía-mensaje» característica de la tendencia social es atender a poetas como Bertolt Brecht, Nazim Hikmet, Eutuchenko, Allen Ginsberg, poetas todos ellos que muestran un camino de escritura más moderno que el que siguieron los poetas sociales, poetas que «están más cerca de los españoles Jaime Gil de Biedma, José Angel Valente y Claudio Rodríguez que de las generaciones anteriores»<sup>75</sup>. Así, tal como había propuesto «Claraboya» en torno a 1965, la joven poesía habrá de declarar superada la dicotomía social-intimista de la primera posguerra<sup>76</sup>, para enlazar con la producción de la generación del medio siglo.

<sup>70</sup> «Nota editorial», en Carrillo, Francisco J. et al., *Doce jóvenes poetas españoles*, El Bardo, Barcelona 1967.

<sup>71</sup> Martín Pardo, Enrique, *Antología de la joven poesía española*, Pájaro Cascabel, Madrid 1967, pág. 18.

<sup>72</sup> *Ibidem*, pág. 14.

<sup>73</sup> *Ibidem*, pág. 15.

<sup>74</sup> *Ibidem*, págs. 15-16.

<sup>75</sup> *Ibidem*, pág. 16.

<sup>76</sup> El mismo Martín Pardo se preguntará en el prólogo a propósito de la oposición entre *Garcilaso* y *Espadaña*: «¿Pero qué diferencias sustanciales había entre ellas? Ninguna. La única diferencia estaba en los distintos nombres de los poetas que colaboraban. En las dos abundan el verso clásico, el soneto, sin la gracia, lógicamente, de lo clásico». (*Ibidem*, pág. 12).

Si, por un lado, la joven poesía se hallaba con el peligro de no poder superar una estética ya fenecida como era la del poema-mensaje, por otro lado, corría, el peligro de caer en el extremo opuesto, en una poesía de un falso vanguardismo que «se caracteriza por una ausencia total de mensaje, entendiéndolo éste como una comunicación pasional»<sup>77</sup>. Si los modelos de superación de la estética social se encontraban en las obras de poetas del 50 como Gil de Biedma, Valente o Claudio Rodríguez, la superación de una estética formalista absoluta la encontrará Martín Pardo en Julio Campal, Angel Crespo y Gabino Alejandro Carriado. Así pues, desde un punto de vista estético-poético, la nueva generación de poetas no se caracterizará por la ruptura con la poesía inmediatamente anterior, sino por el enlace, de un lado o de otro, con el desarrollo estético que los poetas de la generación del medio siglo habían llevado a cabo en el primer lustro de los años sesenta. Formalmente, la nueva poesía se caracterizará, según la opinión de Martín Pardo, por una parte, por el abandono de la rima y de las formas métricas tradicionales y, por otra, por la aproximación hacia la canción-poema puesta de moda por los cantautores de la música moderna<sup>78</sup>.

Semejante voluntad de enlazar a los jóvenes poetas con las estéticas más avanzadas de la generación del medio siglo que la que exponía Martín Pardo en su antología de 1967, sustentaba José Batlló en *Antología de la Nueva Poesía Española*<sup>79</sup>, aparecida en 1968, en la que recogía, junto a los principales poetas de la generación del 50, la obra de Pedro Gimferrer, José Miguel Ullán y Manuel Vázquez Montalbán. En el prólogo de aquella antología, Batlló, del mismo modo que lo había hecho Martín Pardo, trataba de establecer la «ruptura» de la «nueva poesía», aquella que producían la generación del 50 y los poetas más jóvenes, con la poesía anterior, aquella que había quedado representada en la *Antología consultada* que Francisco Ribes había elaborado en 1952. En cierto modo, y si se leen atentamente las palabras del prólogo de Batlló puede comprobarse, su antología resulta un *contrafactum* perfecto de la que Ribes editara dieciséis años antes.

La idea de *ruptura* se iba, de esta manera, fraguando entre 1967 y 1968<sup>80</sup> como un modo de enfrentamiento a la estética que había dominado durante los primeros años de la posguerra, es decir contra los poetas que habían sido recogidos en la *Antología consultada*, esto es, los autores de la primera generación de posguerra. Sin embargo, pronto, hacia 1970, comenzaría a avanzarse una formulación de la ruptura mucho más radical, formulación que condicionaría la selección

<sup>77</sup> *Ibidem*, pág. 17.

<sup>78</sup> *Ibidem*, págs. 14-15 y 17-18.

<sup>79</sup> Batlló, José, *Antología de la Nueva Poesía Española*, Editorial Ciencia Nueva, Madrid 1968. Cito por la tercera edición en Lumen, Barcelona 1977.

<sup>80</sup> Martín Pardo, Enrique, *Nueva poesía española (1970). Antología consolidada (1990)*, Hiperión, Madrid 1990, pág. 94.

de poetas tanto en *Nueve novísimos*, de Castellet, como en *Nueva poesía española*, de Martín Pardo, haciendo que ambas antologías perdieran el carácter abarcador y representativo de alguna de las anteriores, en favor de un carácter, podría decirse, más tendencioso, bajo la forma de un rasgo más selectivo. José M<sup>a</sup> Castellet expondría los nuevos términos en los que se sitúa la ruptura en la «Justificación» de su antología:

El bloque de la poesía española de la posguerra, a través de modos y estilos o de modas y formas distintas, había mantenido una cierta coherencia a lo largo de casi veinticinco años, coherencia que a mi entender se explicaba, en parte al menos, por factores sociopolíticos derivados del trauma y de las consecuencias de la guerra civil. Por el contrario, los planteamientos de los jóvenes poetas ni tan siquiera son básicamente polémicos con respecto a los de las generaciones anteriores: se diría que se ha producido una ruptura sin discusión, tan distintos parecen los lenguajes empleados y los temas objeto de interés<sup>81</sup>.

Y ¿en qué consistía esa supuesta ruptura de los jóvenes poetas? En «revivir ciertas concepciones de la poesía (...) que habían sido olvidadas o combatidas por los poetas anteriores»<sup>82</sup>, es decir en recuperar aquella «tradición simbolista» cuya muerte se había encargado el mismo Castellet de proclamar en su antología *Veinte años de poesía española*. En consecuencia, la selección de los poetas que habrían de integrar la nueva antología se realizaría considerando su carácter representativo de la ruptura que se proclamaba desde la «Justificación», y, así, Castellet declaraba:

sólo he tenido en cuenta, en el momento de la selección, a los poetas que me han parecido más representativos de la ruptura, descartando conscientemente a una serie de estimables poetas de la misma generación que, por unos u otros motivos, no parecen haberse propuesto la misma tentativa<sup>83</sup>.

Y, dentro de estas tendencias rupturistas, Castellet no había seleccionado a los representantes de todos aquellos modos de ruptura manifiestos hasta ese momento, sino a poetas característicos de una determinada tendencia rupturista: «la presente antología no puede pretender incluir a todos los poetas de la ruptura»<sup>84</sup>.

Semejante espíritu de ruptura que el que expresaba Castellet en la «Justificación» de su antología iba a presidir la *Nueva poesía española* que Enrique Martín Pardo publicaría en 1970, tal como lo expresa en las palabras iniciales de su prólogo:

Me he propuesto mostrar la última generación de poetas españoles y he reunido en esta antología si no los más «representativos» de su generación, sí los que

<sup>81</sup> Castellet, J.M<sup>a</sup>, *Nueve novísimos...*, págs. 11-12.

<sup>82</sup> *Ibidem*, pág. 12.

<sup>83</sup> *Ibidem*, pág. 13.

<sup>84</sup> *Ibidem*, pág. 13.

a mi juicio se han planteado con más seriedad el propósito de hacer una poesía con todo el bagaje cultural posible que distorsione los pobres y acartonados postulados poéticos que hasta ahora han imperado en nuestro país. Por eso quiero dejar bien claro que el único deseo que me ha movido, desde el momento que comencé este libro, ha sido recopilar parte de la obra de un grupo de poetas jóvenes que entienden la poesía como un ejercicio de tensión entre la imaginación y el lenguaje<sup>85</sup>.

Y más adelante, el antólogo señalará el carácter «tendencioso» de su obra, al escribir: «No me interesa presentar una Antología expositiva, (...) sino más bien una selección que, a mi entender, encabeza el movimiento auténticamente progresista de nuestra lírica»<sup>86</sup>. Como Castellet, Martín Pardo realiza su selección antológica desde semejantes posiciones de ruptura con la poesía anterior, radicalizando su postura de 1968 de apoyo a una poesía entendida como ejercicio de lenguaje. En este sentido, de las dos tendencias que él señala como dominantes en la poesía joven, una heredera de Antonio Machado, César Vallejo y, en cierto modo, Luis Cernuda, que ve «en el poema el medio más viable de comunicación con el lector», y otra heredera de la generación del 27, que pone su acento en la poesía como un ejercicio lingüístico, la selección antológica se lleva a cabo exclusivamente entre los que continúan esta segunda tendencia, que es lanzada como vanguardia absoluta frente a la poesía anterior:

El grupo de poetas que integra este libro (...) sigue muy de cerca los pasos de los mejores representantes de la generación del 27. Poesía culta, densa, intimista, a veces decadente, a veces deliberadamente irracional, dispuesta siempre a que la imaginación encuentre el cauce más apropiado para su completa realización<sup>87</sup>.

Y el enlace de estos poetas jóvenes con la generación del 27 se lleva a cabo en cuanto a que éstos fueron los máximos representantes del movimiento simbolista y del surrealismo en España.

Tanto la antología de Castellet como la de Martín Pardo pretendían establecer, desde el modelo de la *antología-manifiesto*, una nueva vanguardia poética que ellos mismos lanzaban como *ruptura* absoluta con la poesía anterior. Sus antologías no pretendían mostrar las diversas tendencias poéticas en que se incluían los más jóvenes creadores españoles, sino tan sólo una parte de ellas, que aparecía proyectada como única vanguardia, como única manifestación progresista de la evolución poética capaz de superar el momento de crisis en que supuestamente se encontraba la poesía española en aquellos momentos. El enlace de las dos antologías a través de las figuras de Guillermo Carnero y Pedro Gimferrer permite considerar a ambas selecciones como

<sup>85</sup> Martín Pardo Enrique, *Nueva poesía española*, Scorpio, Madrid 1970. Cito por la reedición citada de 1990, pág. 11.

<sup>86</sup> *Ibidem*, pág. 14.

<sup>87</sup> *Ibidem*, pág. 13.



la manifestación doble de un frente estético, dentro de lo que en *Nueve novísimos* se había considerado como *la coqueluche*, único en la joven poesía española. Pero, pese a todo, la antología de Martín Pardo estaba ya vacía de las «estridentes» que habían poblado la selección mostrada por Castellet en *la coqueluche*, que había solicitado poemas a los autores que confirmaran las tesis rupturistas expuestas en su prólogo<sup>88</sup>. El caso más evidente es el de Guillermo Carnero, que excluye de la antología de Martín Pardo poemas como «Minerva y el centauro», «Vaya con Dios, mi amor», «Dos cruces», «Las amistades peligrosas» o «Gato escaldado del agua fría huye», que parecen confirmar la tesis de Castellet sobre la influencia de los *mass-media* en la formación de los jóvenes poetas, en favor de poemas pertenecientes a su primer libro *Dibujo de la muerte*. La idea de la ruptura absoluta con la poesía anterior, que había presidido la elaboración<sup>89</sup> de *Nueve novísimos*, había entrado parcialmente en crisis cuando Martín Pardo elabora su *Nueva poesía española*; frente a aquélla, como opina Ignacio Prat, «ésta levanta el estandarte de la tradición y la continuidad frente a — o paralelamente — al de la revolución y la ruptura»<sup>90</sup>. Y así, Martín Pardo no duda en señalar en su prólogo una serie de eslabones poéticos, del mismo modo que lo había hecho en 1968, entre los jóvenes poetas y la generación del 27:

A ellos (los poetas de la antología) se les debe uno de los intentos más serios de revitalización de nuestra lírica, que entronca con Aleixandre, Lorca, Cernuda, el grupo de la Revista «Cántico» de Córdoba, del que cabe destacar a Ricardo Molina y Pablo García Baena y, sin olvidar que hablo de conexiones, sigue en Alfonso Canales, José Manuel Caballero Bonald y Alvarez Ortega<sup>91</sup>.

Cuando en 1971, Antonio Prieto publique su antología *Espejo del amor y de la muerte* señalará ya en los autores que selecciona cómo el cambio que sintomáticamente apuntan, se inserta en una tradición de poesía formalista que parte de los autores provenzales, en «un mar amplio, incitante, por el que se puede comunicar antes de entender»<sup>92</sup>. Ya en la antología de Prieto, el cambio poético (se ha excluido cuidadosamente la palabra «ruptura») sólo puede darse dentro de una tradición más amplia. Para 1970 se empezaban a detectar los primeros síntomas de un cambio en la perspectiva generacional, un cambio que comenzaba a sustituir la idea de *ruptura*, dominante en los años anteriores, por «una búsqueda de la tradición entendida como elemento

<sup>88</sup> Según declaraciones de Guillermo Carnero en el «Coloquio» que siguió a García de la Concha, V., «La renovación...», pág. 23.

<sup>89</sup> Digo «elaboración» y no «publicación» por el evidente desajuste de fechas que existió en *Nueve novísimos* entre ambos procesos, como he indicado más arriba.

<sup>90</sup> Prat, I, *La página negra...*, pág. 119.

<sup>91</sup> Martín Pardo, E., *Nueva poesía...*, pág. 14.

<sup>92</sup> Prieto, Antonio, *Espejo del amor y de la muerte*, Azur, Madrid 1971, pág. 15.

de singularización — en pro de la voz de cada poeta — y como elemento de innovación»<sup>93</sup>.

Un último aspecto de la estética joven durante los años sesenta resulta característico: la presencia de la sensibilidad *camp*. Tal como ha señalado José Luis García Martín, «la incorporación de la sensibilidad *camp* constituye la característica más llamativa de la ruptura poética iniciada en la segunda mitad de los años sesenta»<sup>94</sup>. Lo *camp* y su influjo, patente en *Nueve novísimos*, se define, principalmente, por dos aspectos consustanciales a su propia esencia. Por un lado, lo *camp*, supone, del mismo modo que el *culturalismo*, un campo simbólico de referencias estéticas, de signos y emblemas con significación mítica, que evita la referencia a la realidad circundante y, en consecuencia, facilita la expresión indirecta del yo lírico. Consiguientemente, la utilización de referencias estéticas con una significación mítica conlleva una voluntad de huida hacia la supuesta «edad mítica» que las citadas referencias estéticas patentizan<sup>95</sup>. Así, lo *camp*, como campo simbólico de referencias, presenta, al menos, dos vertientes complementarias: por un lado, ignorancia y negación de la realidad circundante; por otro, voluntad de huida hacia una edad mítica, situada en el pasado, y que habita un espacio en la nostalgia, vivida o no vivida. En consecuencia, lo *camp* supone, por otro lado, como manifestación de «una crisis profunda de la sociedad burguesa que impide a los intelectuales sentirse integrados en su propia clase»<sup>96</sup>, y en una actitud semejante a la de los creadores del Modernismo y del arte «fin de siglo»<sup>97</sup>, un estado de suspensión de toda creencia, que evita una posición crítica de afirmación o negación frente a la sociedad del momento, superando, así, los poetas jóvenes «la actitud maniquea de la generación anterior», tal como apuntará Castellet<sup>98</sup>. En este sentido, Susan Sontag, cuyas «Notas sobre *camp*» sigue Castellet en este tema, había señalado que «la sensibilidad "camp" no tiene compromiso, es despolitizada; o al menos apolítica»<sup>99</sup>. Y en la ausencia de una voluntad política, de una actitud crítica maniquea ante la sociedad del momento, la sensibilidad *camp* evita tomar un posicionamiento moral ante la realidad, niega la posibilidad interpretativa y de valoración ética ante el hecho artístico, y, a su vez, niega el propio sistema

<sup>93</sup> Villena, L.A. de, *Op. cit.*, pág. 36.

<sup>94</sup> García Martín, J.L., *Las voces...*, pág. 53.

<sup>95</sup> Vid. Prieto, A., *Op. cit.*, pág. 17.

<sup>96</sup> Carnero, Guillermo, *La corte de los poetas. Los últimos veinte años de poesía española en castellano*, en «Revista de Occidente», n.º 23 (abril de 1983), p. 50.

<sup>97</sup> Vid. Gullón, Ricardo, *Direcciones del modernismo*, Gredos, Madrid 1971, pág. 65. Vid. Hinterhauser, Hans, «El concepto de fin de siglo como época», en *Actas del Congreso Internacional sobre el Modernismo Español e Hispanoamericano*. (Córdoba, octubre de 1985). Excma. Diputación de Córdoba, Córdoba 1987, págs. 9-17.

<sup>98</sup> Castellet, J.M., *Nueve novísimos...*, pág. 28.

<sup>99</sup> Sontag, Susan, *Contra la interpretación*, Seix Barral, Barcelona 1969, pág. 325.

de oposiciones que sostiene tal concepción interpretativa y moral de la creación artística estableciendo un *grado cero* o *término no marcado*<sup>100</sup>, que abre una nueva vía ante la realidad. Ahora bien, en su superación del sistema establecido de vigenecias, en su negativa a realizar una referencia directa a la realidad circundante a tomar una posición moral ante la realidad, lo *camp* supone la negación absoluta de un determinado estado de cosas, de dicha realidad, aunque también de su oposición, y se establece en una «veta crítica» de la civilización de la opulencia, que Florencio Martínez Ruiz supo detectar en su antología *La nueva poesía española*<sup>101</sup>.

Lo *camp*, por otro lado, tal como lo define Susan Sontag, «es la potencialización más ambiciosa de la sensibilidad, de la metáfora de la vida en cuanto teatro»<sup>102</sup>, y en su teatralidad, en el carácter de representación que toma el arte bajo su configuración, la influencia de la sensibilidad *camp* se aúna en los poetas de la generación del 68, en el segundo lustro de los años sesenta, con el creciente neobarroquismo en la realización de una poesía que se fundamenta en la recreación, en la invención, en el carácter sustitutorio, emblemático y simbólico de los referentes poéticos, y, por otra parte, en una poesía que muestra un claro regusto, del mismo modo que el Modernismo y el Simbolismo, por la palabra musical y sensitiva<sup>103</sup>, por la palabra que comunica antes de ser entendida<sup>104</sup>. En este sentido, la tendencia neobarroca y la sensibilidad *camp* vienen a unirse a la influencia de los *mass-media* en la formación de los poetas, en la realización de unos poemas que desarrollan un pensamiento aforístico, y no silogístico, fragmentado, fundado en los sentidos y en la expresión poética a través de imágenes fácilmente visualizables<sup>105</sup>, que se desenvuelve en referencias a sistemas semiológicos secundarios, creados con anterioridad a la propia escritura del poema, y que adquieren un carácter de configuración mítica<sup>106</sup>.

«Todos los objetos y personas «camp» contienen un considerable elemento de artificio», «“Camp” (...) es el amor a lo exagerado, lo “off”,

<sup>100</sup> Siles, Jaime, *Los novísimos: la tradición como ruptura, la ruptura como tradición*, en «Insula», n.º 505 (enero de 1989), pág. 10.

<sup>101</sup> Martínez Ruiz, Florencio, *La nueva poesía española. Antología crítica*. Biblioteca Nueva, Madrid 1971, pág. 14.

<sup>102</sup> Sontag, S., *Op. cit.*, pág. 328.

<sup>103</sup> García de la Concha, V., «La renovación...», pág. 18.

<sup>104</sup> La defensa de una estética poética, heredera del Simbolismo, que valora aquella creación que comunica antes de ser entendida, es una constante explícita en varias de las antologías publicadas en torno a 1970 e implícita en todas ellas. Aparece como cita tomada de T.S. Eliot (*The Use of Poetry and The Use of Criticism*: «La poesía genuina puede comunicar antes de ser entendida») presidiendo el prólogo de la *Nueva poesía española*, de Enrique Martín Pardo, y es posteriormente asumida por Antonio Prieto en su prólogo a *Espejo del amor y de la muerte* (pág. 15).

<sup>105</sup> Vid, Munne, A., *Op. cit.*, pág. 43.

<sup>106</sup> Castellet, J.M.<sup>a</sup>, *Nueve novísimos...*, págs. 27-28.

el ser impropio de las cosas», «El sello del camp es el espíritu de extravagancia», escribirá Susan Sontag en sus «Notas sobre “camp”»<sup>107</sup>. Si la sensibilidad *camp* es índice y consecuencia directa de lo artificioso y extravagante, de la consideración emblemática del objeto, lejos de su significación primera, es evidente que su expresión había de encontrar un canal apropiado en la estética rupturista que predominó en el segundo lustro de los años sesenta y principalmente en sus últimos años. Como estandarte de la exageración, de lo artificioso y extravagante, lo *camp* señalaba el índice propio de la ruptura en su manifestación más emblemática y marcaba, en cierto modo, el sentido mismo de dicha ruptura. La suerte de lo *camp* en la poesía de la generación del 68 iría unida a la de la estética de la ruptura, y la pronta desaparición de ésta a comienzos de los años setenta, en la búsqueda de una tradición que propiciara una voz más personal, conllevaría el olvido de la sensibilidad *camp* sin dejar mayores huellas<sup>108</sup>. Lo cierto es que para 1971, las manifestaciones de la estética *camp* son prácticamente nulas.

La década de los setenta se abría con un panel pleno de posibilidades que permitiría, gracias a una renovación poética que se había extendido a lo largo de casi diez años, una vuelta a una voz más personal, a unos modos de expresión que irían poco a poco enlazando con toda una tradición poética anterior, como no podía ser menos, de la que los jóvenes poetas de comienzos de los años setenta no se manifestaban sino como un eslabón más, un eslabón que, pese a todos los gestos, no había conseguido romper con nada, sino continuar la única línea posible de escritura: la de la buena poesía.

<sup>107</sup> Sontag, S., *Op. cit.*, págs. 327 y 332.

<sup>108</sup> Vid. García Martín, J.L., *La voces...*, pág. 55.





ISABELLA MINGO

RIMBAUD D'AFRIQUE:  
VALENZE SIMBOLICHE DI UNA MALATTIA

1) *Un mot de toi, maman*

Nel dicembre del 1878 Arthur Rimbaud, ventiquattrenne, scrive a sua madre da Alessandria d'Egitto, informandola sui possibili lavori che lo attendono e domandandole di inviargli al più presto un certificato che attesti la sua buona condotta e la sua onorabilità:

(...) voici ce qu'on demande de moi: un mot de toi, maman, avec légalisation de la mairie et portant ceci:

«Je soussignée, épouse Rimbaud, propriétaire à Roche, déclare que mon fils Arthur Rimbaud sort de travailler sur ma propriété, qu'il a quitté Roche de sa volonté, le 20 octobre 1878, et qu'il s'est conduit honorablement ici et ailleurs, et qu'il n'est pas actuellement sous le coup de la loi militaire.

Signé: EP. R.»

*Et le cachet de la mairie qui est le plus nécessaire<sup>1</sup>.*

La richiesta di un simile documento da parte del *poète maudit* che aveva professato pochi anni prima il rifiuto del lavoro, della religione, della morale, induce a ipotizzare un radicale cambiamento di tendenza nell'orientamento esistenziale rimbaldiano. Nella stessa lettera Rimbaud raccomanda ai suoi familiari:

(...) gardez-vous de dire que je ne suis resté que quelque temps à Roche, parce qu'on m'en demanderait plus long, et ça n'en finirait pas; ensuite ça fera croire aux gens de la compagnie agricole que je suis capable de diriger des travaux<sup>2</sup>.

Emerge palesemente da queste righe la volontà di seppellire il proprio passato, di «ripartire da zero», da quella casa di Roche in cui, in un tempo lontano, uno scolaro esemplare leggeva ad alta voce «le livre du devoir»<sup>3</sup> sotto lo sguardo carico di approvazione di sua madre. Il poeta divenuto adulto sembra voler dimenticare l'adolescenza ribelle e rientrare nell'ordine materno. Domanda perciò la com-

<sup>1</sup> A. Rimbaud, lettera ai suoi familiari, Alessandria [dic.] 1878, in *Oeuvres complètes*, édition établie par A. Adam, Bibliothèque de la Pléiade, Gallimard, Paris 1972, pp. 306-307.

<sup>2</sup> *Ibid.*

<sup>3</sup> A. Rimbaud, *Les poètes de sept ans*, in *Poésies*, op. cit., pp. 43-44.

plicità di sua madre nel tacere una parte considerevole della sua vita passata: «gardez-vous de dire que je ne suis resté que quelque temps à Roche». In realtà quel giovane francese che aspira, grazie al «mot» di sua madre, ad ottenere «un bon placement pour tout l'hiver»<sup>4</sup>, è già più che avvezzo all'esperienza del viaggio: ha trascorso lunghi periodi a Parigi, a Londra e a Bruxelles in compagnia di Verlaine, ha visitato la Spagna, la Germania, l'Austria, l'Italia, la Svezia, si è arruolato per qualche mese nella legione straniera olandese spingendosi fino a Giava in un viaggio per mare che ha toccato i principali porti del Mediterraneo e del Mar Rosso<sup>5</sup>. Per quanto riguarda poi la sua «conduite honorable», negli anni dal 1870 al 1873 Arthur si è allontanato da casa diverse volte contro il volere di sua madre, ha praticato più o meno apertamente l'omosessualità con Paul Verlaine, ha teorizzato «le dérèglement de tous les sens»<sup>6</sup>, ha abusato di alcool, ha sperimentato l'oppio e l'haschisch...

Il *mot* che il Rimbaud ventiquattrenne esige da sua madre testimonia di una rimozione globale rispetto ad un periodo della sua esistenza — periodo di ribellione e di ricerca che coincide con la sua breve e intensa stagione poetica — manicheisticamente rigettato come appartenente alla sfera del *mal*. Il Rimbaud adulto rifiuterà la diffusione della propria produzione letteraria perché «c'était mal»<sup>7</sup>, affermerà di non avere mai vissuto «au moyen du mal»<sup>8</sup>, confesserà a Monsignor Jarousseau, vescovo francese in Abissinia, di avere praticato un tempo la «glorification du mal»<sup>9</sup> e di essersi poi ricreduto. In questa ossessione per il male è in gioco un rapporto intenso e ambivalente con la figura materna: tutte le fughe, tutti i tentativi di emancipazione del figlio sono stati duramente repressi e bollati da Vitalie Cuif come atti insensati e peccaminosi. «Que Dieu ne punisse pas la folie de ce malheureux enfant comme il le mérite!»<sup>10</sup> scriveva la madre del poeta in erba a Izambard, dopo il primo sfortunato tentativo di fuga di Arthur a Parigi, conclusosi, come è noto, con una breve detenzione nel carcere

<sup>4</sup> A. Rimbaud, lettera ai suoi familiari, Alessandria, [dic.] 1878, cit.

<sup>5</sup> «Il est revenu!...

D'un petit voyage, presque rien. Voici les Stations: Bruxelles, Rotterdam, Le Helder, Southampton, Gibraltar, Naples, Suez, Aden, Sumatra, Java (deux mois de séjour), le Cap, S.te Hélène, Ascension, les Açores, Queenstown, Cork (en Irlande), Liverpool, Le Havre, Paris et toujours, pour finir... à Charlestown». E. Delahaye, lettera a Millot, 28 gen. 1877, in A. Rimbaud, *op. cit.*, p. 302.

<sup>6</sup> A. Rimbaud, lettera detta «du voyant», a Demeny, 15 maggio 1871, *op. cit.*, p. 251.

<sup>7</sup> Testimonianza di Isabelle Rimbaud, in «Reliques», *Mercur de France*, 1921, p. 103.

<sup>8</sup> «Si j'ai eu des moments malheureux auparavant, je n'ai jamais cherché à vivre aux dépens de des gens ni au moyen du mal», A. Rimbaud, lettera ai suoi familiari, 7 ott. 1884, *op. cit.*, p. 392.

<sup>9</sup> «des écarts d'imagination l'auraient poussé jadis à la glorification du mal», Mgr Jarousseau, évêque du Harar, 1932, cit. da A. Borer in Rimbaud, *L'heure de la fuite*, Gallimard, Paris 1991, p. 15.

<sup>10</sup> Mme Rimbaud, lettera a Izambard, 24 settembre 1870, in A. Rimbaud, *op. cit.*, pp. 243-244.

di Mazas; l'*enfant* che indugia a Douai, nel provvidenziale rifugio offertogli dalle ospitali Demoiselles Gindre, anziane zie del suo professore, è per sua madre *malheureux*. Questo termine, costantemente ricorrente negli scritti della *Mère Cuif*, riveste una duplice valenza, indicando al contempo l'infelicità e l'assenza dello stato di grazia; come un peccatore che si è allontanato da Dio, il figlio che fugge da casa è *malheureux*. Qualche anno dopo, Verlaine che minaccia di suicidarsi verrà apostrofato dalla madre del suo compagno di *débauche* con un «Vous tuer, malheureux!» e con una perentoria ammonizione: «ce qui n'est pas autorisé, approuvé par de bons et honnêtes parents, ne doit pas être heureux pour les enfants», che si trasforma, per finire, in una sorta di maledizione biblica: «chaque fois que vous ne suivrez pas nos conseils vos serez malheureux»<sup>11</sup>.

Ligia all'ordine costituito, permeata di una religiosità retriva, la morale di Vitalie Cuif esprime il mondo di valori tipico della società contadina dell'epoca; la madre del poeta, la cui famiglia si è elevata da pochi decenni, con l'accesso alla proprietà della terra, dalla condizione di *paysanne* al rango di piccola possidente, unisce alla passività contadina nell'accettare lo *status quo* un attaccamento ossessivo alla casa, alla terra, al denaro. «Fermez bien vos portes, (...) ayez soin de mettre le cliquet de la porte, (...) ne laissez jamais la clé du salon sur la porte, prenez bien garde à vous, car aujourd'hui tout est permis aux malfaiteurs, sous ce beau gouvernement.»<sup>12</sup>, raccomanda in una lettera alla figlia nel 1903. In un'altra lettera si dilunga sullo stato delle sue finanze e sui crediti da riscuotere; il denaro, gli attestati di credito, tutto è ben nascosto in una «grande poche» che dovrà restare chiusa e venire accuratamente celata agli estranei persino dopo la sua morte: «tous ces papiers sont renfermés dans ma grande poche, ainsi que l'argent que j'ai encore en ce moment; si je meurs, ne laissez pas inventorier le contenu de cette poche, cachez-la»<sup>13</sup>. La proverbiale avarizia di Mme Rimbaud è attestata da innumerevoli testimonianze, prima fra tutte quella, involontaria, contenuta in una lettera in cui un oscuro adolescente di provincia rivelava le proprie ambizioni letterarie al poeta Paul Verlaine, chiedendogli un aiuto per raggiungere la capitale:

J'ai fait le projet de faire un grand poème, et je ne peux travailler à Charleville. Je suis empêché de venir à Paris, étant sans ressources. Ma mère est veuve et extrêmement dévote. Elle ne me donne que dix centimes tous les dimanches pour payer ma chaise à l'église<sup>14</sup>.

<sup>11</sup> Mme Rimbaud, lettera a Verlaine, in A. Rimbaud, *op. cit.*, pp. 273-274.

<sup>12</sup> Mme Rimbaud, lettera a sua figlia Isabelle, 2 aprile 1903, in A. Rimbaud, *op. cit.*, p. 803.

<sup>13</sup> Mme Rimbaud, lettera a sua figlia Isabelle, 5 marzo 1905, in A. Rimbaud, *op. cit.*, pp. 803-804.

<sup>14</sup> A. Rimbaud, lettera a Verlaine, settembre 1871, in A. Rimbaud, *op. cit.*, p. 260.



Le infelici vicende della vita di Vitalie Cuif, che con l'abbandono del tetto coniugale da parte del capitano Rimbaud aveva visto sfumare la prospettiva di una monotona e rassicurante esistenza borghese, avevano ulteriormente irrigidito la sua struttura caratteriale. Sola responsabile dell'educazione di quattro figli in tenera età, reagì alla sventura che l'aveva colpita ideando una filosofia di vita basata sul dovere: «et moi aussi j'ai été bien malheureuse. J'ai bien souffert, bien pleuré, et j'ai su faire tourner toutes mes afflictions à mon profit. (...) C'est alors que je me suis dit (et je vois tous les jours que j'ai raison): le vrai bonheur consiste dans l'accomplissement de tous ses devoirs, si pénibles qu'ils soient!»<sup>15</sup> scriveva nel 1873 per risollevarlo Verlaine dalle idee suicide. Esaltazione del dovere, negazione dell'istinto, severità estrema caratterizzano questa donna che dichiara di avere tratto il suo «profit» dalle sventure della vita, nutrendosi masochisticamente di dolore. È più che comprensibile che alle prime avvisaglie del prorompente impulso vitale dell'adolescenza («Je ne sais ce que j'ai là... qui veut monter»<sup>16</sup> scriveva il giovanissimo poeta a Théodore de Banville), Arthur tenti di fuggire da una tale madre. Dopo la prima fuga a Parigi, obbligato a rientrare a Charleville, Rimbaud si trattiene solo per pochi giorni nella cittadina natale. Riparte quasi subito per il Belgio, raggiunge a piedi Charleroi e si spinge fino a Bruxelles. Durante questo viaggio dedica alcuni versi ad una *servante de cabaret*:

*Au Cabaret-Vert  
cinq heures du soir*

Depuis huit jours, j'avais déchiré mes bottines  
Aux cailloux des chemins. J'entrais à Charleroi.  
— au Cabaret-Vert: je demandai des tartines  
De beurre et du jambon qui fût à moitié froid.

Bienheureux, j'allongeai les jambes sous la table  
Verte. Je contemplai les sujets très naïfs  
De la tapisserie. — Et ce fut adorable,  
Quand la fille aux tétons énormes, aux yeux vifs,

— Celle-là, ce n'est pas un baiser qui l'épeure! —  
Rieuse, m'apporta des tartines de beurre,  
Du jambon tiède, dans un plat coloré,

Du jambon rose et blanc parfumé d'une gousse  
D'ail, — et m'emplit la chope immense, avec sa mousse  
Que dorait un rayon de soleil arriéré<sup>17</sup>.

<sup>15</sup> Mme Rimbaud, lettera a Izambard, 24 settembre 1870, in A. Rimbaud, *op. cit.*, pp. 243-244.

<sup>16</sup> A. Rimbaud, lettera a Banville, 24 maggio 1870, *op. cit.*, p. 236.

<sup>17</sup> A. Rimbaud, *Au Cabaret-Vert*, in *Poésies*, *op. cit.*, pp. 32-33. Il tema della *servante de cabaret*, già utilizzato da Banville e da altri parnassiani, assume in Rimbaud una valenza assolutamente originale.

Il desiderio di libertà di Arthur, la sua instancabile ricerca, sono espresse da quelle «bottines» «déchiré[es]» «aux cailloux des chemins». L'emistichio «J'entrais à Charleroi» segna l'instaurarsi della pausa, il momento di sosta dopo il cammino. Il poeta si definisce «bienheureux» (opposto semantico di quel «malheureux» che costella le minacce e le implorazioni materne), riposa le gambe stanche per la marcia e si lascia ristorare dalla bella *serveuse*. La scelta dei vocaboli trasmette un senso di quiete, di giusto equilibrio. Non vi sono eccessi: il viaggiatore domanda del prosciutto «à moitié froid», la ragazza gli porta «du jambon tiède» «rose et blanc», profumato appena «d'une gousse d'ail». Spiccano però, in questa ovattata *medietas*, i due aggettivi «énormes» e «immense», riferiti ai seni della ragazza e al boccale di birra: «la fille aux tétons énormes» «m'emplit la chope immense»; la ragazza, «rieuse», allegra, disponibile, riassume in sé le doti di una femminilità pienamente espressa su cui non grava il peso della morale («Celle-là, ce n'est pas un baiser qui l'épeure!»). La sua figura evoca una dedizione materna illimitata: i «tétons énormes» fanno pensare ai seni di una nutrice, dispensatrice in questo caso di birra invece che di latte, ma pur sempre pronta a dare copiosamente per appagare la sete dell'«enfant malheureux» divenuto «bienheureux»<sup>18</sup>. Nel momento in cui compone questa poesia Rimbaud ha intrapreso da poco il suo processo di allontanamento dalla madre e di ricerca di una vita diversa. *Au Cabaret-Vert* fornisce una chiave di lettura delle fughe e delle peregrinazioni di Arthur: l'adolescente ribelle fugge via da una madre inaridita, chiusa, frustrante, per andare alla ricerca di una realtà esistenziale aperta, ricca, viva.

Mme Rimbaud non può accettare che suo figlio prenda una strada diversa da quella da lei stabilita; la sua disapprovazione si concretizza più volte nella minaccia di una rottura definitiva: «je jure bien que de ma vie je ne le recevrais plus»<sup>19</sup> — tuona la *mother* paventando, quando scrive per la seconda volta a Izambard, l'eventualità di un secondo arresto del sedicenne Arthur; qualche mese più tardi questi riferirà a sua volta all'amico Demeny dell'intransigenza materna nel volergli imporre un lavoro: «Une place pour tel jour, disait elle, ou la porte»<sup>20</sup>. Di fronte al suo ostinato rifiuto, «elle, — scrive Arthur — en est venue à ceci: souhaiter sans cesse mon départ inconsideré, ma fuite»<sup>21</sup>.

Questa dinamica di «espulsione del diverso» è interessante in

<sup>18</sup> In conformità con l'usanza dell'epoca, il piccolo Rimbaud fu messo a balia ad appena un mese di età: «Peu après son baptême, le 20 novembre, (...) il fut placé en nourrice, près de la frontière belge, ce qui permit à sa mère de repartir à Roche.», Matarasso-Petitfils, *Vie d'Arthur Rimbaud*, Hachette, Paris 1962, p. 16. Nella primissima infanzia di Arthur è quindi esistita una nutrice, una figura di donna «donativa» diversa dalla madre.

<sup>19</sup> Mme Rimbaud, lettera a Izambard, 24 settembre 1870, in A. Rimbaud, *op. cit.*, pp. 243-244.

<sup>20</sup> A. Rimbaud, lettera a Demeny, [28] agosto 1872, *op. cit.*, p. 259.

<sup>21</sup> *Ibid.*

quanto si situa all'interno di un processo di rimozione messo in atto dalla madre di Rimbaud rispetto a tutti gli eventi traumatici della sua vita e alle persone che li hanno prodotti. È noto che dopo la separazione dal marito la madre del poeta distrusse tutte le sue foto, bandì la figura paterna dai discorsi con i figli e cominciò a firmarsi «veuve Rimbaud»; sono meno noti, ma altrettanto significativi, altri due episodi di rimozione nei confronti di membri della famiglia, il primo perpetrato ai danni del proprio fratello, il secondo concernente invece il figlio primogenito Frédéric. Nel 1854, anno di nascita di Arthur, la gestione della proprietà familiare di Roche fu sottratta a Charles-Auguste Cuif, fratello di Vitalie e zio del poeta, che si era dimostrato inaffidabile e poco economo; la tenuta di Roche passò così nelle mani di Vitalie, mentre il fratello diseredato si dava all'alcool e al vagabondaggio; quando questi bussava alla porta di casa Rimbaud per domandare del cibo o qualche spicciolo, sua sorella fingeva di non riconoscerlo: «affectant alors de le prendre pour un quelconque vagabond, [elle] lui demandait ses papiers»<sup>22</sup>. Più tardi sarà la volta di Frédéric Rimbaud, colpevole di aver voluto sposare contro il volere materno una ragazza di umili origini e sprovvista di dote; sua madre lo radierà dalla famiglia e si adopererà con successo perché anche Arthur interrompa i contatti con quel fratello degenero, decaduto al rango di «conducteur d'omnibus»<sup>23</sup>; l'effetto delle scomuniche materne sarà talmente ampio che poco dopo la partenza di Arthur per l'Oriente i due fratelli, tra i quali intercorre appena un anno di differenza, non si scriveranno più; a Frédéric non sarà neanche concesso di incontrare Arthur moribondo durante la sua breve e infelice convalescenza a Roche<sup>24</sup>.

Risulta evidente che la madre di Rimbaud tende ad eliminare tutto ciò che non corrisponde al suo modello di vita: il fratello ubriacone e scapestrato, il marito che preferisce la vita nomade e la carriera delle armi alla tranquillità domestica, il figlio che non ambisce ad un matrimonio borghese... Queste tre persone «rimosse», che hanno in comune un desiderio di libertà e una tendenza a seguire il proprio istinto più che i dettami della morale corrente, rappresentano tre aspetti di una devianza che la madre di Rimbaud non vuole accettare in alcun modo, al punto che è preferibile per lei fare finta che esse non esistano più.

<sup>22</sup> J. Chauvel, *L'aventure terrestre de Jean-Arthur Rimbaud*, Seghers, Paris 1971, p. 21.

<sup>23</sup> Nelle lettere a Darzens e poi al caporedattore del *Petit Ardennais* Frédéric Rimbaud si firma «Conducteur d'omnibus à Attigny (Ardennes)», poi «domestique à Attigny, frère du poète Arthur», Lettere del 10 dic. 1891 e del dic. 1891, in A. Rimbaud, *op. cit.*, pp. 713 e 718.

<sup>24</sup> «D'une bonne famille, le père capitaine, la mère riche à environ trois cent mille francs, suis son fils Frédéric R. Je me suis allié, après deux années de procès, à une jeune fille qui n'avait rien. Depuis environ dix ans, je n'ai de nouvelles ni de ma mère, ni de ma sœur, ni jamais de mon frère, qui avait été un très grand ami pour moi. Je pense que mon frère se sera laissé influencer par ma mère, et que par ce motif il ne m'a jamais donné de ses nouvelles». F. Rimbaud, lettera a Rodolphe Darzens, 10 dicembre 1891, in A. Rimbaud, *op. cit.*, pp. 712-713.

La sparizione paterna e la decimazione delle figure maschili a cui assiste Arthur nella primissima infanzia lasciano un segno profondo nella sua psiche; l'unico interlocutore concreto a cui può rivolgere le sue istanze affettive è una figura femminile forte e coercitiva. È noto che *les enfants Rimbaud* dovevano continuamente «dare» alla madre, in termini di obbedienza, di ossequio alla religione, di prestazioni scolastiche, ma non venivano mai gratificati con manifestazioni d'affetto o con ricompense concrete. Per colmare questo squilibrio il piccolo Rimbaud crea allora una figura paterna fantasmatica, potenziale dispensatrice di premi, di cui troviamo traccia in un testo onirico composto all'età di dieci anni. Questo padre immaginario è pronto ad offrire al bambino tutto ciò che desidera, ma nell'*enfant Rimbaud* il senso di colpa è talmente interiorizzato che l'alunno modello si trasforma in un *cancre*, indegno di ricevere la ricompensa paterna:

(...) j'aimais peu l'étude (...) Je me rappelle qu'un jour mon père m'avait promis vingt sous si je lui faisais bien une division; je commençai; mais je ne pus finir. Ah! combien de fois ne m'a-t-il pas promis de... sous, des jouets, des friandises... même une fois cinq francs, si je pouvais lui... lire quelque chose...<sup>25</sup>

Nello stesso scritto Arthur formula un rifiuto embrionale del lavoro ed esprime il desiderio di vivere libero dalla preoccupazione della propria sussistenza materiale:

«(...) il ne fait pas si bon de s'user les culottes sur les bancs (...). Pour être décrocteur, gagner la place de décrocteur, il faut passer un examen, car les places qui vous sont accordées sont d'être ou décrocteur ou porcher ou bouvier. (...) Moi, je ne veux pas de place, je serai rentier»<sup>26</sup>.

Il piccolo Rimbaud vorrebbe sottrarsi ai doveri impostigli dall'educazione materna e poter finalmente chiedere, senza alcuna contropartita. Ma la conclusione dell'*écrit du collégien* non lascia spazio a nessuna gratificazione possibile: «Avec ça, des soufflets vous sont accordés pour récompense»<sup>27</sup>. Più volte nel corso della sua vita Rimbaud rivolgerà appelli impossibili a figure maschili lontane e idealizzate: dalla lettera a Banville all'annuncio sul *Times* per trovare un *gentleman* inglese disposto a finanziare i suoi viaggi, alla esorbitante richiesta di sovvenzionamento che indirizzerà dal Cairo al direttore della *Société de Géographie*, tutto indica in Rimbaud un immenso bisogno di ricevere, il cui risvolto è costituito da una profonda incapacità di misurarsi con la realtà concreta e di prendere entro i limiti del possibile.

La devianza di Arthur, segnata sin dal suo primo apparire dalla

<sup>25</sup> A. Rimbaud, *op. cit.*, pp. 712-713.

<sup>26</sup> *Ibid.*, pp. 173-174.

<sup>27</sup> *Ibid.*, p. 174.



condanna e dal rifiuto materno, diviene oggetto anch'essa di un processo di rimozione. Dopo l'infelice epilogo dell'amicizia con Verlaine e la fredda accoglienza tributata negli ambienti letterari alla *Saison en Enfer* si apre per il poeta delle Ardenne una fase di transizione, al termine della quale Rimbaud approderà sul continente africano.

Quel «mot» che Rimbaud, appena giunto in Egitto, domanda a sua madre, equivale alla richiesta di una patente di «normalità», articolata secondo i canoni della mentalità benpensante dell'epoca: un giovanotto onorabile deve praticare un lavoro («Arthur sort de travailler sur ma propriété»), godere di una reputazione rispettabile («il s'est conduit honorablement ici et ailleurs»), non deve essere stato «bandito» in seguito a qualche colpa commessa («il s'est éloigné de Roche de sa volonté») e deve infine aver adempiuto i propri obblighi di uomo e di cittadino («il n'est pas sous le coup de la loi militaire»). Su questi quattro punti si è articolata negli anni precedenti la ribellione di Rimbaud: ha rifiutato il lavoro, ha tenuto una condotta scandalosa, è stato più volte «maledetto» da sua madre (ed è stato inoltre realmente espulso alcune volte dalla polizia, prima da Parigi, poi da Arras, infine dall'Austria), e per finire non si è mai comportato «da uomo» e non ha mai prestato servizio militare nell'esercito francese, disertando per giunta dalla legione straniera olandese. La partenza rappresenta per Arthur un modo per recuperare *in toto* i valori materni. Quando chiede alla madre di guardarsi bene dal dire la verità, e cioè che Arthur Rimbaud «[n'est] resté que quelque temps à Roche», intende ristabilire un legame con lei e con i valori rinnegati durante le numerose fughe dell'adolescenza. Fa in questo modo tabula rasa della propria identità «di rottura». La richiesta del «certificato» rappresenta così in questo processo un punto d'arrivo, un'ulteriore rimozione finalizzata alla ricostruzione di un'identità. Dopo aver cancellato il Rimbaud dell'adolescenza Arthur è pronto ad affrontare il viaggio solitario per l'Oriente.

## 2) *Ma journée est faite. Je quitte l'Europe.*

Molteplici sono le motivazioni che spingono il giovane Rimbaud a lasciare l'Europa per i paesi esotici. Fin da bambino ha coltivato la tendenza all'evasione fantastica, unico spazio di libertà in un mondo costellato di doveri: «soleils, forêts, rives, savanes»<sup>28</sup> popolavano i sogni del *poète de sept ans*, che attraverso la lettura di romanzi avventurosi si nutriva dell'immaginario collettivo dell'epoca. Le istanze di fuga, prodotto della sua vicenda personale, si innestano nel clima generale dei suoi tempi, si arricchiscono di quella tendenza all'esotismo che percorre con sfumature diverse la letteratura della seconda metà dell'Ottocento e scatenano nell'adolescente delle Ardenne la fascina-

<sup>28</sup> A. Rimbaud, *Les poètes de sept ans*, in *Poésies*, op. cit., pp. 43-44.

zione del viaggio. A diciannove anni Rimbaud prefigura nelle pagine della *Saison* la seconda parte della sua vita: «Ma journée est faite. Je quitte l'Europe. L'air marin brûlera mes poumons. Les climats perdus me tanneront»<sup>29</sup>.

«Quitter l'Europe» è per il Rimbaud africano un modo per cancellare la sua identità precedente di *voyou* e con essa la pessima reputazione che si è guadagnato, a furia di comportamenti provocatori e antisociali, negli ambienti letterari e fra i suoi concittadini di Charleville; ciononostante la sua partenza non può essere considerata esclusivamente sotto l'angolazione dell'esilio, della fuga da un passato rinnegato. Vi è inizialmente, nel movimento di Rimbaud verso la realtà araba e africana, una forte spinta progettuale<sup>30</sup>. Rimbaud ha orientato già da alcuni anni le sue ambizioni culturali in una direzione tecnico-scientifica: nel 1875 domandava informazioni all'amico Ernest Delahaye a proposito del «bachot ès sciences»<sup>31</sup>; quando immagina di sposarsi e di avere un figlio, sogna di farne «un ingénieur renommé, un homme riche et puissant par la science»<sup>32</sup>. Da Aden e dall'Harar ordinerà ai librai europei centinaia di opere a carattere tecnico e manuali di tutti i tipi; le sue letture africane spazieranno dall'architettura navale ai pozzi artesiani, dalla meteorologia alla telegrafia passando per il «Manuel théorique et pratique de l'Explorateur» e per il «Dictionary of Engineering military and civil»<sup>33</sup>. L'aspirazione a divenire «multiplicateur de progrès»<sup>34</sup> non si è estinta con l'abbandono della poesia, e il Rimbaud africano individua una nuova forma di «puissance» nella possibilità concreta di edificare, di contribuire allo sviluppo della scienza e della tecnica. Il poeta divenuto viaggiatore continua ora la sua ricerca sui territori concreti, reali, di un'Africa ancora in gran parte inesplorata.

<sup>29</sup> A. Rimbaud, *Mauvais sang*, in *S.E.*, op. cit., pp. 95-96.

<sup>30</sup> «Il s'enfuit, disons-nous. Mais peut-être s'enfuit-il vers quelque chose...», H. Miller, *Le temps des assassins* (Essai sur Rimbaud), Pierre Jean Oswald, Honfleur 1970 (trad. Frédéric-Jacques Temple), p. 134; cf. anche a questo proposito i saggi di A. Borer *Rimbaud d'Arabie*, Seuil, Paris 1991, *Rimbaud en Abyssinie*, Seuil, Paris 1984 e *Rimbaud, l'heure de la fuite*, Seuil, Paris 1991 nonché i saggi di A. Jouffroy «Je suis ici dans les Gallas» choix de textes, éd. du Rocher, Paris 1991 e *Arthur Rimbaud et la liberté libre*, éd. du Rocher, Paris 1991. Un altro aspetto degno di approfondimento è quello del rapporto di Rimbaud con la cultura islamica e con la civiltà africana: Rimbaud parlava perfettamente l'arabo, leggeva il Corano e aveva imparato alcune lingue locali come l'Amarinña e l'Oromo; cf. A. Rimbaud, lettere del 15 febbraio 1881, op. cit., p. 327; del 7 ottobre 1883, op. cit., p. 375, del 10 settembre 1884, op. cit., p. 391; del 15 gen. 1885, op. cit., p. 397; I. Rimbaud, lettera a Berrichon del 12 ottobre 1896, in A. Rimbaud, op. cit., p. 768; S. Briet, *Catalogue de l'expo Rimbaud à la Bibliothèque Nationale*, Paris 1954, § 452, p. 59 e J. Borrelli, *Journal de voyage, Ethiopie méridionale*, febbraio 1887.

<sup>31</sup> A. Rimbaud, lettera a Delahaye, 14 ottobre 1875, op. cit., p. 299.

<sup>32</sup> A. Rimbaud, lettera da Harar, 6 maggio 1883, op. cit., p. 365.

<sup>33</sup> Per la lista completa dei libri ordinati da Rimbaud durante il suo soggiorno in Africa cf. A. Borer, *Rimbaud en Abyssinie*, cit., p. 83.

<sup>34</sup> A. Rimbaud, lettera a Demy, 15 maggio 1871, op. cit., p. 252.

La distanza chilometrica e esistenziale che Arthur frappone fra sé e sua madre abbandonando l'Europa potrebbe fornirgli la possibilità di allentare quel legame profondo e contraddittorio che lo unisce a lei; accade invece che la complessa dinamica madre-figlio risulta confermata nella sua ambivalenza, nonostante l'allontanamento di Arthur e attraverso di esso. Mme Rimbaud resterà per dieci anni l'unico punto di riferimento di suo figlio in Europa; durante il suo soggiorno africano Rimbaud perderà gradualmente i contatti con gli amici di un tempo, ma continuerà sempre a scrivere a sua sorella e a sua madre. A lei si rivolgerà per commissionare l'acquisto di libri e di oggetti di vario genere, incaricandola persino dello smistamento di alcune lettere indirizzate a destinatari francesi; Mme Rimbaud svolgerà così un ruolo di intermediaria tra il figlio emigrato in terra straniera, «dans ces métiers idiots et ces compagnies de sauvages ou d'imbéciles»<sup>35</sup>, e l'Europa con la sua cultura, gli oggetti della civiltà, i libri. Incapace di mantenere una posizione neutrale rispetto alle richieste di Arthur, la *mother* eserciterà in più di un'occasione un atteggiamento censorio nei suoi confronti, influenzando sottilmente il corso della sua vita. Fra le testimonianze che rivelano questa ingerenza alcuni episodi particolarmente significativi emergono dalla lettura della corrispondenza del 1882, anno in cui Arthur Rimbaud progetta di realizzare una grande opera geografica illustrata. L'amico Delahaye gli ha scritto da Parigi; Rimbaud gli confida con entusiasmo i suoi piani e lo incarica dell'acquisto di una serie di strumenti di precisione, necessari per effettuare i rilevamenti topografici sul territorio. Arthur conta, per finanziare l'impresa, su una somma di denaro che ha inviato alcuni mesi prima a sua madre; Delahaye si dovrà far rimborsare direttamente da lei. Ma quel denaro, malgrado le indicazioni in altro senso date all'epoca da Arthur, è stato già da tempo «placé en terrain»<sup>36</sup>, e Vitalie Cuif stronca d'autorità le ambizioni del figlio, decidendo di non recapitare affatto la lettera a Delahaye; Arthur, informato della destinazione che è stata data alle sue economie, si rassegna a rimandare l'acquisto dei preziosi strumenti. Decide intanto di ordinare un apparecchio fotografico, allo scopo di «intercaler dans cet ouvrage des vues de ces étranges contrées»<sup>37</sup>. Sua madre si oppone anche questa volta ad una spesa

<sup>35</sup> A. Rimbaud, lettera del 10 settembre 1884, *op. cit.*, p. 391.

<sup>36</sup> A. Rimbaud, lettera del 12 febbraio 1882, *op. cit.*, p. 346.

<sup>37</sup> A. Rimbaud, lettera a Delahaye, 18 gennaio 1882, *op. cit.*, p. 341; Rimbaud redigerà nel 1883 un *Rapport su l'Ogadine* (*op. cit.*, 10 dicembre 1883, p. 375) e nel 1887 una relazione sui territori inesplorati dell'Abissinia e dell'Harar attraversati durante la spedizione dal Cioa a Zeilah. La relazione, inviata al direttore del *Bosphore égyptien* (A. Rimbaud, lettera dal Cairo del 20 agosto 1887, *op. cit.*, pp. 430-440), sarà pubblicata integralmente dal giornale del Cairo; alcuni estratti di una lettera a Bardey sullo stesso argomento (A. Rimbaud, *op. cit.*, p. 444) appariranno poi sul *Bulletin de la Société de Géographie* (Lettera del segretario della Soc. de Géographie a Rimbaud, 4 ottobre 1887, in A. Rimbaud, *op. cit.*, pp. 448-449).

che giudica eccessiva ed inutile: forte della sua posizione di «tramite», Vitalie Cuif agita nuovamente lo spauracchio dell'abbandono, minacciando il figlio di non occuparsi più dei suoi affari. Così Rimbaud è costretto a giustificarsi e a decantare l'«utilità» dello strumento richiesto, appellandosi persino, come ultima risorsa, alla carità cristiana:

Ce qui est surtout attristant, c'est que tu termines ta lettre en déclarant que vous ne vous mêlerez plus de mes affaires. Ce n'est pas une bonne manière d'aider un homme à des mille lieues de chez lui, voyageant parmi des peuplades sauvages et n'ayant pas un seul correspondant dans son pays! J'aime à espérer que vous modifieriez cette intention peu charitable. Si je ne puis même plus m'adresser à ma famille pour mes commissions, où diable m'adresserai-je?<sup>38</sup>

Nella stessa lettera ricorrono frasi come «Tu dis qu'on me vole», «J'en tirerai un large profit»: la sfiducia materna pesa su Rimbaud, che tenta, per dimostrare la propria affidabilità, di instaurare con sua madre un dialogo in termini economici. Vitalie Cuif rifiuta *le côté artistique* di Arthur, la sua mancanza di senso pratico, la sua tendenza all'edificazione di progetti chimerici. Molti anni dopo, in una sorta di epigrafe tombale stilata al ritorno dal cimitero dove avrà provveduto all'esumazione dei resti del figlio morto, Mme Rimbaud rievocerà con commozione quelle che sono state a suo avviso le doti di Arthur:

J'ai fait mon devoir. Mon pauvre Arthur qui ne m'a jamais rien demandé, et qui par son travail, son intelligence, sa bonne conduite, avait amassé une fortune, et amassé très honnêtement, il n'a jamais trompé personne; au contraire, on lui a fait perdre beaucoup d'argent, qu'on lui doit encore; et le cher enfant était bien charitable, cela est bien connu.<sup>39</sup>

Le qualità pregnanti e degne di nota di Arthur Rimbaud consistono per sua madre nell'aver «amassé une fortune» («honnêtement» e «par sa bonne conduite», ovviamente, cioè senza contravvenire ai dettami della morale; il richiamo al suo atteggiamento «charitable» è poi per la madre un modo di affermare che il figlio è stato ineccepibile anche dal punto di vista religioso) e nel non aver «jamais rien demandé». Il comportamento ideale di un figlio consiste infatti per Mme Rimbaud nel non rivolgere alcuna richiesta alla propria madre e nell'accumulare denaro. Nessun riferimento, nell'epitaffio materno, all'attività poetica di Arthur, che pure cominciava allora (nel 1900) ad essere riconosciuta. Il merito del figlio è consistito unicamente nel «travail» di commerciante che gli ha permesso di «amass[er] une fortune». Questo punto è molto importante ai fini della comprensione del processo di accumulazione compulsiva che caratterizza il comportamento di Rimbaud negli ultimi anni della sua vita e che, come vedremo, lo porterà

<sup>38</sup> A. Rimbaud, lettera a sua madre, Aden, 8 dic. 1882, in A. Rimbaud, *op. cit.*, p. 356.

<sup>39</sup> Mme Rimbaud, lettera a sua figlia Isabelle, 1 giu. 1900, in A. Rimbaud, *op. cit.*, pp. 799-800.



alla malattia e poi alla morte. Sua madre accetta Arthur solo in veste di commerciante. Se censura le richieste di strumenti tecnici e si oppone alle spese «futili» del figlio, sa d'altra parte riconoscere e assecondare le *démarches* che possono procacciare «affari» ad Arthur (accetta per esempio senza indugio di fare da tramite tra Arthur e il ministro della marina e delle colonie quando suo figlio le domanda di inoltrare a quest'ultimo una richiesta di autorizzazione a importare materiale per la fabbricazione di fucili e cartucce sulla costa somala)<sup>40</sup>. Rimbaud si adegua alla mentalità materna, ma è profondamente insoddisfatto della vita che conduce: «je trime comme un âne dans un pays pour lequel j'ai une horreur invincible»<sup>41</sup> dichiara nel 1882. Dopo alcuni anni di duro lavoro nel clima torrido della costa del Mar Rosso descrive con queste parole la sua situazione:

(...) si j'avais le moyen de voyager sans être forcé de séjourner pour travailler et gagner l'existence, on ne me verrait pas deux mois à la même place. Le monde est très grand et plein de contrées magnifiques que l'existence de mille hommes ne suffirait pas à visiter. Mais, d'un autre côté, je ne voudrais pas vagabonder dans la misère, je voudrais avoir quelques milliers de francs de rente et pouvoir passer l'année dans deux ou trois contrées différentes, en vivant modestement et en faisant quelques petits trafics pour payer mes frais. Mais pour vivre toujours au même lieu, je trouverai toujours cela très malheureux. Enfin, le plus probable c'est qu'on va plutôt où l'on ne veut pas, et que l'on fait plutôt ce qu'on ne voudrait pas faire, et qu'on vit et qu'on décède tout autrement qu'on ne le voudrait jamais, sans espoir d'aucune espèce de compensation<sup>42</sup>.

L'aspirazione ad una vita libera e nomade non si è spenta nel Rimbaud africano, ma è assoggettata all'imperativo categorico della «rente» da accumulare. Rimbaud dichiara che, se dipendesse da lui, trascorrerebbe il resto della sua vita a girare il mondo, vivendo modestamente e nutrendosi dell'impareggiabile esperienza del viaggio. Ma è «forcé de séjourner» nello stesso luogo, e trova ciò «très malheureux». Chi lo forza? Probabilmente proprio quella mentalità materna che considera l'accumulazione come la sola realizzazione possibile. Sembra quasi che Rimbaud voglia spiare la colpa di aver rifiutato il lavoro, di essersi fatto mantenere da sua madre, per quel poco che riusciva ad ottenerne, e poi da Verlaine, la sua «poule aux œufs d'or»<sup>43</sup>; persegue perciò l'indipendenza economica ad ogni costo. Soffoca così le istanze della parte più dinamica del suo essere e si rassegna a vivere una vita insoddisfacente. Ai suoi familiari, che lo invitano a tornare per qualche tempo in Francia per «reposer», risponde:

Comme vous le dites, je ne puis aller là que pour me reposer; et, pour se reposer,

<sup>40</sup> A. Rimbaud, lettera del 15 dic. 1887, *op. cit.*, pp. 469-472.

<sup>41</sup> A. Rimbaud, lettera del 10 mag. 1882, *op. cit.*, p. 349.

<sup>42</sup> A. Rimbaud, lettera da Aden del 15 gen. 1885, *op. cit.*, p. 397.

<sup>43</sup> La definizione è dello stesso Verlaine, cf. lettera di P. Verlaine a Delahaye, ottobre 1875, in J. Chauvel, *op. cit.*, p. 158.

il faut des rentes; pour se marier, il faut des rentes; et ces rentes-là, je n'en ai rien. Pour longtemps encore, je suis donc condamné à suivre les pistes où je puis trouver à vivre, jusqu'à ce que je puisse râcler, à force de fatigues, de quoi me reposer momentanément. (...)

Enfin j'ai trente ans passés à m'embêter considérablement et je ne vois pas que ça va finir, loin de là, ou du moins que ça va finir par un mieux<sup>44</sup>.

Il sogno infantile di vivere da *rentier* si scontra nel Rimbaud africano con la coscienza della propria solitudine e con la necessità di provvedere da solo a se stesso. Ne deriva una profonda incapacità di vivere serenamente il presente. «Reposer» è inammissibile; il tempo della sosta è continuamente rimandato, subordinato all'acquisizione delle «rentes». La fortuna accumulata costituisce una sorta di passaporto per un'esistenza più soddisfacente, sulla cui prospettiva incombe però costantemente lo spetto della precarietà. In questo senso il progetto di realizzare un enorme guadagno con la vendita dei fucili a Menelik rappresenta un tentativo di fare il «colpo grosso» per sedare temporaneamente l'ansia accumulativa<sup>45</sup>. La spedizione, come è noto, avrà un esito disastroso per le finanze e per il morale di Rimbaud. Fisicamente provato dalle fatiche del viaggio, al suo ritorno dai territori del Cioa Rimbaud si rifugerà per qualche tempo al Cairo, dove, per paura di essere derubato, porterà su di sé giorno e notte tutti i suoi averi — otto chili d'oro — in una cintura:

Je suis excessivement fatigué. Je n'ai pas d'emploi à présent. J'ai peur de perdre le peu que j'ai. Figurez-vous que je porte continuellement dans ma ceinture seize mille et quelque francs en or; ça pèse une huitaine de kilos et ça me flanque la dysentérie. (...) <sup>46</sup>.

Termini come «fatigues», «privations abominables», «existence [qui] périlite», impiegati da Rimbaud nella stessa lettera, danno la misura del suo stato d'animo in quella occasione. La cintura è l'equiva-

<sup>44</sup> A. Rimbaud, lettera da Aden, 30 dicembre 1884, *op. cit.*, pp. 393-394.

<sup>45</sup> Risalgono a questo stesso periodo i primi episodi oscuri della carriera commerciale di Arthur, che indussero alcuni critici ad accreditare l'ipotesi del Rimbaud «negriero» implicato in traffici clandestini di schiavi. Su questo argomento, che esula dai limiti della presente trattazione, riteniamo faccia a tutt'oggi autorità l'opinione espressa da M. Matucci nel suo saggio *Le dernier visage de Rimbaud en Afrique*, Sansoni Antiquariato — Librairie M. Didier, Firenze — Paris 1962. Il merito di Matucci consiste nell'aver reso possibile, alla luce di un rigoroso esame dei documenti e delle testimonianze dell'epoca, un drastico ridimensionamento della portata e della veridicità delle «prove» della presunta attività schiavistica di Rimbaud.

<sup>46</sup> A. Rimbaud, lettera del Cairo, 23 agosto 1887, *op. cit.*, p. 441; non è la prima volta che Rimbaud porta tutto il proprio denaro su di sé. Tre anni prima scriveva ai suoi da Aden: «J'ai de douze à treize mille francs avec moi et, comme on ne peut rien confier à personne ici, on est obligé de trainer son pécule avec soi et de le surveiller perpétuellement. Et cet argent, qui pourrait me donner une petite rente suffisante pour me faire vivre hors d'emploi, il ne me rapporte rien, que des embêtements continuels!» (A. Rimbaud, lettera del 5 maggio 1884, *op. cit.*, p. 384).

lente africano della «grande poche» in cui Mme Rimbaud custodiva gelosamente il denaro e le fatture che attestavano i suoi crediti; lo stesso attaccamento ossessivo al denaro, la stessa paura di perderlo caratterizzano la madre e il figlio. Con un'unica, sostanziale differenza: Mme Rimbaud è pienamente realizzata nel suo accumulare denaro, e la sua adesione ai valori borghesi e ad una religiosità retriva è attuata con totale convincimento e esente da conflitti, mentre Arthur si danneggia e trascina un'esistenza da forzato per aderire ad un mondo di valori che non può dargli nessuna gratificazione. Arthur ha rinnegato la rivolta degli anni dell'adolescenza, ma l'ordine nel quale vuole rientrare non gli fornisce nessun nutrimento esistenziale. A diciott'anni, nella *Saison en Enfer*, rigettava lucidamente l'istituzione matrimoniale, fondata sull'ipocrita ricerca di una «position assurée»:

«Je n'aime pas les femmes. L'amour est à réinventer, on le sait. Elles ne peuvent plus que vouloir une position assurée. La position gagnée, cœur et beauté sont mis de côté: il ne reste que froid dédain, l'aliment du mariage, aujourd'hui»<sup>47</sup>.

Di quella stessa «position» il Rimbaud adulto sembra non poter fare a meno: «Pourtant, je ne puis aller en Europe, pour bien des raisons: (...) je n'ai pas de position»<sup>48</sup>. Il matrimonio tanto esecrato durante gli anni della rivolta diventa una meta da conseguire per il Rimbaud africano. A più riprese esprimerà il desiderio di crearsi una famiglia, strettamente connesso a quello di accumulare un solido capitale, *conditio sine qua non* per la realizzazione delle sue ambizioni<sup>49</sup>. Nel 1890, ritenendo di aver finalmente messo da parte la somma necessaria, chiederà a sua madre:

Pourrais-je venir me marier chez vous, au printemps prochain? Mais je ne pourrai consentir à me fixer chez vous, ni à abandonner mes affaires ici. Croyez-vous que je puisse trouver quelqu'un qui consente à me suivre en voyage? Je voudrais bien avoir une réponse à cette question, aussitôt que possible<sup>50</sup>.

<sup>47</sup> A. Rimbaud, *Délires I*, in *Une Saison en Enfer* (d'ora in poi S.E.), *op. cit.*, p. 103.

<sup>48</sup> A. Rimbaud, lettera del 23 agosto 1887, *op. cit.*, p. 441.

<sup>49</sup> Cf. a questo proposito A. Rimbaud, lettere del 22 settembre 1880, *op. cit.*, p. 316; del 19 marzo 1883, *op. cit.*, p. 362; del 6 maggio 1883, *op. cit.*, p. 365-365; va ricordato che nel 1885 Rimbaud aveva convissuto per qualche mese con una donna abissina. Aldilà delle fantasie a cui alcuni esegeti si sono lasciati andare sulla base di qualche testimonianza indiretta, l'unico documento attendibile in cui troviamo traccia di questa relazione è una lettera in cui Rimbaud ne annuncia la fine all'italiano Franzoj: «Excusez-moi, mais j'ai renvoyé cette femme sans rémission. (...) J'ai eu assez longtemps cette mascarade devant moi. (...)», A. Rimbaud, lettera del settembre 1875, *op. cit.*, p. 401. Il tono generale e le espressioni utilizzate nella lettera non lasciano dubbi sui sentimenti investiti da Rimbaud in questa vicenda. Il termine «mascarade» introduce poi un elemento di delusione e di disgusto, confermando l'incapacità rimbaldiana di vivere pienamente il presente. Questa esperienza di vita in comune con una donna è stata probabilmente vissuta da Rimbaud come il deludente surrogato di una vita matrimoniale idealizzata e inaccessibile.

<sup>50</sup> A. Rimbaud, lettera del 10 agosto 1890, *op. cit.*, p. 636.

L'adolescente intransigente che rifiutava il lavoro, la famiglia, le convenzioni sociali, divenuto adulto prospetta per se stesso un matrimonio d'interesse. Invischiato in una dinamica di colpa-punizione-espiazione ritiene ora di aver abbastanza «pagato» per gli errori del passato e di meritare finalmente un premio: «reposer», «avoir une famille»... A conferma della sua buona reputazione chiama persino a testimone il console francese:

«Du reste, pour les renseignements, on n'a qu'à s'adresser à Monsieur de Gaspary, consul de France à Aden, ou à son successeur. Personne à Aden ne peut dire du mal de moi. Au contraire. Je suis connu en bien de tous, dans ce pays, depuis dix années»<sup>51</sup>.

Il cerchio si chiude simmetricamente: il giovanotto scapestrato che aveva bisogno all'inizio del viaggio di un «mot» di sua madre come garanzia per ottenere un impiego è in grado adesso di raccomandarsi da sé. Il processo di «redenzione» di Rimbaud è giunto al termine. Dopo dieci anni di *bagne* africano Arthur si è completamente reintegrato in una società, si è creato una reputazione come commerciante, è «connu en bien de tous» e non gli resta che prendere moglie. Ma anche in questo caso è sua madre che deve fare da tramite fra lui e i suoi progetti di vita, è da lei che Arthur vorrebbe ricevere la meritata ricompensa. Vitalie Cuif, la grande scatenatrice dei sensi di colpa, le cui responsabilità sono pesantemente dei sensi di colpa, le cui responsabilità sono pesantemente in gioco nel processo di allontanamento e di «riscatto» del figlio, è la persona meno capace di alleviare realmente l'immensa solitudine di Arthur. Ma nell'ambigua economia del rapporto madre-figlio è più che logico che, per ottenere una prova tangibile della propria riabilitazione, Arthur la investa di un ruolo complementare di dispensatrice di premi. Riemerge quel disperato desiderio di ricevere, puntualmente frustrato, che accompagna Rimbaud sin dall'infanzia: l'«Avec ça, des soufflets vous sont accordés pour récompense»<sup>52</sup> dell'*écrit du collégien* riecheggia nelle parole del Rimbaud adulto: «on va plutôt où l'on ne veut pas, et (...) l'on fait plutôt ce qu'on ne voudrait pas faire, et (...) on vit et (...) on décède tout autrement qu'on ne le voudrait jamais, sans espoir d'aucune espèce de compensation»<sup>53</sup>. L'unica «compensation» che il mondo della madre può offrirgli è un matrimonio combinato, basato sulla «position» sociale ed economica. La felicità matrimoniale a cui Rimbaud potrebbe finalmente aspirare è incrinata alle fondamenta. Nell'ultima lettera dedicata a quest'argomento Arthur specifica:

<sup>51</sup> A. Rimbaud, lettera del 10 novembre 1890, *op. cit.*, p. 641.

<sup>52</sup> «Je rêvai que...», in A. Rimbaud, *Proses et vers français de collège*, *op. cit.*, p. 174.

<sup>53</sup> A. Rimbaud, lettera da Aden del 15 gen. 1885, *op. cit.*, p. 397.



En parlant de mariage, j'ai toujours voulu dire que j'entendais rester libre de voyager, de vivre à l'étranger et même de continuer à vivre en Afrique. Je suis tellement deshabitué du climat d'Europe, que je m'y remettrais difficilement. Il me faudrait même probablement passer deux hivers dehors, en admettant que je rentre un jour en France. Et puis comment me referais-je des relations, quels emplois trouverais-je? C'est encore une question. D'ailleurs, une chose qui m'est impossible, c'est la vie sédentaire<sup>54</sup>.

Arthur si rende conto dell'impossibilità di legare il suo destino a quello di un'altra persona. Nessuna donna sarà disposta a seguirlo nelle sue peregrinazioni. La sua aspirazione profonda è comunque quella di restare libero. Avverte anche pienamente la portata del proprio sradicamento dalla società europea: l'identità che si è faticosamente costruito non ha valore al di fuori dalla cerchia delle persone che vivono, come lui, sulla costa abissina. Sua madre non potrebbe procurargli che un'ulteriore delusione. Così, realizzata dopo tanti anni la meta tenacemente perseguita, Rimbaud si trova in un'*impasse*: il denaro accumulato non gli serve a niente. Non c'è luogo al mondo per il suo riposo. A questo punto si manifesta violentemente la sua malattia.

### 3) *Et faire abandon de ses jambes! ô merveille!*

Nel febbraio del 1891 Rimbaud annuncia a sua madre la comparsa di un forte dolore alla gamba destra, che gli impedisce di muoversi e di dormire; il suo stato di salute richiederebbe cure immediate, ma la paura di perdere «l'argent dispersé de tous les côtés»<sup>55</sup> trattiene troppo a lungo ad Harar il commerciante ammalato, che si decide ad affrontare il lungo viaggio per l'ospedale di Zeilah solo quando la sua situazione è ormai giunta ad uno stadio critico. Il trasferimento da Zeilah a Marsiglia, il ricovero all'*hôpital de la Conception*, l'amputazione, sono le tappe successive dell'itinerario che dopo dieci anni di assenza riporta in patria, in quel «printemps prochain» che doveva segnare la data del suo matrimonio, un uomo debilitato a cui restano solo pochi mesi di vita.

Varie ipotesi sono state formulate sulla natura della malattia di Rimbaud: una sinovite ereditaria<sup>56</sup>, un'affezione reumatica<sup>57</sup>, le conseguenze di una sifilide che il poeta avrebbe contratto in Africa<sup>58</sup>, ma i sintomi descritti dalla sorella Isabelle (dolori in tutto il corpo, feno-

<sup>54</sup> A. Rimbaud, lettera del 10 novembre 1890, *op. cit.*, p. 641.

<sup>55</sup> A. Rimbaud, lettera del 30 aprile 1891, *op. cit.*, p. 661.

<sup>56</sup> Di questa malattia era morta a diciassette anni la sorella Vitalie.

<sup>57</sup> In uno dei suoi *Dizains argotiques* dedicati a Rimbaud, Verlaine fa dire al suo vecchio compagno di avventura: «Et que j'sens comme' les avant-goûts d'un rhumatisme», in P. Verlaine, *Oeuvres Complètes*, coll. de la Pléiade, Gallimard, Paris 1962, p. 300; a questo proposito vedi anche A. Rimbaud, lettera del 23 agosto 1887, *op. cit.*, p. 441.

<sup>58</sup> Nella lettera del 15 febbraio 1881, *op. cit.*, p. 325, Rimbaud annuncia: «J'ai pincé une maladie, peu dangereuse par elle-même»; non fornisce però nessuna indicazione supplementare che permetta di formulare di un'ipotesi certa sulla natura di tale malattia.

meni di metastasi, paralisi progressiva) tracciano piuttosto nettamente il profilo di un malato di cancro. Nella stessa direzione tendono i referti medici, che parlano dapprima di «néoplasme de la cuisse» e poi di «carcinose généralisée»<sup>59</sup>; in una delle ultime lettere dall'ospedale la stessa Isabelle riferirà, a proposito del processo metastatico in corso, che «sa maladie doit être une propagation per la moelle des os de l'affection cancéreuse qui a déterminé l'amputation de la jambe»<sup>60</sup>. Dal canto suo Rimbaud attribuisce il suo male agli strapazzi e alla mancanza di riguardi verso se stesso:

Moi, par habitude, je ne me vêtais presque pas: un simple pantalon de toile et une chemise de coton. Avec cela des courses à pied de 15 à 40 kilomètres par jour, des cavalcades insensées à travers les abruptes montagnes du pays. (...) Ma conviction est que cette douleur dans l'articulation, si elle avait été soignée dès les premiers jours, se serait calmée facilement et n'aurait pas eu de suites. (...) C'est moi qui ai tout gâté par mon entêtement à marcher et à travailler excessivement<sup>61</sup>.

La malattia sembra essere il risultato dell'esistenza rude, del lavoro estenuante, della vita priva di qualunque tipo di piacere che Arthur si è imposto, il cui squallore e la cui durezza vengono quasi ostentati nella corrispondenza africana come prova concreta dell'adesione al pensiero materno fondato sul dovere: «ma santé est fort délabrée, une année ici en vaut cinq ailleurs»<sup>62</sup>; «je sens que je me fais vieux, très vite»<sup>63</sup>; «quelle existence désolante je traîne sous ces climats absurdes et dans ces conditions insensées!»<sup>64</sup> Nella dinamica di colpa ed espiazione la malattia rappresenta anche una richiesta di aiuto, un modo per attirare l'attenzione su di sé. Nel 1889, sentendosi prossimo al «meritato riposo», Arthur scriveva:

Je regrette de ne pouvoir faire un tour à l'Exposition cette année (...). Ce sera donc pour la prochaine; et à la prochaine je pourrai exposer peut-être les produits de ce pays et, peut-être, m'exposer moi-même, car je crois qu'on doit avoir l'air excessivement baroque après après un long séjour dans des pays comme ceux-ci<sup>65</sup>.

Questo singolare intento «auto-espositivo» del Rimbaud adulto ha radici profonde. Ben sedici anni prima, nella *Saison en Enfer*, il poeta diciannovenne annunciava:

<sup>59</sup> Matarasso-Petitfils, *Vie d'Arthur Rimbaud*, Hachette, Paris 1962, p. 252.

<sup>60</sup> I. Rimbaud, lettera a sua madre, 25 settembre 1891, *op. cit.*, p. 699.

<sup>61</sup> A. Rimbaud, lettera Isabelle, 15 luglio 1991, in A. Rimbaud, *op. cit.*, pp. 687-688-689. Altre ipotesi menzionano come cause incidentali della malattia una puntura con una spina di mimosa o un trauma subito per una caduta da cavallo; tuttavia Rimbaud non cita mai questi episodi nella sua corrispondenza al riguardo. Ad ogni modo, più che l'evento scatenante o la classificazione scientifica della malattia contano, ai fini del nostro studio, le corrispondenze psicosomatiche fra i sintomi accusati da Arthur e la sua situazione caratteriale ed esistenziale.

<sup>62</sup> A. Rimbaud, lettera del 14 aprile 1885, *op. cit.*, p. 398.

<sup>63</sup> A. Rimbaud, lettera del 10 sett. 1984, *op. cit.*, pp. 390-391.

<sup>64</sup> A. Rimbaud, lettera del 5 maggio 1884, *op. cit.*, p. 385.

<sup>65</sup> A. Rimbaud, lettera del 18 mag. 1889, *op. cit.*, p. 543.

Je reviendrais, avec des membres de fer, la peau sombre, l'œil furieux: sur mon masque, on me jugera d'une race forte. J'aurai de l'or: je serai oisif et brutal. Les femmes soignent ces féroces infirmes retour des pays chauds. Je serai mêlé aux affaires politiques. Sauvé<sup>66</sup>.

Emerge da queste righe una continuità tra le fantasie dell'adolescente che non ha mai lasciato l'Europa e le aspirazioni ideali dell'uomo Rimbaud al termine del suo soggiorno africano: dopo essersi temprato nei climi torridi dei paesi esotici, dopo essere riuscito ad «[avoir] de l'or», tornare «sauvé» sul continente europeo, mettersi in mostra come un eroe di ritorno da un'impresa gloriosa e potersi finalmente permettere di essere «oisif et brutal». Intanto, *figé* nell'attesa dell'appagamento futuro, il «féroce infirme» non riesce a concedersi, al presente, nessuna gratificazione fisica:

J'ai toujours les mêmes appointements: je n'en dépense pas un sou. Je ne bois que de l'eau absolument, (...) je ne fume jamais, je m'habille en toile de coton: mes frais de toilette ne font pas 50 francs par an<sup>67</sup>.

La preoccupazione dell'accumulo è tale che Arthur annulla completamente le proprie istanze corporee. I suoi scritti rivelano un atteggiamento di ascetica rinuncia ai bisogni personali: «Pour moi, je n'ai personne à qui songer, sauf ma propre personne, qui ne demande rien»<sup>68</sup>. Il regime di deprivazione che si impone si traduce sul piano fisico in un incanutimento e in un inaridimento precoci: l'adolescente monumentale dai profondissimi occhi azzurri «de myosotis et de pervenche»<sup>69</sup>, le guance rosse, le mani grosse, divoratore di ciliege e di carne al sangue, che durante il suo soggiorno parigino «mangeait goulument» e «se tenait mal à table»<sup>70</sup>, divenuto adulto si trasforma in un «individu dont les allures sont quelque peu louches», «grand, sec, yeux gris»<sup>71</sup>. Il commerciante africano sembra aver rinunciato, anche su un piano esistenziale, a soddisfare la propria sete; il denaro accumulato assume così per lui una funzione simbolica compensatoria. Rimbaud non riesce a «fare proprio» realmente il denaro guadagnato, a considerarlo come una possibilità immediata di gratificazione personale; incapace di «dare» a se stesso, di «spendere» per se stesso, intrat-

<sup>66</sup> A. Rimbaud, *Mauvais Sang*, in *S.E.*, op. cit., p. 96.

<sup>67</sup> A. Rimbaud, lettera del 14 apr. 1885, op. cit., pp. 398-399.

<sup>68</sup> A. Rimbaud, lettera dell'11 nov. 81, op. cit., p. 338.

<sup>69</sup> La definizione è di E. Delahaye, cit. da Adam nelle note all'éd. de la Pléiade, in A. Rimbaud, op. cit., p. 886, nota 2.

<sup>70</sup> Epitaffio di E. Lepelletier in occasione della morte di Rimbaud, pubblicato su *L'écho de Paris* del 17 novembre 1891, cit. da A. Adam nelle note all'éd. de la Pléiade, in A. Rimbaud, op. cit., p. 1191; per i gusti alimentari di Rimbaud cf. Delahaye, op. cit., p. 99; per la descrizione fisica di Rimbaud cf. lettera di Léon Valade a Emile Blémont, ottobre 1871, cit. da E. Starkie, *Rimbaud*, Flammarion, Paris 1982, p. 187.

<sup>71</sup> Lettera del console di Massaua al console di Aden, 5 agosto 1887, in A. Rimbaud, op. cit., pp. 428-429.

tiene con i propri capitali un rapporto di estraneità mista ad ansia e soggezione. Più volte Arthur tenta di liberarsi dalle preoccupazioni connesse alla gestione di quello scomodo «pécule» che «on est obligé de traîner sur soi» e che non gli porta altro «que des embêtements continuels»<sup>72</sup>: lo affida a sua madre, lo deposita in banca...<sup>73</sup> Nei primi tempi del suo soggiorno a Aden, alla madre, preoccupata per l'andamento delle sue finanze, comunicava con queste parole la sua distanza dall'ideologia accumulativa:

Quant à mes intérêts, dont tu me parles, ils sont minces et je ne me tourmente nullement à leur sujet. Qui pourrait me faire du tort, à moi qui n'ai rien que mon individu? Un capitaliste de mon espèce n'a rien à craindre de ses spéculations, ni de celles des autres<sup>74</sup>.

«Je ne me tourmente nullement» e «je n'ai rien que mon individu» sono altrettante dichiarazioni programmatiche di libertà e di leggerezza, fondate sul distacco rispetto alle preoccupazioni materiali e sulla volontà di vivere serenamente il presente. Questa tendenza ad una libertà intesa come assenza di zavorre mentali e materiali è una delle espressioni più autentiche della natura di Arthur. Nella *Saison en Enfer* scriveva:

Quant au bonheur établi, domestique ou non... non, je ne peux pas. Je suis trop dissipé, trop faible. La vie fleurit par le travail, vieille vérité: moi, ma vie n'est pas assez pesante, elle s'envole et flotte loin au-dessus de l'action, ce cher point du monde<sup>75</sup>.

Ad una felicità alla portata di tutti, basata su formule note, il Rimbaud adolescente dichiara di preferire lo «sgretolamento» dato da un atteggiamento esistenziale di leggerezza («ma vie n'est pas assez pesante») che è garanzia di libertà nella ricerca. Quando il poeta scrive nel *Bateau ivre*: «J'étais insoucieux de tous les équipages/Porteurs de blé flamand ou de coton anglais»<sup>76</sup> esprime il desiderio di procedere senza alcuna costrizione. Sua madre, la società, la religione, l'hanno appesantito con i loro contenuti, hanno preteso di guidare i suoi passi. Ora vuole essere libero di abbandonarsi al gioco delle correnti:

Plus léger qu'un bouchon j'ai dansé sur les flots<sup>77</sup>

Quest'insofferenza verso i «carichi» da trasportare si traduce con-

<sup>72</sup> A. Rimbaud, lettera del 5 maggio 1884, op. cit., p. 384.

<sup>73</sup> A. Rimbaud, lettera del 22 luglio 1881, op. cit., p. 333; lettera del 5 agosto dello stesso anno, op. cit., p. 333; lettera del 24 agosto 1887, op. cit., p. 442.

<sup>74</sup> A. Rimbaud, lettera da Aden del 15 apr. 1882, op. cit., p. 348.

<sup>75</sup> A. Rimbaud, *Mauvais Sang*, in *S.E.*, op. cit., p. 99.

<sup>76</sup> A. Rimbaud, *Le Bateau Ivre*, op. cit., p. 66.

<sup>77</sup> *Ibid.*



cretamente nel Rimbaud adolescente in un'assenza cronica di bagagli. La moglie di Verlaine riferisce con stupore che al suo arrivo da Charleville Arthur si presentò in casa Mauté fornito unicamente degli abiti che aveva addosso, senza nemmeno una camicia o un paio di calzini di ricambio<sup>78</sup>. Più volte Arthur si lascia alle spalle gli oggetti del passato, sia abbandonandoli semplicemente, sia barattandoli per assicurarsi qualche giorno di autonomia in più. Così lascia dei libri nella biblioteca di Izambard e gli chiede poi di rispedirglieli per saldare un debito con un libraio<sup>79</sup>, si dichiara pronto a cedere il proprio orologio in cambio di un biglietto di treno per Parigi<sup>80</sup>, mentre a Londra, messo alle strette dalla partenza inopinata di Verlaine, non esita a vendere gli abiti dell'amico per pagare l'affitto della camera<sup>81</sup>. Il suo scarso attaccamento agli oggetti ha a volte per lui conseguenze gravi: a Vienna si addormenta in una carrozza e viene derubato del soprabito, del bagaglio e del portafogli<sup>82</sup>; in partenza per il Belgio con Paul Verlaine lascia negligenemente in un cassetto di casa Mauté il manoscritto della *Chasse Spirituelle*, che andrà perduto per sempre<sup>83</sup>.

Emerge, alla luce di queste constatazioni, una fitta rete di analogie simboliche tra la condizione psicologica di Rimbaud e le modalità fisiche della sua malattia. Dopo aver gradualmente accumulato un capitale «scomodo», vissuto spesso come un impedimento, come una concrezione esterna ed estranea che non sa fare sua in profondità, il Rimbaud *négociant* sviluppa nel ginocchio un tumore che si presenta come un'escrescenza, un accumulo doloroso di materia che gli impedisce il movimento, aumentando progressivamente di volume: «ma

<sup>78</sup> L'episodio è riferito nelle *Mémoires de ma vie* della ex-Mme Verlaine, p. 180; «Le comble était qu'il arrivait sans aucun bagage, ni brosse à dents, ni peigne, ni linge, ni vêtements de rechange», E. Starkie, *op. cit.*, 172; cf. anche Matarasso-Petitfils, *op. cit.*, p. 92.

<sup>79</sup> Cf. A. Rimbaud, lettera a Izambard, 12 luglio 1871, *op. cit.*, p. 256.

<sup>80</sup> «Je devais repartir aujourd'hui même; je le pouvais: j'étais vêtu de neuf, j'aurais vendu ma montre, et vive la liberté.», A. Rimbaud, lettera a Izambard, 2 novembre 1870, *op. cit.*, p. 245.

<sup>81</sup> A. Rimbaud, lettere a Verlaine del 5 e del 7 luglio 1873: «tu m'auras forcé à vendre tous tes habits», *op. cit.*, pp. 271-271; «tout est vendu suf un paletot (...) En somme, il n'y a de vendu que tes pantalons, noir et gris, un paletot et un gilet, le sac et la boîte à chapeaux.», *op. cit.*, p. 275.

<sup>82</sup> Cf. S. Briet, *op. cit.*, § 378 p. 50; Matarasso-Petitfils, *op. cit.*, p. 176; I. Rimbaud, lettera al caporedattore del *Petit Ardenais*, in A. Rimbaud, *op. cit.*, p. 716.

<sup>83</sup> «Mathilde (...) mit la main sur les lettres de Rimbaud à son mari. (...) M. Mauté, entré précipitamment dans la pièce, lui arracha des mains la liasse de papiers et fit le tri: les lettres compromettantes allèrent grossir les pièces à conviction du dossier de la demande de séparation, et le reste fut détruit sur-le-champ; le reste, c'est à dire les lettres de Rimbaud, ses dessins, ses poèmes en vers et en prose, son manuscrit sous enveloppe de la *La Chasse spirituelle* (...), etc.», Matarasso-Petitfils, *op. cit.*, p. 130; in una lettera inviata a Lepelletier nel novembre del 1872, Verlaine stila una lista degli oggetti lasciati nella casa della rue Nicolet. Fra gli oggetti che il poeta reclama a Londra figura anche «un manuscrit sous pli cacheté, intitulé «la Chasse spirituelle» par Arthur Rimbaud» nonché «une dizaine de lettres du précédent contenant des vers et des poèmes en prose», J. Chauvel, *op. cit.*, p. 119.

jambe (...) est devenue à présent énorme et ressemble à une énorme citrouille»<sup>84</sup>; «mon genou gonflait à vue d'œil»<sup>85</sup>; «jour par jour, le gonflement du genou le faisait ressembler à une boule»<sup>86</sup>. La «boule» e la «citrouille» di cui parla l'ammalato evocano il ricordo della «grande poche» della mère Rimbaud e della cintura piena d'oro che Arthur portava al Cairo. Una delle metastasi che Rimbaud svilupperà nella fase terminale della malattia sembra addirittura riprodurre, nelle sue dimensioni e nella sua localizzazione, l'ingombro rappresentato da quella cintura: «maintenant c'est un cancer énorme entre la hanche et le ventre»<sup>87</sup> scriverà Isabelle a sua madre poche settimane prima della morte di Arthur.

La necessità di accumulare denaro ha costituito un freno materiale alle possibilità espressive di Rimbaud, al suo desiderio di viaggiare liberamente e semplicemente, al suo richiamo verso quel mondo «très grand et plein de contrées magnifiques que l'existence de mille hommes ne suffirait pas à visiter»<sup>88</sup>; la localizzazione originaria della neoplasia assume pertanto anch'essa una certa importanza sul piano simbolico, in quanto la «boule» di denaro accumulato appesantisce e poi paralizza una gamba del viaggiatore, impedendogli materialmente di spostarsi. Le gambe sono sempre state per Arthur uno strumento concreto di realizzazione di progetti, di fuga da una madre opprimente, di avventura possibile. A piedi ha oltrepassato più volte da ragazzo la frontiera belga con l'amico Delahaye; a piedi è tornato a Parigi dopo la sua seconda fuga; a piedi ha percorso centinaia e centinaia di chilometri per le strade d'Europa, poi nei deserti africani. «Je suis un piéton, rien de plus; j'arrive dans la ville immense sans aucune ressource matérielle» scriveva a Demyen<sup>89</sup>. E ancora, nelle *Illuminations*: «Je suis le piéton de la grand'route par les bois nains»<sup>90</sup>. La perdita materiale di un arto subita con l'amputazione è tanto più grave per Rimbaud in quanto mina le potenzialità di movimento di un uomo che non tollera la sosta forzata e che si serve fisicamente delle gambe come strumento di libertà.

Come già è accaduto nel caso di altri eventi attinenti alla sua biografia personale, il tema della mutilazione è presente da anni nell'immaginario rimbaldiano. Ai tempi del sodalizio con Verlaine, nella poesia *Honte*, Arthur affrontava con queste parole l'argomento:

Tant que la lame n'aura  
Pas coupé cette cervelle,  
Ce paquet blanc vert et gras  
A vapeur jamais nouvelle,

<sup>84</sup> A. Rimbaud, lettera da Marsiglia, 21 maggio 1892, *op. cit.*, p. 665.

<sup>85</sup> A. Rimbaud, lettera del 30 aprile 1891, *op. cit.*, p. 662.

<sup>86</sup> A. Rimbaud, lettera del 15 luglio 1891, *op. cit.*, p. 688.

<sup>87</sup> Isabelle Rimbaud, lettera a sua madre, 28 ottobre 1891, *op. cit.*, p. 705.

<sup>88</sup> A. Rimbaud, lettera del 15 gennaio 1885, *op. cit.*, p. 397.

(Ah! Lui, devrait couper son  
Nez, sa lèvre, ses oreilles,  
Son ventre! et faire abandon  
De ses jambes! ô merveille!) (...) <sup>91</sup>

Il giovanissimo poeta di Charleville è cosciente della propria diversità, dell'effetto negativo prodotto sui suoi contemporanei dalla sua presenza. Vive il rifiuto di cui si sente oggetto come un evento castrante; l'accettazione da parte della società passa attraverso la rinuncia ad alcune parti fondamentali del suo essere: il suo pensiero («cette cervelle»), le sue sensazioni («son nez, sa lèvre, ses oreilles, son ventre»), il suo desiderio di movimento («ses jambes»)... Per farsi riammettere in una società che lo trova indesiderabile dovrà «mutilarsi». La decisione non è esente da conflitti, se lo stesso Rimbaud scrive nella *Saison*:

Un homme qui veut se mutiler est bien damné, n'est-il pas? <sup>92</sup>

Il senso di inadeguatezza e di estraneità avvertito dal Rimbaud dell'adolescenza rispetto all'Europa e alle sue regole sociali persiste anche dopo l'esilio africano. Subito dopo l'amputazione Arthur svilupperà una sorta di paranoia persecutoria riguardo ai suoi obblighi militari: il timore di essere imprigionato come disertore lo spingerà a pregare sua madre e sua sorella — che, dal canto loro, invece di tranquillizzarlo, alimenteranno in vari modi le sue paure — di non inviare più nessuna lettera a suo nome in ospedale: «*Je crains les piéges. (...) Écrivez-moi le moins possible. (...) Ne mettez pas Arthur, écrivez Rimbaud tout seul*» <sup>93</sup>. Dopo la morte di Arthur sua sorella Isabelle, dichiaratasi «*seule au monde dépositaire de ses pensées et de ses sentiments*» <sup>94</sup> si opporrà fermamente — diretta esecutrice, in questo, della volontà materna di rimozione — alla pubblicazione integrale delle opere del fratello, insistendo sulla necessità di sottoporre a una serie di «tagli» quelle poesie «qui renferment un détestable esprit politique et irrégulier» <sup>95</sup>. Scriverà in una lettera a Louis Pierquin:

<sup>89</sup> A. Rimbaud, lettera a Demeny, [28] agosto 1871, *op. cit.*, p. 259.

<sup>90</sup> A. Rimbaud, *Enfance*, in *Illuminations*, *op. cit.*, p. 124.

<sup>91</sup> A. Rimbaud, *Honte*, in *Vers nouveaux et chansons*, *op. cit.*, p. 86; «ô merveille!»: Verlaine ricorda le sue «merveilleuses jambes (...) faites pour des marches infinies, ces jambes infatigables», *op. cit.*, p. 943.

<sup>92</sup> A. Rimbaud, lettera del 29 giugno 1891, *op. cit.*, p. 675; a proposito del servizio militare di Rimbaud e dell'atteggiamento di sua madre sull'argomento v. anche A. Rimbaud, lettere del 24 giugno 1891, *op. cit.*, p. 672-673, lettera di Mme Rimbaud a suo figlio, 10 ottobre 1885, *op. cit.*, p. 404, e lettera di Mme Rimbaud a Isabelle, 9 giugno 1899, *op. cit.*, p. 794.

<sup>94</sup> I. Rimbaud, lettera a Louis Pierquin, 6 gen. 1892, in A. Rimbaud, *op. cit.*, pp. 722-723.

<sup>95</sup> *Ibid.*

Non, je ne consentirai jamais à une nouvelle édition complète des vers de mon cher et honnête Arthur. Non seulement j'ai le droit d'opérer ce que M. Vanier appelle une mutilation, mais c'est non devoir strict <sup>96</sup>.

Alla «mutilation» della parte più scomoda dell'identità di Arthur, da parte di Isabelle prima e del di lei marito Paternè Berrichon poi, corrisponde un'enfaticizzazione dell'identità più «sana» rispetto ai loro canoni, quella del *Rimbaud négociant*. Così Isabelle si improvviserà biografa, proponendo al pubblico una versione fantasiosa e edulcorata delle peregrinazioni del fratello, in cui la poesia appare come un trascurabile incidente di percorso nell'onesta carriera del commerciante:

Théodore de Banville et Verlaine (...) furent frappés de l'intelligence de cet enfant de quinze ans et lui firent écrire quelques poésies (...); — mais jamais il ne vint à l'esprit d'A. Rimbaud de faire publier ses vers, ni d'en tirer gain ou célébrité; s'ils ont été publiés, c'est à son insu. (...) En 1880, un gentleman anglais, dont les fils avaient reçu d'A. Rimbaud des leçons de langues, émerveillé des connaissances presque universelles du précepteur de ses enfants, l'emmena à Aden et lui procura, comme négociant, une position très honorable dans une maison française; au bout de trois ou quatre ans, Arthur Rimbaud, qui avait enfin trouvé son élément, était arrivé dans le haut commerce de cette ville à une réputation d'habileté et d'honnêteté exceptionnelles. (...) <sup>97</sup>

Ligi alla mentalità della *Mère Cuif* secondo cui il valore di un uomo si misura in base alla «fortune amassée» <sup>98</sup>, la sorella e il cognato di Rimbaud giungeranno al punto di falsificare le cifre nelle lettere in cui Arthur fa riferimento ai suoi capitali, rimpinguandoli considerevolmente per suffragare agli occhi del mondo l'immagine del commerciante abile e realizzato. Così, quando Rimbaud scrive: «J'ai de douze à treize mille francs avec moi», Berrichon corregge: «J'ai une quarantaine de milliers de francs» <sup>99</sup>; i «treize mille francs» che Arthur dichiara di possedere qualche mese dopo vengono poi elevati a «quarante-trois mille» <sup>100</sup> e per finire, quando Rimbaud afferma, a proposito del guadagno previsto con la vendita dei fucili a Menelik: «il s'agit de gagner une dizaine de milliers de francs (...)», Berrichon ipertrofizza: «une trentaine de mille francs» <sup>101</sup>.

Così le preoccupazioni di rispettabilità dei familiari di Arthur hanno la meglio sulla verità del poeta della *liberté libre* e vanno ad

<sup>96</sup> I. Rimbaud, lettera a Pierquin, 23 ottobre 1892, in A. Rimbaud, *op. cit.*, p. 733.

<sup>97</sup> I. Rimbaud, lettera al caporedattore del «Petit Ardennais», 15 dic. 1891, in A. Rimbaud, *op. cit.*, p. 717.

<sup>98</sup> Mme Rimbaud, lettera a Isabelle Rimbaud, 1 giugno 1900, in A. Rimbaud, *op. cit.*, p. 800.

<sup>99</sup> A. Rimbaud, lettera del 5 maggio 1884, *op. cit.*, 384; cf. anche nota 101.

<sup>100</sup> A. Rimbaud, lettera del 30 dicembre 1884, *op. cit.*, p. 394; cf. anche nota 101.

<sup>101</sup> A. Rimbaud, lettera del 6 gen. 1886, *op. cit.*, p. 412; ciascuna delle modifiche citate è riportata da A. Adam nel vol. della *Pléiade* nelle note alle relative lettere; altre modifiche sono state segnalate da Etiemble, *Le mythe de Rimbaud*, 4 voll., NRF Gallimard, 1952-1960, pp. 220-221.



appesantire, in un'estrema beffa, quel fardello che lo ha portato alla morte. Non stupisce che, al suo rientro definitivo all'*hôpital de la Conception*, il poeta morente Jean-Nicolas Arthur Rimbaud decida di amputare persino il proprio nome, rinunciando, con l'abbandono dell'*Arthur poète*, ad un'identità che è per lui fonte di angoscia e di conflitto. Alla data dell'11 novembre 1891 i verbali dell'ospedale riportano il decesso, avvenuto il giorno precedente, di *Jean-Nicolas Rimbaud, négociant*<sup>102</sup>.

<sup>102</sup> Copia dei verbali dell'ospedale è visibile in Matarasso-Petitfils, *op. cit.*, p. 252; il dato è confermato dalla testimonianza di Isabelle, secondo la quale, al suo ritorno in ospedale, Arthur «se fit inscrire sous le nom de Jean Rimbaud», in «Reliques», testimonianza di Isabelle pubblicata sul *Mercure de France*, 1921, p. 103.

MARIA PAGLIUCA

#### LA FIGURA FEMMINILE IN TRE ROMANZI DI JEAN GENET

Nei tre romanzi di Genet e precisamente in *Notre-Dame-des-Fleurs* (1944), *Querelle de Brest* (1947) e *Pompes Funèbres* (1947)<sup>1</sup>, la figura femminile è stata quasi del tutto ignorata dalla critica che ha preferito rivolgere le sue attenzioni ai personaggi maschili essendo l'omosessualità la tematica del narratore; omosessualità maschile ed anche femminile (quest'ultima, irrilevante, traspare in *Querelle de Brest* con M.me Lysiane). Nei tre romanzi citati la figura femminile sembra adombrata dall'imponente presenza dei personaggi maschili tra i quali nascono amori e anche, spesso, pericolose rivalità che sfociano nella delazione. In questi romanzi, infatti, la violenza dilaga: se *Notre-Dame-des-Fleurs* narra di un giovane assassino denunciato da un amico e condannato a morte, *Querelle de Brest* permette di seguire le vicende dell'intrepido marinaio Querelle, un avventuriero che colleziona con disinvoltura amori, omicidi e delazioni, mentre *Pompes Funèbres* ci presenta Jean Decarnin, amico di Genet, ucciso dai miliziani nell'agosto del '44. Questo mondo violento e apparentemente dominato dai personaggi maschili è, in realtà, un mondo rigorosamente strutturato, tutto vi è accuratamente prestabilito, perfino il modo di essere dei personaggi che è determinato e preannunciato dal significato dei nomi propri. Genet attribuisce importanza al vero intimo significato dei nomi per cui gli stessi personaggi maschili sono «schiavi» del nome proprio che il narratore ha loro imposto. Difatti, in *La parola come materia*, Giambartolomei<sup>2</sup> scrive che per Genet, come per Giacometti, la materia è dinamica nello spazio e s'impone all'artista proprio nel momento in cui egli entra in rapporto con essa. Per il pittore i colori, la tela; per il poeta la pagina, la scrittura, sono una materia la cui essenza sfugge loro continuamente. Genet, dice Giambartolomei, fa parlare la materia verbale:

egli vuole dimostrare che il significato dell'essere non può prescindere dal messag-

<sup>1</sup> Le citazioni sono prese dalle seguenti edizioni dei testi: *Notre-Dame-des-Fleurs* [N.D.F.], L'Arbalète, Paris 1948; *Querelle de Brest* [Q.B.], Gallimard, L'Imaginaire, Paris 1953; *Pompes Funèbres* [P.F.], Gallimard, L'Imaginaire, Paris 1953.

<sup>2</sup> A. Giambartolomei, *La parola come materia*, (J. Genet e A. Giacometti), «Micromégas», IV, 3 (sett.-dic. 77), p. 56.

gio che si sprigiona dall'essere stesso, quasi emanazione del corpo, manifestazione della volontà della materia che deve essere rispettata.

Per questo, in Genet, anche i nomi propri hanno un valore. Così, il nome Querelle deriva dal latino «querela» e significa «lite», «disputa», e in effetti Querelle è un personaggio che provoca dispute. In *Notre-Dame-des-Fleurs* pseudonimi femminili sono utilizzati per i personaggi maschili che Sartre definisce «fausses femmes»<sup>3</sup>; Louis Culafroy e Adrien Baillon<sup>4</sup> sono tra questi personaggi, il primo è chiamato Divine ed il secondo Notre-Dame-des-Fleurs, pseudonimo dal quale il romanzo prende il titolo. Il nome falso Divine denota la bellezza delicata di Culafroy:

Elle était (...) la mince et vive (...) Divine était gracieuse [N.D.F. pp. 24-25].

Baillon è chiamato Notre-Dame-des-Fleurs perché bello come una madonna; infatti è dotato di una «grande beauté» [N.D.F. p. 74], è anche simile ad un fiore, «il avait un caractère physique et moral de fleur» [N.D.F. p. 79]. Notre-Dame-des-Fleurs, bellissimo, non ha carattere, egli non esita, infatti, a confessare al presunto amico il delitto che ha appena commesso, l'assassinio di un attempato signore a scopo di estorsione. Accusato e catturato, Notre-Dame-des-Fleurs sarà ghigliottinato. Se tali pseudonimi caratterizzano ma non influenzano queste due «fausses femmes» perché si tratta di nomi falsi, nomi propri femminili influiscono, invece, sulle «donne vere». Il nome Ernestine, per esempio, nome della madre di Divine, deriva dal tedesco «arni» e significa «il combattimento», «la lotta». Ernestine è, in effetti, una donna dotata di un'immaginazione che sembra non darle tregua ed una madre ostinata che colpisce il figlio con la sottile arma dell'incomunicabilità.

La figura femminile, nei romanzi citati, sebbene esclusa dalle tempestose vicende dei personaggi maschili e simulata dalle «fausses femmes», è, tuttavia, una protagonista indispensabile così come lo è nel grande libro della vita. Alla donna, in questi romanzi sono affidati un ampio spazio e dei ruoli ben precisi.

<sup>3</sup> J.-P. Sartre, *Saint Genet comédien et martyr*, Gallimard, Paris 1952, p. 400.

<sup>4</sup> Il nome Louis ha origine da «Clovis» abbreviazione di «Clodoveo» nome che, derivato dall'antico franco «chlod wich», significa «illustre guerriero»; Culafroy deriva da «cul (a) froid»: «deretano freddo». Louis Culafroy è, in effetti, un personaggio alquanto combattuto, tormentato. È un omosessuale. Il nome Adrien deriva dal greco «adrèon» e vuol dire «crescere», «maturare»; Baillon deriva dal verbo «bâiller» e significa «bavaglio». Adrien Baillon è, infatti, un personaggio ozioso per il quale vivere vuol dire vegetare. Egli ucciderà un anziano signore soffocandolo [N.D.F. p. 66].

### La figura femminile e la morte

Nel 1956, in un'intervista<sup>5</sup> rilasciata a Robert Poulet, Genet afferma:

Depuis dix ans, je n'ai rien publié de nouveau. Quelques pièces de théâtre, après le *Journal du voleur*. Je vais en faire d'autres, de pièces; une sur les Nègres, et vous verrez comme ils parleront; les gens en sont sidérés. Ensuite j'écrirai un grand poème sur la mort. Un homme comme moi voit la mort partout, il vit sans cesse avec elle. Ce sera un livre tout à fait inattendu, imprimé sur de grandes pages, au centre desquelles il y en aura de petites, le commentaire du récit, qu'il faudra lire en même temps que le récit. Au bout, il y aura une explosion lyrique, qui s'intitulera aussi «la mort». Quelque chose d'absolument inédit, fond et forme... Ah, mon œuvre ne fait que commencer! En se développant, elle se délivre de moi, elle s'objective...

*La Mort* più volte ripresa ed interrotta resta allo stato di progetto. Questo tema pervade nei tre romanzi citati: non solo molte figure femminili sono legate ad esso ma il topos è legato proprio alla figura femminile. Infatti, anche se vi sono donne non coinvolte solamente in tale argomento ed altre del tutto estranee ad esso, il tema della morte, in questi romanzi, è indissolubilmente connesso con la figura femminile. In *Notre-Dame-des-Fleurs*, tale connessione si manifesta soprattutto con Adeline, la cugina di Culafroy-Divine. La morte di Adeline rappresenta, per questi, una sorta di iniziazione ai misteri della morte. Durante tale iniziazione la convergenza della realtà con le fantasticherie gli permette di accedere ad una nuova coscienza:

Le soir de la veillée funèbre, curieux, il se leva (...) La morte était toujours là. (...) Il osa toucher le visage et même baiser les paupières rondes et glacées, en billes d'agate. Le corps semblait fécondé par la réalité. Il prononçait la vérité. A cet instant, l'enfant fut comme envahi par une désordonnée troupe de souvenirs de lectures et d'histoires contées, à savoir: que la chambre de Bernadette Soubirous, à l'heure de sa mort, était pleine du parfum d'invisibles violettes. (...) Il faut d'abord ne pas gaspiller des parfums de fleurs sur le lit d'une vieille fille morte; ensuite craindre de semer la panique dans les âmes des enfants. Mais c'est de cet instant que semble partir le fil qui devait conduire Culafroy-Divine, selon une fatalité supérieurement agencée, à la mort. (...) Maintenant, — et toujours plus, jusqu'à la vision exactement poétique du monde, — avec la Science acquise, les langes s'écartaient. Chaque interrogatoire, sondage, rendant de plus en plus un son creux, lui indiquaient la mort, qui est la seule réalité qui nous comble [N.D.F. pp. 232-233].

La forza della rivelazione legata a questa esperienza sarà tale che, in seguito, Adeline apparirà a Divine agonizzante, sotto l'aspetto della Santa Vergine:

dans des nuées (...) paradisiaques, Divine revoit la morte (...) cette vieille Adeline du village, qui lui racontait des histoires de Noirs [N.D.F. p. 232].

<sup>5</sup> Citata da J.B. Moraly, *Genet, la vie écrite*, Ed. De la Différence, Paris 1988, pp. 239-240.



L'importanza di questa figura femminile è dimostrata anche dal suo nome: Adeline, che deriva dal germanico «adal» e che significa «nobile», «al di sopra del comune».

Se in *Notre-Dame-des-Fleurs* il legame tra figura femminile e morte appare in maniera più evidente con Adeline, in *Querelle de Brest* questo legame diventa persistente ed assume maggior rilievo. In questo romanzo, infatti, numerose donne sono coinvolte in scene di morte, come la padrona del bistrot nel quale Gil, un giovane operaio, ha ucciso un suo amico:

il coup la carotide au maçon (...) Quand la patronne et les buveurs, stupéfaits, stupides, songèrent à intervenir, Gil était dehors. Il se perdit dans le brouillard [Q.B. p. 99].

Ed ancora la «femme voilée de noir»<sup>6</sup> che Querelle incontra dopo aver ucciso Joachim, un armeno conosciuto per caso e di cui era ospite:

Querelle prit tout l'argent qu'il trouva et très calme il sortit; dans l'escalier un peu sombre il croisa une femme. Le lendemain matin tous les matelots du «Vengeur» étaient rassemblés sur le pont. Les deux jeunes gens qui avaient rencontré la veille Joachim avec Jonas cherchèrent à découvrir le visage du matelot. Ils désignèrent Jonas qui se débattit pendant six mois contre les interrogatoires, lutte, combattit avec violence et tristesse le mystère d'une femme voilée de noir rencontrant sur le matin un matelot français dans l'escalier d'un arménien avec qui lui-même s'était promené quelques heures plus tôt dans la rue. (...) Il fut exécuté [Q.B. pp. 216-217].

Le figure femminili che si incontrano in *Pompes Funèbres* — il titolo è già di per sé chiaro — sono fundamentalmente legate alla morte ed al cerimoniale ad essa connesso. È il caso della «femme du peuple» che depone dei fiori ai piedi dell'albero davanti al quale Jean Decarnin è stato ucciso:

Les gens regardaient. (...) Mal peignée, une femme du peuple portait un cabas à provisions. En soupirant elle en tira une petite botte très serrée de ces ridicules fleurs jaunes qu'on nomme des soucis. Je la regardai. Elle était un peu boulotte et hardie d'allure. Elle se baissa et mit la botte de soucis dans une boîte rouillée qui contenait déjà des roses rouges fanées. Tout le monde (cinq autres personnes) la regardaient faire. Elle se releva en disant, comme pour elle seule, mais c'était bien pour nous tous:

— Les pauvres, y faut pas regarder à qui que c'est. Une vieille dame en chapeau hocha la tête. Personne d'autre ne fit un geste ou répondit un mot [P.F. p. 43].

<sup>6</sup> Il colore nero del velo della donna che è prima testimone, poi causa dell'esecuzione di Jonas, è associato alla morte.

### La figura femminile e il binomio eros-thanatos

In questi tre romanzi la Parca miete numerose vittime, in modo particolare tra gli irruenti personaggi maschili per i quali, spesso, anche l'amore è foriero di morte: Théo, in *Querelle de Brest*, respinto da Gil viene da questi ucciso [p. 99]. Le vicende di amore e di morte, pur non essendo rare in questi romanzi, non costituiscono sempre una tragica ed inevitabile sequenza, tuttavia l'associazione eros-thanatos è molto frequente ed interessa anche la figura femminile. Non coinvolta nei forti legami affettivi prettamente maschili, per la donna morte vuol dire perdita dei propri figli o semplice ma definitiva lontananza dalla persona amata. In *Notre-Dame-des-Fleurs* Ernestine appare, per la prima volta, accanto al figlio morto:

Dans le grenier, moins mystérieux depuis que la mort l'avait converti en un caveau (...), seule la mère de Divine, Ernestine, soupirait dans les voiles de son deuil. Elle est vieille. Mais enfin ne lui échappe pas l'occasion merveilleuse si longtemps attendue. La mort de Divine lui permet de se libérer, par un désespoir extérieur, par un deuil visible fait de larmes, de fleurs, de crêpe, des cent grands rôles qui la possédaient [N.D.F. p. 16].

A causa della sua fertile immaginazione, Ernestine assume diverse personalità, di una contessa diseredata, di una marchesa... e comunque sempre di nobildonna. Una vecchia «Histoire» di Capefigue, un manuale di genealogia, in cui il suo cognome, Picquigny, è compreso tra quelli delle famiglie nobili, esercita su di lei un forte fascino. Le piacerebbe, infatti, essere nobile e non solo s'immedesima nel ruolo di donna dai nobili natali, ma mente perfino a suo figlio che trova lo stesso libro in soffitta, dicendogli di esserlo davvero: per stemma gli descrive le armi dei Lusignan:

«Il est d'argent et d'azur de dix pièces, à un lion de gueules, orné et lampassé d'or brochant sur le tout. En cimier, Mélusine». C'étaient les armes des Lusignan. (...) Elle savait qu'elle mentait [N.D.F. pp. 140-141].

Ernestine è vedova e pur essendo possidente, non vuole vivere nel lusso, né circondarsi di cose belle per non lasciar svanire in lei la voglia di sognare. Come madre è egoista, e quando il suo bambino esprime il desiderio di avere un violino, ella si irrita fortemente:

Culafroy ne savait, par ses formes torturées, qu'un violon inquiétait sa sensible mère et qu'il s'en promenait dans ses rêves en compagnie de chats souples, dans des coins de murs, sous des balcons où des filous se partagent le butin de la nuit, où d'autres apaches s'enroulent autour d'un bec de gaz, dans des escaliers qui grincent comme des violons qu'on écorche vifs. Ernestine pleura de rage de ne pouvoir tuer son fils, car Culafroy n'était pas ce qu'on peut tuer [N.D.F. p. 86].

Trascurando il suo ruolo di madre, Ernestine sogna e recita da sola, per se stessa, in quel teatro vuoto che è la sua casa. La sua perso-

nalità si annulla sempre di più per lasciare apparire le immagini delle donne che hanno, ormai, preso il posto di questa madre assente<sup>7</sup>:

Ernestine (...) dut s'habituer à le voir désertter la maison d'ardoises [N.D.F. p. 105].

Minato da una sregolata condotta di vita, il figlio di Ernestine muore, per tisi, a soli trent'anni. Il vuoto lasciato da Ernestine in fatto di dolcezza e di bontà è, in un certo modo, colmato da M.me Lysiane, in *Querelle de Brest*, personaggio femminile eccellente, paragonato a una perla:

De la perle, M.me Lysiane avait la douceur, un éclat étouffé qui venait moins de son teint laiteux que d'un dépôt, en elle, de bonheur calme éclairé par la paix intérieure. Ses formes étaient rondes, polies et riches. Les millénaires d'un lent travail, de nombreux apports et de nombreuses usures, une patiente économie avaient été nécessaires pour obtenir cette plénitude. M.me Lysiane était sûre d'être la somptuosité même [Q.B. p. 29].

M.me Lysiane è una donna dolce, pacata e sicura di sé, la sua serenità traspare in quel suo «éclat étouffé». Ama Robert, ma, quando vede Querelle, fratello di Robert, resta stranamente colpita dalla loro perfetta rassomiglianza. Ossessionata da questa grande somiglianza, Lysiane inveisce, ingiustamente, contro Robert, ma si preoccupa quando si accorge che questi, stupito, non reagisce:

M.me Lysiane voyait Robert digérer douloureusement l'expression, comme une sorte de pilule qui le dissolvait. Elle tremblait qu'il ne s'anéantît tout à fait [Q.B. p. 163].

Il nome Lysiane deriva dal greco «luisis»: «soluzione», «ciò che scioglie», «che dissolve». Sempre più confusa a causa della sua strana gelosia, Lysiane tenta di sedurre Querelle. Tentativo inutile poiché Querelle l'abbandona dicendo «Ma femme, c'est la mer»; [Q.B. p. 247]. In preda ad un profondo sconforto ella decide di morire incendiando il suo singolare castello feudale.

Queste due componenti, il fuoco e la partenza, richiamano alla mente la morte di Didone che, partito Enea, si condanna al rogo. Lysiane, insolita regina, fa pensare anche alla maga Circe. Si sente infatti sola nella sua dimora così come lo è Circe nella sua isola:

<sup>7</sup> Dichy e Fouché pensano che Genet abbia voluto riferirsi a Marie Ernestine Barbotte, moglie di Georges Regnier, figlio di Charles Regnier, padre adottivo di Genet. Marie Ernestine Barbotte era, inspiegabilmente, fiera del suo patronimico e quando si separò dal marito, fece tutto il possibile perché suo figlio si chiamasse Barbotte. Gli autori dicono «Genet a voulu peut-être transférer sur Ernestine Barbotte, changeant son nom en Picquigny, le rapport négatif qu'il entretenait avec l'image de la mère et dont il ne voulait pas changer le nom d'Eugénie Regnier, sa mère adoptive qui l'aimait et le protégeait» (A. Dichy - P. Fouché, *J. Genet. Essai de chronologie 1910-1944*, Bibliothèque de littérature française contemporaine de l'Université, Paris 1988, p. 43).

M.me Lysiane éprouvait cruellement, passionnément, que c'était grâce à Querelle qu'elle était (...) sortie de la solitue où son départ (la) faisait rentrer [Q.B. p. 247].

e proprio come la maga, Lysiane è abbandonata dal suo Ulisse (Querelle). Se M.me Lysiane soffre per amore, la madre di Decarnin, in *Pompes Funèbres*, sembra ignorare e l'amore e il dolore:

Jamais elle n'aima Jean dont la mort soudaine exaltait cependant sa conscience maternelle. Quatre jours après l'enterrement je reçus une lettre pour me remercier. Voulait-elle me remercier de mon chagrin? — et me demander de l'aller voir. C'est la petite bonne qui vint m'ouvrir. La mère de Jean l'avait recueillie malgré son propre dégoût en face d'une boniche et d'une fille de mendicante.

(...) La mère de Jean n'était plus en deuil. Elle portait une robe blanche très décolletée, qui laissait les bras nus. C'était porter le deuil à la manière des reines [P.F. p. 11].

Madre fredda, padrona altezzosa, la madre di Jean ama mettersi in mostra, di una regina non ha che l'apparenza e di una madre né la dolcezza né la bontà. È in realtà una donna astiosa che non conosce minimamente la sensibilità e molto spesso, quando parla, ferisce:

— C'est peut-être un bien pour cette fille (la bonne) que son enfant soit mort. Elle n'aurait pu l'élever. La voix de la mère de Jean essayait d'être suavement compatissante. Etant la seule femme au déjeuner, c'était à elle de montrer de la sensibilité [P.F. p. 213].

La madre di Jean si chiama Gisèle e questo nome, derivato dal germanico «Gisila», significa «freccia». Molte volte offende la sua giovane domestica, diventando per questo una persona detestabile anche agli occhi di Genet che vede in lei una «ogresse»<sup>8</sup>:

(elle) ouvrit une bouche démesurée et, une bouchée étant prête au bout de sa fourchette, elle l'y enfourna [P.F. p. 215].

e nell'adorabile domestica una «fée»:

Il suffisait qu'elle fût là pour que le paysage le plus somptueux devint aussi désolé qu'une lande en hiver. Et dans cette petite salle à manger sa seule présence dépouillait tous les arbres de leurs feuilles. Il ne restait que des prunelles et des baies rouges et fripées à des branches noires. Le ciel était bas. On pouvait se mouiller les pieds à l'eau boueuse des marais que cette fée surnoise parcourait dans ses voiles de tristesse [P.F. p. 214].

Il nome della domestica, Juliette, richiama, per la risonanza del diminutivo, la parola «fillette». Juliette ha un legame indissolubile con

<sup>8</sup> Genet chiama «ogresse» la natura: «Haïssable nature, antipoétique, ogresse avalant toute spiritualité. Ogresse comme la beauté est goulue» [N.D.F. p. 165].



la morte: orfana, Jean Decarnin che l'amava è stato assassinato, la sua bimba di appena quindici giorni è deceduta e lei stessa appare assente. Quando Juliette esce dalla camera mortuaria per il funerale della figlia, Genet dice:

C'était elle la morte qui parcourt solennellement, pour la dernière fois le chemin des vivants, s'exposant au respect de tous, morte encore vivante qui marche à la tombe. De l'hôpital à l'église elle fut cette morte, prenant sur elle de permettre une dernière fois, avec la conscience de le faire, à sa fillette d'accomplir la route quotidienne [P.F. p. 127].

Ma seguendo il corteo funebre, attraverso una campagna assolata, la giovane madre si stupisce di riconoscere l'erba, gli alberi e tutto ciò che la circonda. In un luogo popolato di persone che hanno cessato di vivere qual è il cimitero, Juliette acquisisce sensibilità, tenerezza, amore materno e, con la sua creatura, rinasce a nuova vita. Juliette è la «mater dulcissima»<sup>9</sup>:

Seuls restèrent les deux fossoyeurs et la petite bonne qui demeura un instant, en face de la tombe, dans la même attitude que la fauvette soutenue par les battements d'ailes précipités, immobile dans ce vol étrange qui l'immobilise, à hauteur de la branche et en face du nid où jasant ses petits qu'elle regarde. Une grande tendresse l'effarouche. «Un oiseau de proie pourrait la prendre», ainsi pensa la petite boniche. Elle volait. Elle enseignait à voler. Une prière frémissante agitait son âme et la transportait «sur les ailes de la prière», dit-on. Elle conseillait gentiment à sa fille l'audace, l'appelait au bord du nid. Elle décomposa les mouvements de ses ailes, donnant à l'enfant morte la première leçon [P.F. p. 193].

Subito dopo ha luogo una «cérémonie magique» al termine della quale i due becchini cingono il capo di Juliette con la corona di perline di vetro che era sulla tomba della sua piccina. Questa corona fa della giovane domestica una figura mitica, una regina come M.me Irma che, nel *Balcon*, «supporte sans fléchir, une couronne de métal et de pierres» [p. 135]<sup>10</sup>. La «Regina», inaccessibile, è circondata da un alone di mistero come Juliette:

Elle ne vivait ni dans le chagrin de la mort de Jean, ni de la mort de sa fillette. Elle dormait [P.F. p. 213].

Il n'est pas sûr que Juliette entendit, il n'est pas sûr qu'elle n'entendit pas [P.F. p. 214].

Juliette, irrimediabilmente lontana («la morte» [P.F. p. 127]), eppur così vicina («petite bonne» [P.F. p. 8]), e tuttavia inaccessibile, misteriosa («fée» [P.F. p. 214]), sembra essere stata scelta da Genet per rap-

<sup>9</sup> A. Torresani, *Invito alla lettura di Genet*, Mursia, Milano 1988, p. 162.

<sup>10</sup> G. Féal, «Le Balcon» de Genet ou le culte matriarcal: une interprétation mytique, «The French Review», XLVIII, Baltimore 1974-1975, p. 903.

presentare la morte da lui vista come un mito. Per questo vedendo passare il corteo funebre di tutti i re della terra, la giovane domestica è:

maîtresse d'elle-même en face de ces personnages hautains. Elle les regarda comme sa patronne regardait le samedi de son balcon passer les noces [P.F. p. 267].

#### La figura femminile e il mito

Ovvia ed arcaica al tempo stesso, la morte è, per il narratore, la regina sempiterna. Rappresentata da Juliette [P.F. p. 196], proprio in *Pompes Funèbres* la Mort<sup>11</sup>, equiparata alle stelle del cinema, alle virtuose in viaggio, ai sovrani esiliati (personaggi considerati miti il cui fascino è alimentato dal mistero che li circonda), è incarnata da Sarah Bernhardt, figura illustre la cui presenza è essenzialmente legata all'Immagine:

Et (...) je me demande pourquoi la Mort, les stars de cinéma, les virtuoses en voyage, les reines en exil, les rois bannis, ont un corps, un visage, des mains. Leur fascination vient d'autre chose que d'un charme humain, et, sans tromper l'enthousiasme des paysannes qui voulaient l'apercevoir à la portière de son wagon, Sarah Bernhardt aurait pu apparaître sous la forme d'une petite boîte d'allumettes suédoises [P.F. p. 21].

Del resto tutto ciò che è importante per Genet — figure amate, attributi fisici o valori morali, atteggiamenti particolari che li riflettono — acquista in lui una dimensione che trova sempre una corrispondenza e un'incarnazione in personaggi mitici, spesso femminili, che appartengono alla mitologia, alla storia, all'agiografia e al mondo dello spettacolo. Tali figure mitiche sono in *Pompes Funèbres* la già citata «Sarah Bernhardt» [p. 21] e «Jeanne d'Arc» [p. 120]; in *Querelle de Brest* «les sirènes» [p. 10], «Léda» [p. 100], «Anne de Bretagne» [p. 52], «La Sainte Vierge» [pp. 35, 121], «Marlène Dietrich» [p. 192], «Maria Taglioni» [p. 196]; in *Notre-Dame-des-Fleurs* «Andromède» [p. 38], «Ariane» [p. 77], «Minerve» [p. 219], «les Nymphes» [pp. 85, 98], «les Parques» [p. 142], «les Sibylles» [p. 223], «les sirènes» [p. 82], «Anne de Boleyn» [p. 206], «la Du Barry» [p. 169], «la reine Marie

<sup>11</sup> Della «Mort» come Immagine essenziale Genet parla, nel *Funambule*, al giovane funambolo, Abdallah, cui dà dei consigli riguardanti la sua arte:

La Mort — la Mort dont je te parle — n'est pas celle qui suivra ta chute, mais celle qui précède ton apparition sur le fil, c'est avant de l'escalader que tu meurs. Celui qui dansera sera mort, décidé à toutes les beautés, capable de tout. Quand tu apparaitras, une pâleur — non, je ne parle pas de la peur, mais de son contraire, d'une audace invincible — une pâleur va te recouvrir. Malgré ton fard et les paillettes tu seras bième, ton âme livide. C'est alors que ta précision sera parfaite. Plus rien ne te rattachant au sol tu pourras danser sans tomber. Mais veille de mourir avant que d'apparaître, et qu'un mort danse sur le fil (J. Genet, *Le Funambule*, Gallimard, Paris, 1952, p. 12).

Da questo brano appare chiaro, infatti, come la morte assuma un valore, per così dire vitale, come diventi il passaggio obbligato per la creazione artistica, elevandosi a mito.

Antoinette» [pp. 57, 115], «Bernadette Soubirous» [p. 226], «Catherine de Sienne» [pp. 44, 207], «Jeanne d'Arc» [p. 96], «l'Immaculé Conception» [pp. 123, 204], «la Sainte Vierge» [pp. 115, 218, 226], «Mary Garden» [p. 146], «Eugénie Buffet» [p. 162], «la danseuse de Bali» [p. 111], «Pavlova» [p. 46].

Tutte queste figure hanno già un valore di per sé mitico o ne acquistano un altro all'interno dell'universo personale di Genet. In *Notre-Dame-des-Fleurs* infatti, le «fausses femmes» vengono spesso paragonate alle figure mitiche citate. Il narratore mette in questo modo in evidenza i gesti, la situazione e gli atteggiamenti dei suoi personaggi. L'esempio più lampante è quello di *Notre-Dame-des-Fleurs* che, uscito dal cabaret in compagnia del negro Gorgui, viene paragonato a Eugénie Buffet:

Notre-Dame chantait (...) Pensez à quelque Eugénie Buffet blonde, en robe de soie, chantant un matin dans les cours, au bras d'un nègre en habit [N.D.F. p. 162].

Quando, in seguito, per una serie di motivi, Divine comincia a tramare alle spalle dello stesso *Notre-Dame-des-Fleurs*, Genet scrive:

Son regard était plus pur (vide) que celui de la du Barry après une explication de son amant le roi. (Comme la du Barry, à ce moment il ignorait qu'il allait en ligne droite vers l'échafaud;) [N.D.F. pp. 169-170].

Ma se in *Notre-Dame-des-Fleurs* ed in *Pompes Funèbres* le figure mitiche restano pur sempre figure leggendarie, in *Querelle de Brest* le sirene sono, insieme ai mostri, personaggi reali ma nello stesso tempo immaginari ed in quanto tali sono frequentati dai marinai:

Qu'ils descendent du ciel, ou remontent d'un domaine où ils connurent les sirènes et des monstres plus étonnants, à terre les marins habitent des demeures de pierres [Q.B. p. 10];

Maria Taglioni, una ballerina molto famosa, appare nell'immaginazione di Gil:

Il entendait les grelots de la diligence qu'il devait attaquer avec les autres bandits. Un coup de feu dans les bois éperdus, un essieu qui se brise, des jeunes filles relevant leur voilette, et Marie Taglioni dansant, sous les arbres mouillés, sur des tapis déroulés par les joyeux bandits [Q.B. p. 196].

#### La figura femminile e il mistero

Se i personaggi celebri brillano nel firmamento del mito ammantati di mistero, quest'ultimo, non appartenendo esclusivamente al mondo della leggenda, non è sempre sinonimo di notorietà. In questi tre romanzi, infatti, l'arcano offusca personaggi anche femminili di cui

non si conosce che il nome. Presenti nell'universo psichico di Genet ed esclusi in modo radicale da quello del racconto, essi costituiscono un vero enigma. Molte ricerche si stanno conducendo sui possibili rapporti esistenti tra queste figure e lo stesso narratore ma le ipotesi formulate, insieme alle altre da formulare, per quanto attendibili non potranno colmare, come è ovvio, il vuoto abissale che separa la scienza dall'arcano. In *Notre-Dame-des-Fleurs* interessante è il caso di una certa M.me Roquelaure<sup>12</sup>:

C'est pourquoi M. Roquelaure (127, rue de Douai, employé à la T.C.R.P.), vers les sept heures du matin, en allant chercher le lait et Le Petit Parisien pour lui et pour M.me Roquelaure, qui démêlait ses cheveux dans la cuisine, trouva, dans le couloir étroit de sa maison, par terre, un éventail qu'on avait piétiné. Le manche en galalithe était incrusté de fausses émeraudes. Il donna dans les débris un coup de pied gamin, les poussa jusqu'au trottoir, puis jusqu'au ruisseau [N.D.F. p. 63];

nello stesso romanzo M.lle Adna, enigmatica, è anche velata dall'oscura etimologia del suo insolito nome:

La porte à tambour, quand'elle tournait, à chaque tour, comme le mécanisme d'un clocher de Venise, présentait un solide archer, un page flexible (...) un de ces macs dont les ancêtres des bouges quand ils soutenaient M.lle Adna, portaient des anneaux d'oreilles [N.D.F. pp. 91-92].

In *Querelle de Brest* una donna, Rosa, è a capo di una cerimonia segreta. Rosa — il cui nome deriva dal fiore omonimo, la rosa, considerata la regina dei fiori —, presiede alla «cérémonie des escarpes»:

Rosa dit à Nucor: «C'est un vrai homme. Tu peux (...) servir le kirsch». Nucor obéit [Q.B. p. 104].

#### La figura femminile e la rappresentazione

Nel regno del mistero come in quello della leggenda, presso gli sconfinati spazi del sonno eterno, la figura femminile, complice di queste oscure realtà, non appare sempre così distante, tenebrosa, ma assolve anche una particolare funzione che fa di lei una figura estremamente trasparente. Esiste, infatti, una singolare utilizzazione della figura

<sup>12</sup> Dichy e Fouché identificano il marito di M.me Roquelaure nella persona di Paul Roclore, direttore dell'«Agence de Placement de Saulien» nel Morvan che, nel 1911, decise di affidare il piccolo Jean (Genet) a M.me Eugénie Regnier residente ad Alligny-en-Morvan. Gli autori sostengono «Paul Roclore (1860-1931) assumerà la responsabilité administrative de Jean Genet jusqu'au jour où celui-ci quittera le village en 1924. Son nom apparaît d'une façon quelque peu énigmatique au détour d'une page de *Notre-Dame-des-Fleurs* où un certain 'M. Roquelaure (...) est rapidement évoqué. Genet semble avoir marqué une hésitation quant à l'orthographe de ce nom qu'il écrit 'Roquelore' dans une version manuscrite d'une partie de son roman, dédicacée à 'Nico'» (A. Dichy - P. Fouché, *op. cit.*, p. 23).



femminile in Genet, ed è quella che consiste nella rappresentazione di alcuni concetti astratti. Così, in *Notre-Dame-des-Fleurs* la poesia è personificata da «une mariée vêtue d'une robe noire»<sup>13</sup>:

Bien plus tôt déjà, l'apparition sur la route du village d'une mariée vêtue d'une robe noire, mais empaquetée dans un voile de tulle blanc, étincelante (...) révéla à Culafoy que la poésie est autre chose qu'une mélodie de courbes sur des doucours, car le tulle se cassait en facettes abruptes, nettes, rigoureuses, glaciales [N.D.F. p. 17];

la cultura è rappresentata da:

la dame du Larousse, qui sème à tous vents la graine de pissenlit [N.D.F. p. 101];

come pure, la corte:

Messieurs, dit-il à la cour (il eût pu sans dommage, comme à une reine, lui dire Madame) [N.D.F. p. 221];

la giustizia:

En entrant, on voit sur le mur un grand tableau avec une justice, qui est une femme, habillée de grandes draperies rouges. Elle s'appuie de tout son poids sur un sabre appelé ici «glaive», qui ne plie pas [N.D.F. p. 202];

e la morte:

On dit quelquefois que la mort plane sur un peuple. Vous souvenez-vous de l'Italienne maigre et phtisique qu'elle était pour Culafoy, ce qu'elle sera plus tard pour Divine? Ici, la mort n'est qu'une aile noire sans corps, une aile faite avec plusieurs coupons d'étamine noire soutenue par une mince carcasse en baleines de parapluie, un étendard de pirates, sans la hampe [N.D.F. p. 203].

#### La figura femminile e la metamorfosi

Tutto in Genet sembra parlare della donna: nomi come la cultura [N.D.F. p. 101], la corte [N.D.F. p. 221] che grazie alla figura femminile «prendono forma»; personaggi maschili come Culafoy [N.D.F. pp. 24-25], Baillon [N.D.F. p. 74] i quali assumono pseudonimi femminili perché della donna hanno l'apparenza.

Magnan<sup>14</sup> nel suo *Essai sur Genet* sostiene che nei romanzi di Genet:

la femme occupe si peu de place que nous n'en percevons guère (...) que le reflet sur des corps d'hommes.

<sup>13</sup> Si ritrova qui il colore nero, legato alla morte, in un'associazione quanto meno originale.

<sup>14</sup> J.-M. Magnan, *Essai sur Genet*, Seghers, Paris 1966, p. 80.

Tale affermazione non è accettabile poiché la donna, in questi romanzi, non vive affatto di luce riflessa. Difatti sottolineando in *Notre-Dame-des-Fleurs* la sensibilità di Divine, il narratore paragona la situazione di una figura femminile, l'assassinio di una ragazza nubile, a quella di un ramo fiorito:

Surgit, toute raide et noire, d'un vase, une branche de cerisier que le fleurs roses en plein vol soutiennent. Divine est blessée. A la campagne, les paysans lui ont appris à respecter les arbres fruitiers, à ne pas considérer leurs fleurs comme des ornements, jamais plus elle ne pourra les admirer.

La branche cassée l'offense comme vous offenserait le meurtre d'une fille nubile [N.D.F. p. 41];

la ragazza paragonata al fiore avrebbe potuto diventare madre se non fosse stata uccisa proprio come il fiore dell'albero sarebbe diventato frutto. Ora, essendo il termine «divenire» sinonimo di «mutare», «trasformarsi», la donna che può divenire, può mutare, può cioè apparire in modi diversi; da ciò consegue che ella incarna il mutamento. In questi romanzi infatti la donna è presente sia attraverso la finzione (le «fausses femmes») sia, e soprattutto, in tutta la sua realtà fisica e morale. La figura femminile appare, tra l'altro, attraverso la rappresentazione della poesia [N.D.F. p. 17], della giustizia [N.D.F. p. 202]. Il mutamento è chiaramente percepibile anche nelle figure femminili di maggior rilievo. Così in *Notre-Dame-des-Fleurs*, Ernestine, donna sognatrice e madre sempre più distante [p. 86], diventa una donna assente, una figura materna priva di senso [p. 105]. La stessa M.me Lysiane, in *Querelle de Brest*, dotata di una grande tranquillità d'animo [p. 29], ma, in seguito, prigioniera dei suoi dubbi e travolta dalle onde dell'angoscia, ha un solo desiderio: approdare sulla riva della morte [p. 166]. Il pensiero di tale ultima riva non sfiora mai Gisèle, in *Pompes Funèbres*, donna superficiale che, per quanto si sforzi, non riesce a salvare nemmeno la sua regale apparenza [p. 11]: si rivela, coll'andar dell'azione, aggressiva e non fine [p. 215]. La giovane collaboratrice di Gisèle, invece, insignificante cenerentola, nel cimitero ritrovando se stessa e la sua creatura, da fanciulla assente [p. 127] diventa una tenera madre [p. 193].

\*

\* \*

La figura femminile nei tre romanzi citati, al contrario di quanto è affermato da Magnan<sup>15</sup>, è una figura pienamente autonoma ed occupa un posto tutt'altro che irrilevante. Apparentemente trascurata a vantaggio dei personaggi maschili, in realtà Genet fa della donna una figura estremamente interessante. Emblema del divenire, la figura

<sup>15</sup> J.-M. Magnan, *op. cit.*, p. 80.

femminile in questi romanzi è simile al sole: rende possibile la vita ed è legata in modo particolare alla fine di essa. Il tema della morte, tema molto sentito dallo stesso narratore, è ampiamente trattato insieme a quello dell'amore, della solitudine, dell'incomunicabilità, temi esistenziali che coinvolgono anche la figura femminile. Non a caso Genet, romanziera, si congeda dai suoi lettori con l'immagine di Juliette che, dal cimitero nella notte, ritorna tacitamente nella sua stanza. Juliette, sepolta viva, è inseparabile dalla sua bambina morta e sepolta:

La petite bonne rentra dans sa chambre. Il faisait nuit. Elle ne prévint personne. Elle s'assit sur son petit lit de fer, toujours coiffée de sa couronne comme d'une casquette de voyou. Le sommeil la surprit ainsi, assise, balançant une jambe et sa marguerite fanée à la main. Quand elle se réveilla, tard dans la nuit, un rayon de lune passant par la fenêtre, faisait une tache claire sur le tapis râpé. Elle se leva et tranquillement, pieusement, elle déposa sa marguerite sur cette tombe merveilleuse de sa fillette, puis elle se déshabilla et s'endormit jusqu'au matin [P.F. p. 307].

DANIELA STEGAGNO

EXCURSUS INTERTEXTUAL NA «TETRALOGIA LUSITANA»  
DE ALMEIDA FARIA

Dentro da ficção portuguesa contemporânea, a obra de (Benigno de) Almeida Faria coloca-se com uma sua bem definida especificidade: escritor novo, de estreia precoce, ele é considerado ao mesmo tempo inovador, sob o perfil da escrita e da estruturação romanesca da obra, e autor «nacional» pois, como acontece com muitos escritores novos contemporâneos, os seus assuntos são tirados da realidade e da história recente do seu país.

Alentejano, nascido em Montemor-o-Novo a 6 de Maio de 1943, depois de ter frequentado as Faculdades de Direito e de Letras de Lisboa, licenciou-se em Filosofia, com uma tese sobre Hölderlin, pela Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa. Em 1968 e 1969 esteve como bolseiro nos Estados Unidos (Iowa City) e na Alemanha (Berlim) como escritor residente. Neste último país fez parte do Berliner Künstlerprogramm. Selecionou e traduziu *Poemas Políticos* de Hans Magnus Enzensberger (col. Cadernos de Poesia, Publicações dom Quixote, Lisboa, 1975), publicou ensaios de estética na revista «O Tempo e o Modo», e um volume-inquérito, *Situação da arte*, de parceria com L. Salgado Matos e E. Dionísio. Foi o primeiro Presidente do Pen Club Português, organização internacional proibida durante o salazarismo, e destinada a defender a liberdade de expressão. O seu primeiro romance, *Rumor Branco*, de 1962, ganhou o Prémio Revelação da Sociedade Portuguesa de Escritores. Actualmente Almeida Faria é docente de Estética na Universidade Nova de Lisboa.

Este *excursus* baseia-se nos quatro romances sucessivos à sua estreia, que formam a chamada «Tetralogia Lusitana» (*Paixão, Cortes, Lusitânia e Cavaleiro Andante*); começaremos por analisar o itinerário intertextual ao longo da Tetralogia.

1. - O itinerário:

1.1 A viagem na religião: A *Paixão*

Nota-se, ao longo da «Tetralogia Lusitana» de Almeida Faria, um progressivo alargamento de interesses e, ao mesmo tempo, uma passagem do mundo do «eu» para o mundo dos «outros», do interior para



o exterior. A essa mudança correspondem as escolhas temáticas e estilísticas de cada livro.

Na primeira obra, *Rumor Branco* (1962), constituída à volta do monólogo interior, o discurso saía como numa *performance* de jazz, sem plano estabelecido, ao acaso da improvisação, e a partir de um tema apenas afluído, aludido e imediatamente acolhido e desenvolvido pela orquestra da escrita.

Já no segundo romance, *A Paixão*, este fluxo de consciência, este monólogo virado para o "eu" sem interlocutor directo, colocava-se, dentro de cada uma das personagens, mónadas, ilhas, incomunicáveis entre si. Cada uma com a sua língua, o seu estilo, a sua retórica. O artifício estilístico do *leixa-prem*, da retomada no início de cada um dos dez primeiros capítulos da *Paixão*, da frase ou da palavra final do capítulo precedente, corresponde, talvez, ao desejo de "ligar" entre si estas mónadas incomunicáveis que são as personagens, cada uma com seu monólogo interior, sua fala para dentro. Mas, apesar desta ligação através de um artifício retórico, existe uma unidade temática que rege cada fragmento, aparentemente independente: um conjunto obtido através da criação de um microcosmo colectivo no interior de cada personagem, a adesão à religião cristã. Única excepção o pai-patriarca Francisco.

Quase todos os membros da família aderem quer à tradição religiosa, quer à de matriz popular. Não esqueçamos que eles têm nomes bíblicos ou, de qualquer forma, conotados religiosamente:

Piedade: aparece no primeiro fragmento, indica o tom metafísico da obra,

João Carlos: a partir de *Rumor Branco* figura designado por J.C., que poderia até ser lido cripticamente como Jesus Cristo, com uma ressemantização, talvez, do título do primeiro livro da "Tetralogia".

Tiago: é o apóstolo e Jó é o seu gêmeo (Jerónimo), André é apóstolo, Moisés é o profeta, e Estela é a estrela mística da Bíblia e do Evangelho.

À parte ficam só Marina, a mãe, que porém pode ser Maria com implicações marítimas (Maria-Marina), e Arminda. As acções de todos inscrevem-se num ritual metafórico ligado aos vários níveis da tradição da época. Há assim:

— o nível religioso-sacral, na reiteração dos gestos em João Carlos a imolar o carneiro:

hoje é o dia (...) ele é, o nosso cordeiro como as palavras mandam; sem mancha (...) festejaremos a preparação da Páscoa e após termos comido lavaremos as mãos nas águas da ribeira e juntos partiremos pela planície; será na primavera, no princípio de tudo; (...) são coisas de direito divino, coisas santas, os muros e portas da cidade. (P, 21-22)<sup>1</sup>

<sup>1</sup> As indicações das páginas referem-se às edições: *A Paixão*, 6. ed., Ed. Caminho, Lisboa 1986 = (P); *Cortes*, 3. ed. rev., Ed. Caminho, Lisboa 1986 = (C); *Lusitânia*, 5. ed. rev.,

— a religião da casa: para a mãe, à qual não resta mais nada:

este é o quarto no interior do qual a vida se gerou na vila; ao canto do oratório com um cheiro chocho a velho, onde o ouro dos anjos e dos santos e das flores estilizadas sem graça brilhou. (P, 27)

mãe de cinco filhos e da casa velha que tem um ácido cheiro a decadência (...) mãe estéril e mãe velha viajando pela casa, sem marido, sem cio, sem carinho, sem nada. (P, 163-164)

— o nível religioso-popular: reflecte em Moisés a ligação do povo à terra, à casa, à Igreja, através da interiorização do exterior:

junto aos passeios cheios de enfeites de pedra, barrocos e abstractos de formas curvas com flores e aves e cristais, com pombas, liz e cruzeiros (como tapetes de Arraiolos). (P, 40)

— o nível do hábito: serve também como denúncia social:

Moisés vai comungar, faz comunhão diária, diz que não tem pecados, prefere este a um outro hábito, o do banho diário, que a gente rica tem. (P, 66)

Este papel de denúncia social encontra-se também ligado ao problema da emigração e da ignorância do povo:

não Estela, a criada de dentro, desapossada do núcleo do seu povo, proletariado miserável, sem força, pois lha tiram pela dispersão, cada um para seu lado. (P, 163)

— o nível religioso-dessacral: em relação a André e à amante do pai, Francisco:

era o último dia de Carnaval, terça-feira, depois de cuja meia-noite, dizem eles, se não pode, por se entrar na quaresma mais dançar; claro que a gente dançava. (P, 71)

a noite terminou, densa das trevas, filha de céu e terra, toda feita de mamas, esposa-fêmea dos infernos, e ainda me parece (...) que o dia é tão só noite (...); hora do príncipe das trevas. (P, 72)

era o quarto dela, da que se dava pelo nome de Carmen, la de Ronda, mas todos sabem que, tal como as freiras, estes santuários de decadência transportam nomes falsos. (P, 95)

— o nível religioso-simbólico: o fogo, símbolo de purificação e de reunião da família:

esse fogo oculto, foco de fogo em potência; tocou a sirene há pouco; o que se terá passado? à Estela perguntei e ela não sabe, diz que também quis saber e perguntou

Ed. Caminho, Lisboa 1987 = (L); *Cavaleiro Andante*, 3. ed. rev., Ed. Caminho, Lisboa 1987 = (CA).

ao Moisés mas ele nada sabia, nem sequer a Armindinha; nestas alturas que vêm desordenar a rotina, todos se buscam, se querem (...) gostaria neste instante de ter todos a meu lado. (P, 116-117)

— o nível de afastamento da religião: Francisco, excluído, como já preanunciado, das características comuns, ligado à tradição familiar mais que à Igreja “ilusória” e preocupado com a figura do avô “fundador da gens” (P, 68):

umas palavras antigas e serenas, de quem usou a vida a saber a verdade, mas uma sombra verdadeira, não ilusória qual a de quase todos nós, teus descendentes. (P, 33)

Dele já se pressente o fim, a morte:

até que um dia, uma tarde, quem sabe o que virá? (P, 79)  
até que se encontrassem um dia, uma tarde. (P, 77)

A religião nos seus vários sentidos domina este primeiro painel. Encontramo-la também a nível de intertextualidade, com citações em alemão da *Paixão segundo S. Mateus* (“Matthäus-Passion” de Bach:

Aber Jesus schrie abermals laut... und verschied. (P, 148)

ou do drama religioso de José Régio *Jacob e o Anjo* (P, 29). Esta intertextualidade estende-se profanamente à literatura francesa:

olhou em baixo a vila, ah Rastignac. (P, 169)

com uma explícita alusão a Balzac, e inclui o mundo oriental (Osiris, Set, Isis, Horus)<sup>2</sup> e o da tradição céltica (“Tristão triste”)<sup>3</sup>. Temos enfim cripto-citações, ou seja memória de estilemas e citações procedentes de uma cultura escolar, como provavelmente o José Régio de *Davam longos passeios aos Domingos* (P, 115). O painel de *A Paixão* fecha-se afinal com a imagem da decadência da família em contraposição ao simbolismo da árvore da vida:

tomba a árvore (P, 189).

## 1.2 A viagem no social: *Cortes*

Se *A Paixão* apresentava um sentido simbólico e intertextual de tipo quase exclusivamente religioso e tradicional, assistimos em *Cortes*

<sup>2</sup> P, 87.

<sup>3</sup> P, 137.

à primeira alteração dos símbolos. A mudança da cena política em Portugal (não esqueçamos que *Cortes* saiu em 1978 e que a sua datação de 1974 corresponde à data da acção) traz consigo a liberdade de palavra e o fim da censura salazarista. Justifica-se assim a íntima conexão deste segundo painel com a denúncia sócio-política e, às vezes, irónica, do regime militar fascista e da guerra em Angola.

A religião e a tradição alargam-se para o exterior e são assim superadas através da comparação, sintoma da modernização dos temas:

Arminda conta a Sónia, ambas deixando a cozinha para escaparem à explicação de Estela, em que consiste isso da serração da velha que se fazia dantes no Alentejo e ela viu em Perugia, a meio da quaresma. (C, 145)

No espaço intertextual elas são substituídas pelo tema do ambiente oprimido do fim da repressão, paralelo ao descrito por Jorge de Sena em *Os Grão Capitães*.

As personagens são mais politizadas e têm relações com o mundo exterior por causa da guerra de África e da sua preparação em Mafra, que por Almeida Faria é designada como Máfrica (C, 31).

O clima da repressão salazarista<sup>4</sup> inicialmente aludida na menção velada ao golpe das Caldas da Rainha (C, 58), é denunciado na descrição das torturas:

o raio que o parta e ao ponto de mira, ponto esse que, logo após o caso, mais definitivo decide de quem sai da guerra deitado ou a pé, uma vez esgotados os processos clássicos, métodos aconselhados pelo pai da pátria para converter à santa fé feroz alguns dos raros reticentes mas muito amados filhos de aquém e de além mar em África. (C, 81)

O tema reaparece nas citações relativas à PIDE e à prisão de Peniche:

Tens sorte em não seres mandado prá colónia penal, Jó fala quando menos se espera. Qual? (...) A de S. Nicolau no sul de Angola, continua Jó e pergunta a Sónia se já a conhece, ou os pais dela. Essas coisas a pide não mostra, Sónia explica. Sonhei que estava metido dentro das paredes dum forte assim género Peniche. (C, 152)

O ambiente culto da capital, por outro lado, encontra a sua confirmação através das citações de Marta, quer seja de cultura clássica, quer de figuras míticas mitológicas:

sabe que Perséfone e Hade, Érebo e Tártaro não são ficções, antes afluentes do grande rio que nasce nos infernos e desagua no Tejo. (C, 150)

sabe tanto como eu da existência desses sinistros rios, Aqueronte e Styx. (C, 156)

atravessado o Leteio no cacilheiro barcaronte. (C, 104)

<sup>4</sup> A confirmação vem do segmento C, 78, “vê a Ponte Salazar” agora Ponte XXV de Abril.



e na frase "Charles li rei, nostre emperere magnés" (C, 176), início da *Chanson de Roland*. E esta cultura da metrópole transparece também nas citações em inglês de Cummings:

thy fingers make early flowers of / all things. (C, 104)

ou de uma aludida memória bíblica (a mulher de Lot):

I'd love to turn you on, said the woman of Lot, beware of the sun, you make cristal from sunshine and salt<sup>5</sup>. (Gen. 19-26).

A própria Sónia, que compara a relação existente entre André e Piedade à *Resurreição* de Tolstoi (C, 143), não foge às citações e cita Jorge Amado:

farinha, cravo e canela. Sónia pergunta: e Gabriela? (C, 144)

Mas também os membros da família ostentam a sua erudição e ironia, como se esta exteriorização os afastasse do "povo", Arminda relaciona o episódio da "serração da velha" com a cena homóloga que viu em Perugia:

ressuscita, regressa do Orco, do lago Averno, Cocito dos gemidos, Fletonte. (C, 146)

e João Carlos parodia a invocação às ninfas do Tejo de Camões<sup>6</sup>:

O vós, ovas marinhas, pois criado tendes em J.C. um novo engenho ardente, dai-lhe em breve gozo alto e sublimado em actos grandilongos e potentes, (...) dai-lhe uma fúria larga e sonora e não de leve avena ou flauta frouxa, antes de tuba canora belicosa que os peitos de Marta acenda e a cor ao rosto mude. (C, 78)

Nestes dois primeiros painéis, assistimos de certa forma a um percurso no interior do espaço português, desde a religião-tradição, factor simbólico ainda presente em certas aldeias, até às referências político-sociais à condição do País.

Agora o espaço intertextual alarga-se, pois se alarga a panorâmica de Almeida Faria, que escreve em "Tempo de gente cortada" (C, 191)

<sup>5</sup> C, 179.

<sup>6</sup> Transcrevemos de *Os Lustadas*, Canto I, 4 (1-2; 5-6) e 5 (-4):

E vós, Tágides minhas, pois criado  
Tendes em mi um novo engenho ardente,  
Dai-me agora um som alto e sublimado,  
Um estilo grandíloco e corrente,

Dai-me huã fúria grande e sonora  
E não de agreste avena ou frauta ruda,  
Mas de tuba canora e belicosa,  
Que o peito acende e a cor ao gesto muda.

para citar ainda uma vez os versos do brasileiro Carlos Drummond de Andrade.

Chegamos assim ao terceiro painel.

### 1.3 A viagem estética: *Lusitânia*

Livro constituído na maioria por cartas e, com efeito:

Se eu juntasse as cartas que escrevo e recebo de amigos a caminho de congressos, conclaves e outras conneries, teria a história desse meio ano que mudou muitas vidas. Cito apontamentos daquelas venerandas aulas qua não mais terei na iletrada faculdade de letras: a "viagem à procura de um meio de existência" não é um elemento formal para o romance picaresco do século dezasseis, porém mais tarde torna-se um simples processo que pode ter funções diversas, permitindo ao autor ligar diferentes situações conservando o mesmo herói (primeira função), exprimir suas impressões sobre diversos lugares visitados (segunda função), apresentar retratos de personagens que de outro modo não seriam compatíveis na mesma narrativa (terceira função). Isto associado à forma epistolar ou telegráfica, conforme o tempo de cada carácter, seria um método capaz de dar, pelas astúcias da mímese, algumas facetas da complexidade em que nos movemos. (L, 184-185)

Através de uma carta de Sónia, o autor nos indica a sua visão da forma epistolar e as finalidades que lhe atribui. Ele, com efeito, ao longo de *Lusitânia*, romance escrito em forma epistolar, consegue conservar o mesmo herói, João Carlos, exprimir a sua opinião sobre os diversos lugares que viu, Montemor-o-Novo onde nascera, Lisboa onde estudara, Angola e Veneza visitadas, e apresentar enfim retratos de personagens tão diferentes entre si. Acrescente-se que desta forma ele pode retomar também os modelos da tradição epistolar internacional para a criação da sua epistolografia, reinventando-a até conseguir uma sua própria expressão original. Não só: ele consegue aproveitar os modelos oitocentistas ou de literatura de cordel da apresentação dos capítulos, e os monólogos de tradição vicentina.

Emprega também os *clichés* das epistolografias francesa, italiana e alemã, desde Guilleragues até Rousseau, Montesquieu, Foscolo e Goethe, o que lhe permite tratar os temas mais diferentes e contemporaneamente fixar a sua atenção nos que mais lhe interessam.

Vamos ilustrar agora os vários modelos de intertextualidade:

#### Tradição epistolográfica

O primeiro modelo nacional é sem duvida o das cartas de Mariana Alcoforado pois, embora elas tenham sido escritas, segundo parece, pelo francês Guilleragues, o mito delas tornou-se português:

embora apócrifos como as cartas da lusitana freira Mariana. (CA, 85)

Liga-se a este primeiro entre os exemplos sem dúvida o das *Lettres Persanes* de Montesquieu, exactamente pela sua atitude de estranhamento, de vista por fora da realidade nacional. Mas se estes exemplos ficam como cripto-modelos, há modelos explícitos, de autores cujo nome aparece na *Lusitânia*: e teremos aqui o Goethe de *Die Leiden des jungen Werthers* (L, 41), o Rousseau de *La Nouvelle Héloïse* (L, 176), o Foscolo de *Le ultime lettere di Jacopo Ortis* (L, 208).

Há porém ainda uma pista muito interessante que nos foi indicada pelo próprio autor em relação ao rapto de João Carlos e Marta, referido por eles nas primeiras duas cartas de *Lusitânia*. No princípio tínhamos pensado e queríamos avançar a hipótese de que a ideia do rapto surgisse do facto de "Prosérpina raptada" de Monteverdi, (que o autor mostra conhecer pois cita Monteverdi no *Cavaleiro Andante*<sup>7</sup>) se ter estreado no Palácio Mocenigo em Veneza. É uma pista a que mesmo agora não podemos renunciar, sem prejuízo da proposta pelo autor em relação à enorme carta 38 de *Aline et Valcour*<sup>8</sup> do Marquês D.A. François de Sade, cuja análise confirma, por outro lado, a presença de várias afinidades nos acontecimentos, mas sobretudo em relação à "fonte das novas personagens" que aparecem. Com efeito, os nomes usados por Almeida Faria para indicar a "velhinha anã" que, como a governanta do Marquês de Sade, aparece "de vela na mão"<sup>9</sup> (para Sade, "Doña Ruffina"<sup>10</sup>), e o tal "Corte-Real", que são mencionados em *Lusitânia*, são os mesmos, e temos a menção do corregidor, personagem presente também em Almeida Faria, que, no romance filosófico, convidou Clementine e por quem ela pergunta. Há, além disso, outras semelhanças em relação à apresentação dos lugares descritos por Marta e João Carlos e aos da narração "a posteriori" de Clementine:

— a certa altura cortaram para um caminho deserto, acidentado, por uma densa mata (pp. 31)

travaram diante duma fortaleza isolada (pp. 32)  
*tagliammo brevemente a sinistra,....; poi lasciando improvvisamente la strada grande, c'infilammo nel folto viale di un bosco che ci condusse finalmente sul portone d'una casa molto isolata*, (pp. 550)

— um lacaio de libré (pp. 32) / *Il lacchè* (pp. 550)  
(estas definições são dadas por João Carlos no primeiro capítulo-carta de *Lusitânia*, às quais seguem agora as do relato de Marta à mãe, contidas no segundo capítulo-carta)

— ao pararmos num fortim encoberto entre arvoredo (pp. 34)

— abrindo para um salão de intensa luz (pp. 35)

*un salone molto rischiarato si apriva sul fondo* (pp. 551)

— quatro quarentões de batas brancas semiabertas à frente de maneira indecente (pp. 35)

<sup>7</sup> Monteverdi, cit. CA, 273.

<sup>8</sup> Refiro-me ao romance filosófico *Aline e Valcour* do Marquês de Sade, que cito da tradução italiana de Aurelio Valesi, Sugar Editore, Milano s.d., pp. 550-56 (874).

<sup>9</sup> "Finalmente apparve una vecchia governante, con in mano una candela", p. 551.

<sup>10</sup> *Obra citada*, pp. 552. Também em L, 36.

*Quattro uomini dai cinquanta ai cinquantacinque anni, vestiti di taffetà flutuante, che li lasciava a metà nudi* (pp. 551-552)

— respondi com frieza, firmeza (pp. 36)

*dico con tanta fierezza* (pp. 552)

— um corregedor, outro banqueiro, outro ministro de justiça (pp. 36)

*siete qui dal primo corregidor di Lisbona... si riunisce qui con tre amici, gente di giustizia come lui*, (pp. 552)

Marta encontrará depois o conde Mocenigo que define uma primeira vez "um gentiluomo" (pp. 38) e em seguida "estranho cavalheiro" (pp. 39), e Clementine, por seu lado, conversará com "un cavaliere per bene" (pp. 556).

#### Tradição nacional vicentina

Em *Lusitânia* encontram-se também referências evidentes a textos de Gil Vicente, tais como:

Pordeus! sete arrepelões me pegaram à entrada<sup>11</sup>

ou:

Conjuro-te Belzebu  
pela ceguidade do mundo  
pela malícia do mal  
com a qual te alegras tu  
pelas névoas ardentes  
que estão nas tuas moradas  
pelas poças povoadas  
de víboras e serpentes  
pelo amargo tormento  
tão sem tento  
que dás aos encarcerados  
pelos gritos dos danados  
que nunca cessam momento<sup>12</sup>.

<sup>11</sup> L, 65. Evidente reminescência do exórdio do *Monólogo do Vaqueiro*: Pardiez! siete arrepelones me pegaron à la entrada (vv. 1-2).

In Gil Vicente, *Obras Completas*, vol. 1, 2ª ed. Sá da Costa, Lisboa 1951.

<sup>12</sup> *Tragicomédia da Exortação da Guerra* (vv. 23-26; 14-22).  
Gil Vicente, *obr. cit.*, vol. IV, p. 132. L, 135.

Conjuro-te, Belzebú  
pola ceguidade hebraica,  
e pola malícia judaica,  
com a qual te alegras tu  
Polas nevoas ardentes  
que estão nas tuas moradas,  
polas poças povoadas  
de víboras e serpentes  
e polo amargo tormento,  
mui sem tento,  
que dás aos encarcerados  
pelos gritos dos donados,  
que nunca cessam momento.



## Tradição das viagens marítimas

"Dir-se-ia lusitano destino navegar mesmo contra a maré" (L, 32)

Lusitânia é um nome emblemático. Foi nome de barcos e título de uma revista positivista dirigida por Carolina M. de Vasconcelos e que teve a colaboração, entre os outros, de António Sergio, Jaime Cortesão, Lopes Vieira, e do "grupo saudosista", revista que se destinava a servir a "Reconstrução Nacional". Mas a *Lusitânia* de Almeida Faria, embora cônica de tudo isto, é outra coisa. É, como a França das *Letres Persanes* de Montesquieu, Portugal visto de fora, com seus problemas e seus defeitos, mas também com a sua ânsia de heroísmo dentro da heroica tradição nacional.

Por isso toda a simbologia da decadência de Portugal está ligada, em *Lusitânia*, a expressões marítimas, em plena contraposição à época áurea dos Descobrimentos: é a vontade de recuperar a verdadeira imagem de Portugal através da desmitificação do apogeu português, ou seja através da paráfrase por parte de João Carlos dos versos do seu vate, Camões.

A personagem João Carlos coloca-se agora na atitude de denúncia, facilitada pelo "distanciamento" graças à sua permanência em Veneza. Notámo-lo na primeira carta-fragmento de João Carlos aos pais, onde se alude ao Velho do Restelo:

por um velho de venerando aspecto, que ficara entre as gentes no cais, postos em nós os olhos, meneando três vezes a cabeça, descontente, a voz pesada um pouco alevantando, que nós no rio ouvimos claramente<sup>13</sup>.

Mas isso é outra história, como diz o autor, uma história não já trágico-marítima, mas "cômico-marítima". À aventura externa portuguesa do século XV, baseada nas navegações de além-mar, contrapõe-se a situação interna contemporânea, lamentada por todas as personagens, através de citações do "pai da pátria". Marta em relação a Veneza, confessa:

dei por mim a recitar "esta é a ditosa pátria minha amada"<sup>14</sup>.

<sup>13</sup> Lus. IV, 94 (1-6)

Mas um velho de aspecto venerando  
Que ficava nas praias entre a gente  
Postos em nós os olhos, meneando  
Três vezes a cabeça, descontente  
A voz pesada um pouco alevantando  
Que nós no mar ouvimos claramente

L, 30.

<sup>14</sup> L, 40 e L, 233.

Lus. III, 21 (1) esta é a ditosa pátria minha amada.

e usa a mesma citação em relação a João Carlos e à sua definitiva decisão de ficar em Portugal:

dessa ditosa pátria minha amada

e também no aparente epílogo da sua "epistolagem"<sup>15</sup>:

Se um dia decidires deixar essa alapada e vil tristeza<sup>16</sup>.

Por seu lado, Sónia cita Camões escrevendo a André depois do relatório dele sobre o 1º de Maio:

e me trouxe já saudades daquela leda madrugada<sup>17</sup>.

Jó pensa em Camões no seu sonho:

no mar tanta tormenta e tantos anos, tantas fezes e mijo diluído, na terra tanto berro e tanto esgano, tanta ruim idade poluída onde pode acolher-se um pobre humano, onde verá lonjura a curta vista<sup>18</sup>.

e ainda em relação a Moisés:

Um, talvez Moisés, de fraca fala com um saber só de experiência feito, tais palavras tirou do estreito peito<sup>19</sup>.

E enfim ainda João Carlos cita o soneto de Camões:

o que não se esquece daquele amor ardente  
que nesses olhos verdes puro viu<sup>20</sup>.

<sup>15</sup> O termo encontra-se entre aspas por ser um neologismo do autor.

<sup>16</sup> L, 241.

Lus. X, 145-8 Duã austera, apagada e vil tristeza.

<sup>17</sup> L, 25.

Son. Aquela triste e leda madrugada.

<sup>18</sup> L, 170.

Lus. I, 106 (1-6)

No mar tanta tormenta e tanto dano  
Tantas vèzes a morte apercebida  
Na terra tanta guerra, tanto engano  
Tanta necessidade avorrecida!  
Onde pode acolher-se um fraco humano,  
Onde terá segura a curta vida?

<sup>19</sup> L, 59.

Lus. IV, 94 (6-8)

Cum saber só de experiências feito,  
tais palavras tirou do experto peito.

<sup>20</sup> L, 237.

Soneto 2 de Camões, vv. 7-8

Não te esqueças daquele amor ardente  
Que já nos olhos meus tão puro viste.

Há depois disso, nos romances de Almeida Faria, o eco constante da política contemporânea. Não esqueçamos que *Lusitânia* é o livro da "revolução", com todas as suas ilusões, mas que, por ser retro-datado, apresenta também um sentimento maior de desilusão. Há política nas palavras de Arminda e de Sónia, à qual se aproxima André por amor. Já no uso da língua, Arminda coloca-se no âmbito da classe revolucionária dos jovens portugueses, de que possui também o léxico. Indica Estela como "reaça", em contraposição aos "proletas", e define o seu povo como "portuga" (L, 69). Sempre dela provêm, numa carta endereçada a Sónia, as citações de revistas de vanguarda: a brasileira "noigandres"<sup>21</sup>, revista-livro concretista dos anos 60, e a portuguesa "Notícias do Bloqueio" (L, 179), revista poética de época salazarista publicada no Porto.

Assinalemos também a sua leitura de Montale no dia de 25 de Abril e a sua comparação da revolução com a *Tempestade* de Shakespeare (L, 76). "Notícias do Bloqueio" é também o título do capítulo 40, onde João Carlos descreve a Marta a situação do País a seguir o 25 de Abril:

A nau do Estado, com bispos, generais, bacheréis, amanuenses, pianos, pulgas, mangas de alpaca e mais pertences, ei-la aí a pique enquanto estes papalvos-malandragem ainda pensam em termos imperiais. Tapar buracos no casco de tão furada nave não seria nada mau, tentar salvar um povo exausto que alguns acham deu o que tinha a dar (...) Descrever-te a cidade... Espectáculo divertido, apocalíptico, típico resultado da banha de cobra que aqui passa por ser obra de salvação nacional (...) Pessimismo isto? O meu pessimismo, parafraseando Pessoa, é mais optimista que os optimismos deles. (L, 196-98)

Palavras amargas, mas que trazem consigo a demonstração da importância da situação vivida, confirmam a função de denúncia de que está investido João Carlos e a sua significação ética no interior do plano estabelecido pelo autor. Sónia cita também Pessoa (L, 125), mas enquanto Arminda fala em Lenine (L, 122) e em Freud (L, 124), e André relata os ditos da "Imaginação no poder" (L, 167), a tradição portuguesa vê o seu fim<sup>22</sup> com o suicídio de Moisés. Aparece nesta acção toda a ambiguidade e o desconcerto do País nessa altura.

Com efeito Moisés, a personificação da religião popular e da tradição<sup>23</sup>, cumpre um acto condenado pela Igreja. Quer dizer que o

<sup>21</sup> L, 108. O termo "noigandres" de proveniência provençal foi usado por Arnaut Daniel e retomado como nome da revista que se propunha, segundo definição de Haroldo Campos, "substituir a sintaxe lógico-discursiva do verso tradicional por uma sintaxe analógica, relacional, visual".

<sup>22</sup> O primeiro pressentimento deste fim temo-lo no facto de Marina aceitar a passagem da forma de tratamento de *vós* para *tu* (L, 103).

<sup>23</sup> Moisés tinha a função de portador da tradição, por isso na sua fala encontram-se muitas vezes crenças populares. Aqui por exemplo:

"se mulher menstruada entra na adega quando o vinho fica na mãe... é sabido em senão o vinho morrer na mãe" L, 66.

povo participa na mudança, o que transparece também através das palavras que Estela escreve ao marido "com medo dessa coisa do Espinóla" (L, 213).

Por seu lado Marta, ela também envolvida na política, cita Marx (L, 115), Marcuse (L, 116) e relata o que vai aprendendo da leitura dos jornais durante o seu exílio voluntário:

os jornais falam duma para mim improvável "maioria silenciosa" pronta a manifestar-se. (L, 174)

Na sua correspondência com João Carlos, Marta, que chega a definir a situação portuguesa como tragicómica (L, 220) passa a ser, por causa da sua veia artística, a personificação da estética: com efeito ao longo das suas cartas expedidas de Veneza encontramos muitas citações de obras de arte, especialmente pintura, escolha que "ela" justifica logo no princípio da sua estadia com a autoridade de Goethe:

A propósito de Veneza, Goethe escreveu do seu dom de ver o mundo pelos olhos dos quadros. (L, 41)

mais teoricamente, em seguida:

Todo o meu tempo é dedicado a imaginar, a tentar transformar em imagens algumas vidências postas a funcionar pela força de concentração chamada arte. (L, 175)

até chegar à afirmação:

Neste milagre de habitar uma enseada adriática, nestes dias decisivos para esse país, interessa-me só pintar. (L, 208)

Há além disso uma contínua e minuciosa descrição das pontes, dos palácios, da arquitectura que a rodeia, mas também da memória-mito dos literatos e artistas que viveram em Veneza. Lembra G. Bruno e Byron, e faz citações das obras deste último sempre em inglês<sup>24</sup>. O discurso cultural de Marta inclui também Ruskin e Shakespeare, além do omnipresente Mozart (L, 207-208-210). Com o olho no quadro de Caravaggio, lembra-se de Blake, das invenções maneiristas de Füssli e das 11.000 virgens de S. Úrsula:

Frei Pantaleão de Aveiro, no seu *Itinerário da Terra Santa* incluído na biblioteca mocénica, fala em onze mil barcas na cidade. (L, 56)

Mas há também Thomas Mann (L, 118) e De Chirico (L, 117), até a cripto-citação da morte de Bembo em Asolo, do epitáfio de Stendhal,

<sup>24</sup> O nome de Giordano Bruno é citado na página 39, mas em relação a Byron temos várias citações em inglês nas páginas 57, 170 e 176.



isto é de "Henri Beyle milanese", e de Gadda<sup>25</sup>. Alude-se à *Legenda Aurea* de Jacopo da Voragine<sup>26</sup> também. Por seu lado, João Carlos tem como livro de *chevet* Joyce, citado como mestre:

em Zurique em peregrinação ao túmulo do meu mestre Joyce (L, 132)

e Beckett em cripto-citação:

quase Molloy na cama da mãe. (L, 236)

Mas o maior número de referências e alusões por parte de João Carlos e Marta relaciona-se com o nome de Ezra Pound<sup>27</sup>, cujos versos estão presentes, segundo indicação do autor, em cada capítulo de *Lusitânia*.

Apresentamos, em forma exemplificativa, uma selecção de trechos, salientando uma pequena curiosidade. A primeira tradução em português dos *Cantos* de Ezra Pound foi obra de um grupo de simbolistas brasileiros, isto é: Augusto de Campos, Décio Pignatari, Haroldo de Campos, Mário Faustino e José Lino Grünenwald. E são eles que, em *Antologia Poética*<sup>28</sup>, traduziram o termo "Cantos" com Cantares, que é, de resto, o nome da herdade da família alentejana protagonista da "Tetralogia Lusitana".

Vamos agora ver como uma série de 20 versos de Ezra Pound se relaciona com as correspondentes traduções portuguesas ao longo de 20 capítulos de *Lusitânia*<sup>29</sup>:

- 1 - And then went down to the ship (p. 7)  
Descemos então para o barco (p. 30)
- 2 - Sea-break from stern forrards, (wake running of from the bow) (p. 12)  
(escutando) a onda contra a popa (esteiras de espuma correndo desde a proa) (p. 40)
- 3 - I sat on the Dogana's steps / For the gondolas cost too much (p. 20)  
Sentei-me nos degraus da Dogana, as gôndolas custam demais (p. 43)
- 7 - The old men's voices, beneath the columns of falsh marble / The modish and darkish walls, (p. 46)  
as vozes dos velhos, sob as colunas de falso mármore, as paredes tortas, de cor morta. (p. 61)
- 9 - One year fleods rose, / One year they fought in the snows, One year hail fell, breaking the trees and walls (p. 67)

<sup>25</sup> Retomamos aqui os dois trechos para assinalar mais uma vez o carácter mimético da escrita do Autor:

L, 96 Mantelo e Colli Asolani, estes com Bembo

L, 118 "as maravilhas de Itália" do maior milanês de sempre, referindo-se a Gadda.

<sup>26</sup> L, 118 fraca que sou na legenda dourada?

<sup>27</sup> Referimo-nos às páginas 56, 208, 239 e 133 de *Lusitânia* onde na última página há o adjectivo "poundeanas" em relação às *Fondamenta dei Tedeschi* em Veneza.

<sup>28</sup> *Antologia Poética*, Editora Ulisseia, Lisboa s.d., pp. 123.

<sup>29</sup> As páginas indicadas referem-se aos *Cantos* da edição Mondadori, colecção I Meridiani, Milano 1985, e à 5. ed. rev. de *Lusitânia* da Editorial Caminho, citada.

Um ano marés subiram, um ano lutei na guerra, um ano caiu granizo rachando árvores e paredes (p. 66)

- 12 - (José Maria dos Santos) Hearing that a gram ship / was wrecked in the estuary of the Tagus, (p. 106)  
(de José Maria dos Santos), ouvindo que um navio de cereais naufragara no estuário do Tejo, (p. 77)
- 13 - "Respect a child's faculties / From the moment it inhales the clear hair / But a man of fifty who know nothing / Is worthy of no respect" (p. 114)  
"Respeita as faculdades da infância, desde o momento em que ela aspira o claro ar, mas um homem de cinquenta anos que nada sabe não é respeitável" (p. 81)
- 14 - their wrists bound to their ankles (p. 118)  
(nele andamos) atascados com armas e bagagens até aos cotovelos (p. 84)
- 17 - (in) the forest of marble, (p. 150)  
florestas de mármore (p. 94)
- 20 - noigandres (p. 172)  
noigandres (p. 108)
- 21 - And said: yes father is coming (p. 186)  
ia voltar, como o pai, se calhar (p. 112)
- 22 - So I went off to Granada (p. 202)  
partiu para Granada (p. 119)
- 23 - because Adonis died virgin (p. 212)  
que Adonis morreu virgem (p. 123)
- 25 - on the Fondamenta dei Thodeschi (pp. 232 e 234)  
nas poundeanas Fondamenta dei Tedeschi (p. 133)
- 30 - Time is the evil. Evil (p. 286)  
O tempo é o mal. O mal (p. 155)
- 35 - "Can Portugal keep it up?" (p. 340)  
"and De Gama (Vasco) a great inconvenience" (ib.)  
"Can Portugal keep it up?" (p. 173)  
"and De Gama (Vasco) a great inconvenience"
- 45 - Whit usura hath no man a house of good stone / ...  
... with usura, sin against nature (p. 444)  
com usura nenhum homem tem casa de boa pedra...  
... com usura, pecado contra natura (p. 221)
- 46 - Mr. Marx, Karl, did not foresee this conclusion you have see a good deal of the evidence, not knowing it evidence (p. 452)  
O Sr. Marx, Karl, ... não previu esta conclusão; já viste boa parte da evidência, sem sabê-la evidência (p. 224)
- 47 - The bull runs blind on the sword (p. 460)  
touro, corro cego para a espada (p. 229)
- 49 - Sail passed here in April; may return in October (p. 472)  
Em Abril: uma vela; talvez volte em Outubro (p. 235)
- 50 - "Revolution" said Mr. Adams "Took place in the minds of the people" (p. 476)  
"a revolução", disse Mr. Adams, "teve lugar na cabeça das pessoas" (p. 239)

#### 1.4 A viagem simbólica: *Cavaleiro Andante*

Em resumo: um constante alargamento da visão e do espaço geográfico, ao qual correspondeu uma passagem das citações próprias da cultura portuguesa, às pertencentes a uma cultura político-literária europeia.

É esta "abertura a novos mundos" a que preanuncia a última obra da "Tetralogia Lusitana", o *Cavaleiro Andante*, cuja futura actuação

é prefigurada em termos económicos ainda em *Lusitânia*:

André anda a pensar, como julgo já te terá escrito, partir para o Brasil e tentar lá arranjar umas massas. (L, 182, carta de Arminda a Sónia)

É nesta linha portanto que o *Cavaleiro Andante* alarga o espaço geográfico abrangendo o Brasil, a Madeira e os Açores, e também o intertextual, compreendendo várias literaturas e culturas, a clássica grego-latina, a alemã, a inglesa, a italiana, a brasileira, com a inclusão no conto de diversos mitos e tradições universais.

Isto dá-nos a tónica do espírito versátil do autor e da sua obra. Pareceu-me útil dividir em primeiro lugar o tecido da escrita em dois mundos:

— o desejado nas fronteiras do possível, que é o mundo estético de Marta, personificação da arte, e o mundo ético-poético de João Carlos;  
— o desejado no espaço do impossível, tanto na “demanda” do presente personificada em André, através das suas peregrinações e alusões ao mito do sebastianismo, como na “demanda” do futuro, personificada em Jó e nos seus sonhos fantásticos reveladores da força constante que ainda hoje exerce o mito do Gral.

Estes dois mitos estão presentes numa época de transição entre o recente passado revolucionário e a procura de um novo significado da vida.

Contrapõem-se a estes dois mundos do desejo, a realidade histórica de Portugal (Arminda), das ex-colónias (Sónia) e o passado-fechado agora quase ausente, por ter sido esgotado em parte em *Lusitânia*, representado por Marina. Mas a transposição do passado heróico é visível ao longo de todo o livro: com efeito uma alusão aos *Lusíadas* de Camões por João Carlos no dia do Poeta lembra a dos versos de Bocage “Camões grande Camões, quão semelhante<sup>30</sup>” omitindo neles as primeiras palavras:

Quão diferentes acho teu fado e o meu, quando os cotejo: outra causa nos fez, perdendo o Tejo, encontrar novos aires e desaires; e versos tão diversos escrevemos, os teus famosos e heróicos, a mim cabendo a vez da negativa epopeia; não te imito nos dons da natureza. (CA, 55)

Numa carta a Marta ele afirmará depois:

<sup>30</sup> L, 55

Camões, grande Camões, quão semelhante  
acho teu fado e o meu quando os cotejo  
Igual causa nos fez, perdendo o Tejo (...)  
não te imito nos dons de natureza.

*Poesias de Bocage*, apresentadas por M. Barahona, Ed. Comunicação, 2. ed., Lisboa 1981, p. 136.

esta tragédia pícaro (...) Não serei eu o cronista de nenhuma epopeia, para epopeia temos Os Lusíadas e chega. Tento entender apenas o lado invisível disto, ao qual chamo poesia. (CA, 280)

acrescentando também, ainda em carta a Marta:

Aos vivos compete recordar ou aprender a esquecer, tentando superar pelo humor as desgraças do dia-a-dia. (CA, 309)

Mas é o próprio João Carlos, como negador da epopeia, quem deve encontrar uma saída. Ele procura-a em primeiro lugar através das perguntas, cuja resposta será “demandada” ao longo da história. Ele já não é, como era em *Lusitânia*, o cavaleiro andante<sup>31</sup>. Esta função passou agora para o seu irmão André, que numa carta à mãe escreve:

Para ti o muito amor do teu cavaleiro andante, como me alcunhavas por andar sempre fora de casa. (CA, 176-177)

João Carlos passou a ser o “cavaleiro do vento<sup>32</sup>”. Deixa assim a função de demanda para assumir a função ética que o leva a amargas conclusões como, entre outras:

Nós, de repente arrancados do nosso sono de séculos, podíamos sair da hibernação com alguma colectiva vontade, se ela existe. O mal é eu não a ver. (CA, 79)

ou:

país sólido outrora nas suas aventuras, ei-lo aí reduzido à condição de veleiro pirata arruinado

[já não é o “barco encalhado” de *Lusitânia*]

entre a tralha que resta das batalhas, de fúnebres festejos no meio da carnavalização geral. Falta muito (...) o dia em que seremos nós mesmos, sem saudades do estúpido passado nem receio de arriscar no diferente. (CA, 117)

e em relação à revolução:

salvação, da nação, amor de perdição trazem ecos suaves, recordam a falhada ocasião, o acto letal, o facto definitivo e fatal. (CA, 30-31)

pois que:

quando a revolução se aburguesar como parece ser fatal, tudo terá tendência para

<sup>31</sup> L, 235 “despedida deste dantes cavaleiro andante” no epílogo da sua “epistolagem” com Marta.

<sup>32</sup> CA, 71 como explica em seguida, de “fugas contínuas idas, seja onde for, seja para onde for, partir” CA, 77-78.



envelhecer, não apenas os que ocupam os lugares e neles vão fossilizar (...) Nestas pequenas comunidades onde todos se conhecem, os estratos dominantes nunca mudam muito, os mesmos primos, irmãos (...) Se calhar a minha própria exclusão dos privilegiados me torna uma espécie de pária, outsider nato. (CA, 79-80)

e por isso:

escolhi esta desordenada demanda de um talvez falso fim não por questão de compromisso entre exílio e país (CA, 269) (...) as viagens ajudam a vencer as minhas melancolias. (CA, 271)

A sua crítica abrange a própria língua portuguesa. Uma explicação neste sentido pode ser fornecida pelo capítulo 17, "Revolução e linguagem", que termina com as palavras "dilúvio de insultos ouvidos por João Carlos numa rua de Lisboa" (CA, 91). Desta maneira, através da crítica ao seu país, João Carlos parece justificar a sua escolha, a princípio duvidosa, de se dedicar inteiramente à poesia:

sem saber se a poesia se transformou num refúgio necessário à minha sobrevivência. (CA, 236)

mas no fim clara:

A poesia é a única actividade que vale a pena (...) Poetar é preciso, viver é somente a condição necessária mas não suficiente para permitir a poesia: viver é um pré-requisito. (CA, 271)

Um perfeito paralelo à escolha da vida para a arte feita por Marta. É esta a "solução" do protagonista depois da derrota da pátria, que já não reconhece os seus símbolos, o fado e a tourada (CA, 29), como símbolos do antigo regime, mas que também justifica afirmações no género "a noção de destino não existe em eras progressistas" (CA, 29). Se a noção de destino já não existe, tem que se encontrar um *Ersatz* que a substitua:

para enfrentar um dia-a-dia num país em frenesim político (...) Em plena era revolucionária surgem antigas crenças e fés de desespero (...) Será que vão enfim realizar-se as profecias do Bandarra, que prometeu um Quinto Império a quem perdeu o seu? (...) ou por nossos pecados é preciso partir à procura da chave que abrirá a cave onde se esconde e não se encontra o Gral? (CA, 19-20)

Ressurgem assim os mitos: o de Dom Sebastião e o do Gral. As funções da demanda podem ser partilhadas entre André e Jó. Jó move-se no plano onírico ao passo que André se transforma no verdadeiro cavaleiro andante através da sua ida para Brasil e para Angola.

Se para João Carlos a sobrevivência estava ligada à poesia, para Jó a única maneira de sobreviver é sonhar, voar nos seus pensamentos. Encontramos, nos sonhos de Jó, os míticos cavaleiros da Távola Redonda e a Corte do Rei Artur transferidos para o futuro, e com cono-

tações de *science fiction*, se é verdade que o Rei apareceu ao rapaz na "Aldeia Aérea":

à frente o claro Galaaz, nato em pecado da rainha Genoveva com Lancelote do Lago que era o melhor amigo do marido dela, segue-se Estor, Gaeriet, Galvão, Tristão, Palmedes, Parsifal e os irmãos Bootz e Leonel inseparáveis (...) Falta Artur o Rei Aventuroso, o seu fiel Giflet, e Peles o Rei Pescador, e Lancelote do Lago

Apesar disso Jó:

não viu o Vaso, sinal de que há muito a demandar. (CA, 47-48)

Nestes voos o moço encontra, por exemplo, o Padre Bartolomeu<sup>33</sup>. Mas o sonho de Jó, como sempre, e como ensinou Freud, é composto por vários elementos. São eles tirados da realidade quotidiana, que agora, depois do 25 de Abril, cerca a família "latifundiária", e do imaginário sugerido pela cultura escolar e pelas leituras em que se cruzam as personagens míticas (como o Padre Bartolomeu Gusmão e a sua "passarola") e as histórias da Távola Redonda e a Demanda do Santo Gral.

"O último voo" (cap. 42), é neste sentido um sonho-paradigma. Há na sua estruturação antes de mais nada a componente sexual: Freud ensinou a interpretar a voo sonhado como um desejo sexual. E neste sentido o título é significativo. Além disso há as armas e os vários objectos afiados, com que os irmãos e os primos todos se vão deitar. Aqui o sonho revela por um lado o sentido de afastamento e de inferioridade que o pequeno Jó sente em relação aos irmãos depois da morte do pai; e por outro lado o sonho revela também o seu sentido de responsabilidade:

se eu tivesse o pai ou André que me ajudassem e ainda por cima o João Carlos anda sempre a voar, sou o homem de casa, vou voltar. (CA, 221)

Entra aqui a parte de sonho relativa aos recentes acontecimentos, com o medo que se instalou na família depois da revolução, medo dos ciganos e de todos os inimigos que escrevem nos muros dos Cantares frases antes incompreensíveis pelo filho dos patrões como "morte aos latifundiários", "abaixo a lei reaccionária" (CA, 221).

Desagua assim no sonho a fuga, fuga do cigano em travesti que corre atrás dele com uma seringa suja: outro evidente *transfert* sexual, medo da violação. Coerente portanto a fuga para o mágico reino arturiano de cavaleiros puros como Galaaz e como o próprio Tristão, nobilitado pelos seus amores infelizes.

A cena final em que Jó se vê seguro e sentado em redor da enorme

<sup>33</sup> CA, 220. A sugestão poderia vir do conhecido romance de José Saramago, *Memorial do Convento*, em que aparece como figura de primeiro plano o Padre Bartolomeu de Gusmão, inventor da "passarola".

Távola Redonda, no momento em que o

Vaso que não se deve nomear penetrou no palácio sem precisar de portador (CA, 224)

é clara referência ao inconsciente desejo do menino de voltar a fazer parte de uma comunidade, de uma família, como a do Rei Artur em que todos os companheiros são perfeitos:

não da perfeição terrena mas de outra sem razão nem terra nem peso, aérea e leve como a Aldeia onde eu habitava sem saber. (CA, 225)

No regresso à Aldeia Aérea, pois, encontramos já a mitologia grega<sup>34</sup>, e logo a seguir algumas indicações significativas como:

explicando ser o feiticeiro Klingsor (...) apareceu Sónia montada no cavalo voador de Kundry,

para afirmarmos que o autor seguiu, nesta sua narração, a *fabula* do *Parsifal* de Wagner, dedicado ao rei Luís II da Baviera, cuja vida inspirou a Luchino Visconti o seu *Ludwig*. A obra musical foi composta na casa dos Wesendonck, tranquilo refúgio perto do lago de Zurique. Todo um contexto abundantemente citado: por Marta, que fala de Mathilde Wesendonck, descendente dos anfitriões de Wagner, e por João Carlos, o qual por seu lado se lembra do filme de Visconti. Não só: com uma técnica muito onírica de cinema surrealista, entra aqui também a cena de Sónia montada no cavalo de Kundry, o que deriva do mito de Klingsor, retomado por Wagner no seu *Parsifal*.

Assim o progressivo acréscimo da intertextualidade, com referentes estrangeiros em relação a Portugal, é inegável. Com efeito, a tradição popular resultou enfraquecida depois da morte do seu portador Moisés e reaparece agora de vez em quando, subdividida entre as várias personagens, como se ela servisse, depois do alargamento espacial, como marca de mútuo reconhecimento entre as figuras espalhadas pelo mundo fora. Aparece em discursos, ditos e provérbios de cunho popular. Diz Marta:

São Lourenço lavrador roga a Deus que saia o sol (CA, 24)  
ao comparar mula que faz iii com mulher que sabe latim (CA, 84)  
quem não arrisca não petisca (CA, 85)

Por seu lado André usa a tradição popular do Porto de bater alho- porro na cabeça das pessoas na noite de S. João, e usa-a para demonstrar a ignorância do povo:

<sup>34</sup> Trata-se do capítulo 57, onde na página 298 são nomeados Heitor, Aquiles, Astianax, Priamo, e nas páginas 300-301, as frases contidas na citação.

passatempo muito inteligente de um povo que nem percebe gestas e gestos ancestrais do sexo (CA, 122)

e ainda ele declara, com outro ditado:

ladrão que rouba ladrão tem cem anos de perdão (CA, 175)

Tiago, por outro lado, no Dia de finados, lembra a tradição popular contra o mau-olhado:

rezam-se três Padre-Nossos e três Ave-Marias fazendo uma benzedura com um ramo de arruda, e se o ramo murchar durante os Padres-Nossos é porque o mau-olhado foi posto por homem, se durante as Ave-Marias foi obra de mulher. (CA, 169-70)

O próprio Jó, afinal, nos seus sonhos parafraseia um dito popular pondo-o na boca do cigano:

vai à adega e prova o vinho, e se queres pasmar o teu vizinho lavra e esterca pelo São Martinho. (CA, 222)

A cultura portuguesa, as citações de Gil Vicente e de Pessoa estão também presentes aqui, desde o *Auto da Índia*:

A Santo António rogo eu  
Que nunca m'ó cá depare:  
Não sinto quem não se enfare  
D'um diabo Zebedeu<sup>35</sup>.

até à *Ode Marítima* e *Mensagem* em cripto-citação:

Sozinho no cais deserto  
não sei a hora, mas sei que há hora (CA, 67)

e em citação explícita juntamente com Santo António:

são as pessoas mais importantes de Lisboa, mas se nunca de lá tivessem saído, não o teriam sido. (CA, 312)

Esta forma crítica é assumida também por Arminda e Sónia, ao passo que da mãe continuamos a ter um quadro muito significativo de passividade consciente:

Reparo que o meu pensamento anda cheio de antigamentos, outrora, in illo tempore, como se não conseguisse fixar de frente o que me cerca (...) Dantes havia entre nós, remediados, e os pobres, relações amigáveis apesar de desiguais, de certo injustas, mas não por nossa culpa. Culpado seria o sistema, a sociedade (...) Fui vítima como ele. (CA, 38)

<sup>35</sup> CA, 70 Gil Vicente, *obr. cit.*, vol. V, vv. 8-11, p. 91.



São muito diferentes as afirmações de Arminda, mesmo numa irónica citação de Brecht:

(Ich bin aufgewachsen als Sohn Wohlhabender Leute. Meine Eltern...) por vezes cheira-me à má consciência de quem manteve sempre o seu passaporte capitalista e conta na Suíça. (CA, 197-198)

Existem além disso, as mudanças do namorado depois do 25 de Abril. E é um namorado com quem apesar de tudo Arminda vai casar:

Samuel, sempre mais ortodoxo, intolerante e rígido, tão pré-histórico quanto os slogans dos partidos. (CA, 198)

As idéias mais significativas encontram-se, porém, na última carta que Arminda escreve ao irmão André, em que ela admite a possibilidade do "advento do reino do Espírito Santo, que será chamado Quinto Império e terá sede social em Portugal", e do regresso de Dom Sebastião ao reino do Quinto Elemento". Desta forma a Pátria:

voltará ao poder e à glória mas desta vez só espiritual, sem as tentações materialistas. (CA, 233, Arminda)

É o mito do Sebastianismo o que percorre toda a obra. Especialmente em André, incumbido de uma carga pesada:

Durante as minhas insónias crepitantes penso que não me pertença, não só eu mas um povo inteiro perdido de si, confusamente à procura de não sabe que saída. (CA, 183)

Ele parte portanto para o Brasil depois de se ter dado conta da importância do seu papel de "cavaleiro andante" que não pode ficar passivo neste "Portugal-dos-Pequeninos"<sup>36</sup> agarrado à entidade ideal da "alma" em contraposição à material entendida por Gogol nas suas *Almas Mortas*, vivos que vivem como escravos. Por isso ele será o "marinheiro aéreo", o "cavaleiro do mar", o "vagante sem casa onde ficar", obrigado a "um adeus português"<sup>37</sup>, "no mesmo dia em que, 40 anos antes" partira Dom Sebastião da Foz do Tejo em direcção:

ao suicídio que lhe seria fatal e ao país. Com certo frisson reparo que o Desejado era da minha idade. (CA, 122)

Acaso, sorte ou destino? Esta decisão, como ele diz, foi tomada depois de descoberta a solidão após a morte do pai. Parafraseando

<sup>36</sup> CA, 42. É esta uma referência à «Lilliput» coimbrã, isto é um lugar em frente à cidade, do outro lado do rio, onde há um pequeno parque com os modelos em miniatura de monumentos, praças, igrejas portuguesas.

<sup>37</sup> CA, 96 e CA, 121. Para "um adeus português" recordamos Alexandre O'Neill.

Júlio César, ele vai dizer:

vim, vi, saí vencido (CA, 175)

E a sua solidão o aproxima do espiritismo ou melhor do Umbanda brasileiro, de que nos dá uma descrição muito significativa (CA, 192). É uma fé à qual, diz ele:

as pessoas se agarram à medida que deixam de crer numa igreja. (CA, 146)

Na função de Umbanda ele encontra os orixás e dentro deles os dois gémeos Ibeiji e Xangô. A cerimónia que se realiza no terreiro do Templo Espírita Tupyara consiste em atravessar fases de descarga do mal e carga do bem. E são estas as coisas de que André doente precisa. São citações que, prosseguindo depois nos discursos travados com Sónia, onde aparecem as menções do "dono do kuarup" dos xinguanos, dos ritos africanos e da Pomba Gira, companheira do Exu, nos permitem alargar os nossos horizontes culturais à procura de termos e significados em culturas diferentes. Aprendemos assim que o Umbanda provém do kimbundo e significa "magia" e que na sua origem estava ligado ao candomblé, a "grande festa dos orixás", espíritos-guias dos homens, intermediários com o sobre-natural, assim como os santos da religião cristã. E é este sincretismo, que relaciona os Ibeiji com os santos católicos gémeos Cosme e Damiano (santos terapeutas) e Xangô, com São João Baptista ou São Jerónimo, uma vez que em cidade os sincretismos diferem. O expediente cultural serve também para revelar a dupla natureza, humana e sexual de André:

Oxalá o orixá não dê errado<sup>38</sup>.

confirmada pela referência à Pomba Gira, erótica pomba em que confluem traços da pomba-Espírito Santo das interpretações espiritualistas e da Madalena dos dramas litúrgicos e semi-litúrgicos medievais. Parece esta a parte-segunda duma mesma função, compartilhada com João Carlos. Na última carta que escreve a Sónia, depois de ter decidido ir para Luanda, dirige-se a ela como responsável do seu enterro e da sua sobrevivência, e segundo a maneira dos Xinguanos, nomeia-a "dona do meu kuarup" (CA, 182).

Neste sentido este cavaleiro andante pós-moderno ganhou a sua batalha na terra contra a solidão:

e se nada me ajudar por não haver ajuda possível, venço o maior sofrimento, o isolamento. (CA, 194)

<sup>38</sup> Luciana Stegagno Picchio, "Umbanda a Rio de Janeiro: notícia e testimonianza", em *Simposio Internazionale sulla medicina indigena e popolare dell'America Latina*, Ed. I.I.L.A., Roma 1979, pp. 475-95.

e encontrou o seu Gral.

À procura do Gral encontra-se também Marta, que na sua correspondência com João Carlos e com a mãe parece demonstrar que a única possibilidade de saída e de realização consiste nos valores estéticos, na arte e sobretudo na pintura:

não quero que te sintas culpada por me teres trazido ao mundo noutra sítio, nessa terra onde nascer se pode tornar num drama em gente para quem sonhar pintar ou musicar. (CA, 203)

A decisão de João Carlos da passagem de uma posição ética-destruidora para uma posição poética-construtiva dirige-se neste sentido. Assim as cartas entre João Carlos e Marta alargam afinal o espaço intertextual de Portugal para o mundo. As citações são muitas e significativas: algumas delas evocam artistas e escritores já presentes em *Lusitânia* (Joyce, Goethe, Foscolo, Rousseau, o Aretino, Stendhal, Montale, Veronese, Mantegna, Tintoretto, Henry James), outras justificam a importância da arte e expõem conceitos filosóficos e artísticos. Neste sentido pareceu-me muito indicativa a menção da poetisa quinhentista Luisa Sigéa, considerada admirável:

pelo lado iluminista estrangeirado, de quem considera seu dever entender a infinita variedade do mundo sensível, único dos muitos mundos possíveis. (CA, 85)

Neste contexto de meditações existenciais e filosóficas aparece Lessing na sua disputa com Winckelmann em relação ao Laocoonte<sup>39</sup>, com a divisão entre as artes plásticas enquanto representações dos corpos; e a poesia, expressão de acções, sentimentos, paixões. Quanto às fronteiras entre arte e não-arte, alargamento da visual, Almeida Faria menciona filósofos como Leibniz (que indica depreciativamente a estética como representação confusa da perfeição), Kant (distingue entre conhecimento intelectual-discursivo e juízo artístico, imediato e sensível) entre os quais põe Baumgarten como intermediário por ter conferido à estética uma dimensão autónoma, e ter incluído nela a poética. Esta mediação explicada por João Carlos parece justificar o seu aproximar-se de Marta e dos seus ideais:

para quem aspira à liberdade, não existem fronteiras nem limites toleráveis, a não ser os da morte, intolerável. (CA, 127)

pois que as suas declarações são percorridas pelo pensamento na morte, vista como aniquilação total.

Neste sentido é a procura da arte, enquanto única força capaz de vencer a morte:

<sup>39</sup> CA, 188. Refiro-me à obra *Über die Grenzen der Malerei und der Poesie*; em relação ao discurso arte-poesia as citações encontram-se: CA, 188; CA, 210; CA, 313; CA, 127; CA, 25.

reconstruir desde o início esta utopia viva, fundar um sítio onde o reino da beleza longamente sonhado e desejado e quase conseguido numa Veneza perdida, enfim antes que o fim do mundo principie. (CA, 25)

Será a “ilha dos imortais”?

A conclusão é que estas personagens todas são afinal figuras do nosso tempo com problemas e perguntas perante a vida. Fechadas num limbo de indecisão e expectativa no princípio, elas saem depois “em demanda”, à procura de qualquer coisa. Pois o que é importante é procurar, seja qual for o sentido, ou a direcção, mas procurar.



MARINA ZITO

I TEMPI DELLA CRITICA ALLA POESIA  
DI SAINT-DENYS GARNEAU

Di fronte all'interesse che oggi suscita anche in Italia la letteratura francofona, può essere stimolante mettere a fuoco la produzione critica sul poeta canadese Saint-Denys Garneau — morto a 31 anni nel 1943 dopo aver pubblicato un'unica, esile raccolta di poesie, *Regards et jeux dans l'espace*<sup>1</sup> — proprio perché considerato emblematico e del tempo e dei luoghi ove matura la sua esperienza.

Innanzi tutto il nome. Saint-Denys Garneau deve essere cercato nei manuali bibliografici sotto la G<sup>2</sup> (e non, come lo classifica ad esempio *Points de repère*<sup>3</sup>, peraltro utilissimo, sotto la S): infatti il suo cognome è Garneau — così si chiamano i suoi familiari ancora viventi, così sono registrati anche nell'elenco del telefono. Lo strano allora è il nome dove è palese l'aggettivo *saint*: conviene ricordare che la forma originaria usata dal poeta stesso per firmare era ancora più preziosa, de St.-Denys, con una ventata di snobismo a imitazione del fratello della madre<sup>4</sup>.

Chi è Saint-Denys Garneau? Dalla corrispondenza, dal *Journal*, dalle poesie, egli appare il vero tipo dell'intellettuale canadese degli anni Trenta:

— intellettuale, cioè inserito in un contesto culturale molto vivace — che è poi quello della rivista *La Relève*<sup>5</sup> —, che gli permette, ad esempio, di essere subito aggiornato sul mercato librario (Saint-Denys Garneau legge la Mansfield ancor prima di leggere Flaubert!) e gli permette di pubblicare note e recensioni;

<sup>1</sup> Saint-Denys Garneau, *Oeuvres*, édition critique par Jacques Brault et Benoît Lacroix, Montréal, Les Presses de l'Université de Montréal, 1971, pp. 9-35.

<sup>2</sup> Cfr. anche Jacques Blais, *Dossier Saint-Denys Garneau*, Fides, Montréal 1971, p. 67.

<sup>3</sup> *Points de repère* è «[l']index analytique d'articles de périodiques de langue française (réalisé conjointement par la Bibliothèque Nationale du Québec et les Services documentaires multimédia)».

<sup>4</sup> Cfr. Saint-Denys Garneau, *Lettres à ses amis*, Editions HMH, coll. H, Montréal 1970, passim.

<sup>5</sup> Pubblicata a Montréal dal 1934 presso le "Editions de l'Arbre", *La relève* (diretta da Robert Charbonneau e Claude Hurtubise) si modificò in *La nouvelle relève*. Questa seconda pubblicazione, che durò fino al 1948, è ancor oggi di facile accesso — a differenza de *La relève* spesso mal conservata (come accade anche presso la Bibliothèque de la Faculté des Arts et des Sciences de l'Université de Montréal per altro splendidamente organizzata).

— canadese (sì, e non «europeo») anche solo per l'incidenza che lo sport ha avuto nella sua vicenda biografica, (benché malato di cuore, Saint-Denys Garneau scia nuota corre: non a caso morirà in un incidente di canottaggio);

— degli anni Trenta, per l'influenza che esercita su di lui il *milieu catholique* che solo molto più tardi (negli anni '60) entrerà in quella crisi che forse ora sta avviandosi a soluzione.

Ma questi sono altri problemi: noi siamo interessati alla poesia e alla sua accoglienza critica. Ecco, l'accoglienza. Non a caso uno dei *poèmes* più belli della raccolta *Regards et jeux dans l'espace* ha titolo *Accueil*: letto spesso come l'acuta idea di sé che Saint-Denys Garneau palesa, ha un *incipit* a ragione molto famoso,

Moi ce n'est que pour vous aimer  
Pour vous voir  
Et pour aimer vous voir  
Moi ça n'est pas pour vous parler [...]»<sup>6</sup>.

A questa idea di sé — su cui a lungo si è esercitata la critica — non è lontana l'altra poesia, l'ultima della raccolta, *Accompagnement*:

Je marche à côté d'une joie  
D'une joie qui n'est pas à moi  
D'une joie à moi que je ne puis pas prendre.

Apparente avvicinamento e poi rinuncia a un essere amato, questa poesia indica piuttosto il dualismo che Saint-Denys Garneau individua nel fondo di sé:

«Je marche à côté de moi en joie»<sup>7</sup>,

altro modo per dire il suo disagio verso la vita — come già annunciava d'altronde nel *poème liminaire*:

«Je ne suis pas bien du tout assis sur cette chaise [...]»<sup>8</sup>.

Queste citazioni possono dare senz'altro un'idea della bellezza dei *poèmes* di Saint-Denys Garneau, ma aiutano anche a evidenziare un dato di fatto che occorre tenere presente per giudicare i rapporti tra l'uomo e l'opera — quello che un amico del gruppo della *Relève* metteva in evidenza dopo alcuni anni dalla morte di Saint-Denys Garneau: «parfois il était plein de santé et de rire, parfois il se renfermait silencieusement, gravement»<sup>9</sup>. L'individuazione di questi alti e bassi sem-

<sup>6</sup> Saint-Denys Garneau, *Oeuvres*, éd. cit., p. 32.

<sup>7</sup> *Ibidem*, p. 34.

<sup>8</sup> *Ibidem*, p. 9.

<sup>9</sup> André Laurendeau, *Témoignage*, in "Le devoir", 9 Juin 1962, p. 9.

bra indispensabile per accedere all'intelligenza delle sue poesie che evidentemente egli scriveva in quei periodi di silenziosa chiusura, periodi di profonda depressione.

Potremmo dire che Saint-Denys Garneau passa a rappresentare un caso di poeta su cui si può esercitare la pietà del critico — nel senso più antico di comprensione umana. Il critico infatti partecipa del grosso scandalo costituito dalla scelta del silenzio da parte del poeta. Era una scelta peraltro annunciata e motivata, se leggiamo tra le righe di un *poème* del 10 dicembre 1935, *Autrefois*:

«Il me faut devenir subtil  
Afin de...  
...  
Créer par ingéniosité un espace analogue à l'Au-delà»<sup>10</sup>.

Lo spazio «analogo all'Aldilà», è chiaro, è lo spazio della poesia, ed è la crisi di questa sostituzione di valori ricercata con mezzi intellettuali, che denunciano sia, dapprima, l'abbandono della scrittura poetica, sia, nell'ultimo periodo di vita, l'abbandono totale della scrittura<sup>11</sup>.

Molti hanno accostato Saint-Denys Garneau a Rimbaud<sup>12</sup> — a giusto titolo — perché in entrambi l'esperienza poetica sembra aver toccato l'acme della conoscenza e entrambi se ne sono allontanati come spaventati o delusi. Ma se Rimbaud ha esercitato il suo stoicismo in Africa, non così Saint-Denys Garneau a cui la famiglia in altri modi oppressiva e inoltre la grave malformazione cardiaca di cui dicevamo, lasciano spazio solo per quelle intemperanze caratteriali cui pure abbiamo fatto cenno e che sono in fin dei conti a monte del misterioso incidente mortale<sup>13</sup>.

<sup>10</sup> Saint-Denys Garneau, *Oeuvres*, éd. cit., p. 26.

<sup>11</sup> Oltre la raccolta poetica *Regards et Jeux dans l'espace* della primavera '37, Saint-Denys Garneau (1912-1943) pubblica numerose prose e, per ultimo, un articolo di critica letteraria su Gertrude von Le Fort nell'«Action nationale» del febbraio 1938 (cfr. *Oeuvres*, éd. cit., p. 210-301). Continua a scrivere agli amici dal suo ritiro nella casa di famiglia di Sainte-Catherine de Fossambault, anche se sempre più di rado, fino al luglio del 1941 (cfr. *Lettres*, éd. cit., p. 487). L'ultimo appunto del *Journal* è dell'ottobre '37 (cfr. *Oeuvres*, éd. cit., p. 629). Lascia poesie non datate di cui molte verosimilmente anteriori al '37 (cfr. *Oeuvres*, éd. cit., pp. 122-151 e 181-202).

<sup>12</sup> J. Blain in particolare si riferisce a *Une saison en enfer* essenzialmente perché ritrova in entrambi gli autori una precoce vecchiaia, un ritmo accelerato dell'esistenza (cfr. *Le drame de Saint-Denys Garneau*, in «Reflets» I, 1, déc 1951, p. 17). Alain Bosquet invece avvicina Garneau al Rimbaud delle *Illuminations* (cfr. *La poésie canadienne contemporaine de langue française*, HMH, Montréal 1966, p. 51).

<sup>13</sup> «Misterioso» perché alcuni, influenzati dal silenzio poetico e dall'allontanamento dagli amici che Garneau aveva operato negli ultimi anni e, ancora, dalla tematica della morte nei *poèmes* pubblicati, hanno letto l'incidente come un suicidio o almeno ne hanno insinuato il sospetto — che a noi non sembra legittimo; le testimonianze dei modi di ritrovamento del corpo e dello stato di stanchezza del poeta e, infine, le condizioni climatiche al momento ci fanno piuttosto accettare la tesi dell'inciente. (Cfr. J. Blais, *Dossier Saint-Denys Garneau*, cit. p. 47).



Dicevamo della bibliografia e degli studi su Saint-Denys Garneau. Il primo impatto che oggi si ha con la sua opera è attraverso l'edizione critica a cura di Jacques Brault e Benoît Lacroix pubblicata dalle Presses de l'Université de Montréal nel 1971. Su questo avvenimento occorre spendere qualche parola e fermare l'attenzione iniziale del lettore sia perché è avvenimento nuovo nella giovane letteratura franco-canadese, sia perché esso rappresenta il punto di partenza della vera esegesi su Saint-Denys Garneau. Questa edizione critica è stata possibile essenzialmente grazie all'entusiasmo dei due studiosi il cui ambito era professionalmente lontano dalla poesia: essi sono entrambi professori, ora in pensione, di filosofia medievale all'«Université de Montréal». Che cosa è accaduto? È accaduto che proprio in quanto filosofi medievali, essi erano abituati alla frequentazione dei manoscritti, alla verifica delle datazioni più o meno precoci e a tutti i problemi di natura filologica e critica che un'edizione di tal genere richiede. Essi hanno sentito il fascino di applicare quella metodologia per costruire un momento culturale affatto nuovo nel Québec — e anche «impossibile» fino ad allora per la mancanza stessa di una storia letteraria, di una produzione letteraria — un analogo esperimento di edizione critica è stato poi fatto su Nelligan da Lacourcière nel 1989<sup>14</sup>.

Quanto invece agli studi, tra i modi di approccio possibili, giudichiamo proficuo mettere a fuoco tre punti fermi, tre momenti diversi in cui ci si è avvicinati alla lettura del poeta. Il primo momento è quello della reazione alla pubblicazione della raccolta *Regards et jeux dans l'espace* nel 1937: è un momento di consenso da parte degli amici ma il poeta è profondamente ferito dall'unica stroncatura — feroce — del critico allora più ascoltato a Montréal, Valdombre. Questi recensisce il libro il 26 marzo 1937 (al suo primo apparire, dunque) e, anche riconoscendo che «Saint-Denys Garneau est poète, et profondément» si rifiuta all'oscurità della poesia motivando a lungo che potrebbe recedere da questo parere solo nel caso di... Verlaine<sup>15</sup>.

Col passare del tempo, ma fintanto ancora che il poeta è vivente, Guy Sylvestre — che all'epoca pubblicava una rivista letteraria dal formato e dall'impianto analoghi alla francese *Vigile* e dal nome che Coc-teau influenza alla lontana, *Gants du ciel*, — presenta Saint-Denys Garneau come il poeta dalla «merveilleuse et divine enfance». «Ce poète a compris — egli dice — que la poésie est un jeu — un regard et un jeu — mais un jeu très sérieux puisqu'il porte sur la signification des

<sup>14</sup> «Le nom, le destin, le visage d'Emile Nelligan sont les plus connus de toute la littérature québécoise. On a fait de cet adolescent exceptionnel un mythe: celui de l'"inspiration" géniale, des amours enfantines, de la révolte... Tout le monde s'est penché sur son berceau-cercueil, des archivistes aux poètes — psychiatres, des cinéastes aux chanteurs». Cfr. L. Mailhot e P. Nepveu, *La poésie québécoise* (Anthologie), Typo, Montréal 1990, p. 116. Cfr. anche Emile Nelligan, *Poésies complètes* (1896-1899), Fides, coll. Nénuphar, Montréal 1989.

<sup>15</sup> Valdombre (pseudonyme de Claude-Henri Grignon), *Regards et Jeux dans l'espace*, in «En avant», I, 11, 26 mars 1937, p. 3.

êtres (...), il a compris que les mots n'ont de valeur qu'en tant qu'ils signifient la réalité, c'est-à-dire ce que les choses nous cachent...»<sup>16</sup>. Su questa grande intuizione di Sylvestre a riguardo di Saint-Denys Garneau, gli studiosi degli anni '80 saranno costretti a ritornare dopo una serie di malintesi.

Il secondo periodo della riflessione su Saint-Denys Garneau è molto più lungo e va dalla commemorazione in morte del poeta all'edizione critica, cioè dal 1944 al 1971. Durante questo periodo, è possibile individuare due nuclei dai quali prende il via il dibattito letterario: il numero *Hommage a Saint-Denys Garneau* de *La nouvelle Relève* (dicembre 1944) e l'articolo di Albert Béguin nel 1954 che, pubblicato su «Esprit», fu rapidamente conosciuto in Québec per quella presenza allora ancora molto viva delle istituzioni religiose cattoliche.

*La nouvelle Relève* del dicembre '44 dedica a Saint-Denys Garneau una ventina di pagine con alcune poesie inedite (*Ce qui était perdu*, *Un autre encore*, *Autre Icare*), una breve e calorosa testimonianza della scrittrice e poetessa Anne Hébert, cugina del poeta (e forse la più valida voce contemporanea del Québec) e ricordi di amici, anche in forma di poesia.

Due di questi stessi amici, Robert Elie e Jean Le Moyné, riuniscono poi nel 1949 in volume le poesie postume di Saint-Denys Garneau cui danno il titolo di *Les Solitudes* e che pubblicano in unione a *Regards et jeux dans l'espace* come *Poésies complètes*.

È su questa edizione, e sulla immediatamente successiva pubblicazione del *Journal*, che si esercita la lettura di Albert Béguin. Egli da questi testi attinge una conoscenza che lo porta a concludere con alcuni giudizi: 1) la morte di Saint-Denys Garneau probabilmente volontaria; 2) il confronto fra il destino solitario del poeta e il dramma della sua nazione relegata nell'isolamento; 3) l'assenza della Grazia dall'esperienza di Saint-Denys Garneau, anzi «le renoncement au secours de la grâce»<sup>17</sup>. Come si vede, il dibattito comincia a farsi infuocato e in esso si inserisce nel 1960 di nuovo Jean Le Moyné<sup>18</sup> con una violenza da sermone televisivo<sup>19</sup> della migliore produzione hollywoodiana (pensiamo al film ben più tardo, *Quinto potere*). Egli denuncia l'ipocrisia dell'ambiente in cui Saint-Denys Garneau è cresciuto e ha scritto — «parents, éducateurs, grandes personnes réelles ou symboli-

<sup>16</sup> Cfr. G. Sylvestre, *Anthologie de la poésie canadienne d'expression française*, Valiquette 1942, *Introduction*, p. 26. Questo testo è ancor oggi facilmente reperibile. Non così lo studio di appena 30 pp. che già un anno prima Sylvestre aveva dedicato al nostro poeta e a François Hertel (*Situation de la poésie canadienne*, Le droit, Ottawa 1941) tirato a soli 255 esemplari (consultabile a Montréal unicamente presso la *Bibliothèque de la Ville*).

<sup>17</sup> A. Béguin, *Réduit au squelette*, in «Esprit», 22 nov. 1954, p. 649.

<sup>18</sup> Cfr. J. Le Moyné, *Saint-Denys Garneau témoin de son temps*, in «Ecrits du Canada Français», Montréal 1960, p. 34.

<sup>19</sup> *Sermon* è il termine usato nella scheda di presentazione dell'autore (cfr. *Le Moyné, Saint-Denys...* cit., p. 10).

ques» — che lo avrebbero portato a «associer au fait d'être heureux une insolvable culpabilité»<sup>20</sup>. Continuando, Le Moyne accentua il giudizio di Béguin e fa di Saint-Denys Garneau non solo un corrispettivo del Canada ma piuttosto l'emblema dell'alienazione del suo paese<sup>21</sup>. D'altra parte (e ciò contro Béguin), Le Moyne conclude sul problema della grazia: «que la grâce ait accompagné ce destin... je n'en doute pas».

Oltre questi di cui abbiamo, pur se brevemente, dato notizia, dal '44 al '71 gli interventi critici sono molto numerosi — Saint-Denys Garneau è il caso letterario del Canada — ma non sembra importante dare relazione di ognuno di essi per la mancanza di elementi originali di ciascuno rispetto all'altro<sup>22</sup>. Piuttosto vogliamo evidenziare che se il critico è poeta, ed è il caso di Brault (poeta lui stesso oltre che docente di filosofia) e di Grandbois, egli ha un'attenzione più acuta, come accadde per Baudelaire con Poe. Alain Grandbois ritrova in Saint-Denys Garneau «l'expression la plus parfaite de la plus étonnante liberté»; Jacques Brault — più puntuale — exige che, parlando di poeti, ci si attenga alla loro poesia: «il est difficile de mourir — dice — sans procès de canonisation ou d'infamie». Brault non vuol sentir parlare di un Saint-Denys Garneau afflitto da «sainteté morose»<sup>23</sup>, molti suoi versi lo tranquillizzano sulla presenza indispensabile dell'amore nella vita del poeta e le ragioni del suo silenzio sono per lui essenziali, ontologiche — non a caso ne ricorda, a ragione, due bellissimi versi:

La Poésie est une Déesse  
dont nous avons entendu parler<sup>24</sup>.

Non saprei dire se contemporaneamente alla pubblicazione dell'edizione critica nel 1971 ovvero come conseguenza di questa, l'interesse per Saint-Denys Garneau sia diminuito, nel senso che entrambi i casi sono possibili: 1) che l'edizione critica sia stata intesa come una *summa* tale da impedire qualunque ulteriore speculazione; ovvero, 2) che la stessa mole abbia richiesto un tempo inevitabile di puntuale assorbimento. Tuttavia, nel decennio successivo, con tagli diversi, l'in-

<sup>20</sup> *Ibidem*, p. 14.

<sup>21</sup> *Ibidem*, p. 31.

<sup>22</sup> Ricordiamo, in ordine cronologico alcuni libri su Saint-Denys Garneau: M.B. Ellis, *De Saint-Denys Garneau, Art et Réalisme (suivi d'un petit dictionnaire poétique)*, Les Éditions Chanteclerc, Montréal 1949; G. Cartier, *Biographie de Saint-Denys Garneau*, École des bibliothécaires, Montréal 1952; Romain Légaré, *L'aventure poétique et spirituelle de Saint-Denys Garneau*, Fides, Montréal et Paris 1957; J. Ferron, *Le ciel de Québec*, Ed. du Jour, Montréal 1969. Ricordiamo inoltre due *causeries* radiofoniche: Pierre Emmanuel, *Saint-Denys Garneau poète universel*, Radio Canada, 1er juillet, 1952; J. Brault, *Saint-Denys Garneau grand poète ou symbole de notre aliénation?*, Radio Canada, 22 avril, 1967.

<sup>23</sup> J. Brault, *Saint-Denys Garneau réduit au silence* in *Archives des lettres canadiennes*, T. IV, Montréal et Paris 1969, p. 323.

<sup>24</sup> *Ibidem*.

teresse rinasce: traduzioni inglesi, monografie, esegesi di questo o di quel *poème*<sup>25</sup>. In realtà, già dagli anni '60, il Canada ha vissuto la sua *révolution tranquille* — una delle cui forme potrebbe anche essere l'abbandono dell'interesse per un poeta «spirituale», o, comunque, poco politicizzato. Certamente un interesse tutto nuovo si prepara invece ora: convegni, esposizioni dei ventidue quadri (di stile naïf) che il poeta ha dipinto, manifestazioni varie, per il cinquantenario della morte che cade nel 1993.

In conclusione qualcosa rimane da sottolineare — ed è l'attenzione della critica estera, cioè francese.

Eva Kushner, studiosa di Mauriac, presenta nel 1967 un'agile antologia con lunga prefazione presso Seghers nella collana *Poètes d'aujourd'hui*. La Kushner deve aver certamente studiato il suo autore *sur place* per la conoscenza che dimostra dell'ambiente. Purtroppo ella non dimentica il destinatario immediato del suo studio, il pubblico francese, ed evidenzia quello che, riprendendo Faguet, chiama fenomeno di «innutrition» della letteratura del Québec in rapporto a quella della Francia<sup>26</sup>.

Più interessante e molto più in anticipo, la notazione critica di Raïssa Maritain che partecipa dagli Stati Uniti al numero monografico della *Nouvelle Revue* nel '44 e che dà interessanti coordinate di lettura di Saint-Denys Garneau: Alain Fournier di cui, ella dice, il giovane poeta ha «la vision du monde exquise et tendre d'une jeunesse sans compromission» e Paul Eluard che egli riecheggia per l'analogia forma ellittica, «aigüe et libre»<sup>27</sup>.

I tempi appaiono ora maturi per aprire il dibattito critico ad altre aree geografiche confrontando Saint-Denys Garneau anche con il nostro tempo, anche con la nostra tradizione.

<sup>25</sup> A titolo esemplificativo si rinvia nell'ordine a: «Ellipse», n. 37, (1987), ampiamente dedicato alla traduzione di Saint-Denys Garneau con testo a fronte e ai saggi di Nicole Durand-Lutzy, *Saint-Denys Garneau - La couleur de Dieu*, Fides, Montréal 1981, di Yvon Rivard, *Qui a tué Saint-Denys Garneau?* in «Liberté», 139, Jan.-fév. 1982, pp. 73-85, infine di Dujka Smoje, *Lorsque le verbe se fait musique: Saint-Denys Garneau*, in *Études littéraires*, avr. 1982, pp. 69-95.

<sup>26</sup> Cfr. Eva Kushner, *Saint-Denys Garneau*, Seghers, coll. Poètes d'aujourd'hui, Paris 1967, p. 28.

<sup>27</sup> Cfr. Raïssa Maritain, *Hommage à Saint-Denys Garneau*, ora in *Poèmes et essais*, Desclée de Brouwer, Paris 1968, p. 285.





Francisca Castro - Soledad Rosa, *Ven 3. Español Lengua Extranjera*, Edelsa, Edición 6, Madrid 1992, pp. 176.

No son pocas las dificultades a las que uno debe enfrentarse cuando con una breve reseña pretende analizar un texto para la enseñanza de una lengua extranjera que por su complejidad exigiría una larga experimentación.

Coincidiendo con el inicio de los cursos de este otoño de 1992 acaba de publicarse el tercer volumen del *Curso de español para extranjeros VEN 3*, que cierra el ciclo iniciado con *VEN 1* y *VEN 2*. Las autoras, que se han planteado el objetivo fundamental de proporcionar «una enseñanza dinámica y participativa» utilizando «materiales actualizados, atrayentes e imaginativos, pero claros y fáciles de manejar» consiguen su fin ya que este método parece ser un instrumento de trabajo útil y completo tanto para alumnos como para profesores.

En cuanto a su organización este nivel 3, igual que los niveles anteriores, está formado por el *Libro del alumno*, el *Libro de ejercicios*, el *Libro del Profesor* y tres cassettes. En esta tercera parte no sólo se completa la presentación de las estructuras gramaticales más complejas, como pueden ser, por ejemplo, el uso de indicativo y subjuntivo o las varias clases de oraciones subordinadas, sino también, bajo el título de *DE LIBROS* o *DE PRENSA* se presentan numerosos documentos auténticos, que pueden ser textos periodísticos, literarios, ensayos etc., para desarrollar la comprensión lectora de los estudiantes y para ampliar y consolidar el léxico que, como en los niveles anteriores y en los más recientes métodos de enseñanza de español, incluye las variedades existentes en los diferentes países de habla hispana.

Sus doce unidades, cada una de las cuales está dividida en cuatro apartados, abarcan áreas temáticas cuyo interés y actualidad, sin duda alguna, le ofrecen al profesor la ocasión de ampliar las sugerencias del texto y a los alumnos de aprender no sólo un modelo de lengua ordinaria, sino también una lengua que esté en sintonía con los diferentes contextos situacionales en que los estudiantes se podrían encontrar hoy en día. Me refiero, por ejemplo, al área temática llamada *Salud y Dieta* (p. 56), que subraya tanto la oportunidad de adoptar una comida sana y equilibrada como la necesidad de dormir la siesta, considerada una «necesidad biológica» por los efectos saludables que tiene. Otra área que merece la pena destacar es la llamada *Nuestro Planeta* (p. 120) que, a propósito de la contaminación, plantea un problema de difícil solución como puede ser el del ruido. Entre otras, se señala también la del *Tiempo Libre* con sus lecturas sobre el fútbol o sobre el camping (p. 94).

Si a todo ello añadimos que en las cuatro secciones en que se divide cada unidad: *clase de escrito* y *campo léxico*, *contenidos comunicativos*, *contenidos gramaticales* y *contenidos culturales*, se intentan desarrollar las cuatro destrezas básicas de comprensión y expresión orales, comprensión y expresión escri-

tas; que la distribución del material de trabajo en el texto es acertada y que los ejercicios son variados y bien concebidos y cumplen los objetivos comunicativos derivados de las posibles situaciones que cada área temática ofrece, se puede decir que este método de aprendizaje del español se sitúa entre los mejores. Y el juicio sigue siendo positivo también por lo que respecta al enfoque comunicativo, cuyos resultados son objeto de discusión entre los lingüistas, porque al alumno se le proporciona no sólo una serie de procedimientos para desenvolverse en situaciones determinadas, sino también un conocimiento y dominios globales de la lengua debido a la sección dedicada a los contenidos gramaticales, que aparece muy bien estructurada tanto por lo que atañe a su progresión como por el hecho de que las autoras subrayan de manera muy clara, el uso de los mismos.

En definitiva, se trata de un texto bien dosificado, concebido para completar el aprendizaje del español de manera exhaustiva tanto por lo que atañe a la adquisición de la gramática como por o que se refiere a la comunicación cuyas funciones principales como, por ejemplo, la función fática, se ponen de relieve por medio de expresiones adecuadas que expresan los varios contenidos emocionales de *fastidio*, *disgusto* (no me hables... todos son problemas...), *deseo* (¡Ojalá llegara pronto!), *resignación* (¡Qué se le va a hacer!, ¡Así es la vida!), etc.

En conclusión, seguramente este curso, ya adecuado a los tiempos actuales y que exige mucho trabajo por parte del profesor, contribuirá eficazmente a la enseñanza del español de una manera gradual, dinámica, flexible y amena.

Maria Grazia Scelfo Micci

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.

La *Carta al Emperador Carlos V* di Fray Toribio Benavente "Motolinía" è uno dei documenti fondamentali per la comprensione storica del complesso dibattito acceso nel Cinquecento, in Spagna e nel Nuovo Mondo, intorno alla questione indigena. Con la ricchezza di argomentazione che era propria di Motolinía, la *Carta* (redatta alla fine del 1554) esibisce l'ormai avvenuta aggregazione in direzione decisamente anti-lascasiana di una serie di interlocutori tutt'altro che omogenea. Una lettura critica di questo documento, che Pierluigi Crovetto propone non solo nell'acuta introduzione ma soprattutto nelle quasi duecento densissime pagine di note al testo, non può che ruotare intorno alla ricerca di una spiegazione coerente delle sorprendenti convergenze che vi si registrano: la sostanziale adesione dell'autore della *Historia de los Indios De la Nueva España* alle più radicali formulazioni anti-indigeniste di Sepúlveda, l'acritica approvazione delle misure adottate dai viceré e dalle altre

autorità locali, la strenua difesa degli interessi degli *encomenderos*, la riaffermazione del diritto di intraprendere nuove imprese di conquista armata.

Immediatamente a ridosso della redazione della *Carta* si colloca un evento scatenante, costituito dall'arrivo a Città del Messico degli *Ocho tratados* fatti stampare da Las Casas a Siviglia nel 1552-1553. Nell'insieme degli otto trattati (tra i quali la *Brevísima relación de la destrucción de las Indias*, il *Tratado de los indios que se hicieron esclavos*, l'*Octavo remedio*) è probabilmente il *Confessionario*, che rivendicava per i sacerdoti il diritto-dovere di negare l'assoluzione agli *encomenderos* e ai proprietari di schiavi che si fossero rifiutati di restituire ciò che avevano illecitamente guadagnato, a destare nel francescano la più aspra reazione. L'intera strategia retorica dispiegata nella lettera è dunque rivolta, oltre che a screditare culturalmente e moralmente Las Casas, al rovesciamento di tutte le argomentazioni del domenicano sull'illiceità dell'operato degli Spagnoli nelle Indie. Per far ciò Motolinía è obbligato a ripercorrere la storia recente del Messico e a tracciare, almeno a grandi linee, un ritratto dello stato contemporaneo della Nuova Spagna. Tutto un ventaglio di argomentazioni è dedicato all'affermazione del principio dell'illegittimità del dominio azteco e della conseguente giustizia della guerra di conquista. L'impero azteco, si sottolinea nella *Carta*, non era che una tirannide imposta con la violenza — e per di più in tempi recenti — ai più antichi popoli che abitavano l'Anahuac (l'altopiano messicano). Si trattava di un dominio illegittimo perché "blasfemo" nel suo culto di dèi falsi e mostruosi — che in sostanza non erano che manifestazioni del Demonio —, e "crudele", per la sua imposizione di continue guerre e soprattutto dei sacrifici umani. La conquista è stata dunque per Motolinía una legittima e doverosa opera di *pacificazione* e di *esorcismo* di una terra infestata dal Demonio. La conferma definitiva è data dal giuramento di fedeltà alla Corona spagnola prestato dalle comunità indigene: "se ayuntaron los señores y preñpales desta [tierra] y, de su voluntad, solenemente dieron de nuevo la obediencia a Vuestra Magestad, por ver[se] en nuestra santa fee, libres de guerras y de sacrificios, y en paz y en justicia" (p. 11).

È certamente sorprendente, soprattutto alla luce dei passi della *Historia de los Indios de la Nueva España* in cui Motolinía dà conto dei conflitti sorti tra i francescani e gli *encomenderos*, l'attribuzione agli stessi di un ruolo attivo nella evangelizzazione degli indigeni: "muchos españoles, por si y por sus criados, los han enseñado segun su posibilidad, y otros muchos, a do no alcançan frailes, han puesto clérigos en sus pueblos" (p. 10). Analoghe perplessità suscita inoltre la minimizzazione del fenomeno della schiavitù e la sua giustificazione teorica. Motolinía, che aveva descritto con grande forza espressiva l'orrore suscitato da esseri umani trattati in modo meno che bestiale, sul cui volto si sovrapponevano i tanti marchi a fuoco dei proprietari ai quali di volta in volta erano venduti<sup>1</sup>, tende infatti nella *Carta* a ridimensionare il dato quantitativo sostenuto da Las Casas ("appena" 200.000 schiavi, per Motolinía, contro il totale di 3-4 milioni indicati dal domenicano) e soprattutto a demolire le propo-

<sup>1</sup> Cfr. Fray Toribio de Motolinía, *Historia de los Indios de la Nueva España*, ed. Georges Baudot, Castalia, Madrid 1985, pp. 121-122.



sizioni lascasiane circa l'illegittimità e la schiavitù. Al di là della trama dissertatoria, del tutto consonante con le posizioni di Sepúlveda, il francescano non esita a rivolgere all'interlocutore imperiale un argomento moralmente ricattatorio, solo apparentemente paradossale: se il commercio di schiavi è un peccato mortale, come pretende Las Casas, il maggiore responsabile non può che essere la Corona spagnola, che ne ha regolato la concessione, ha lucrato il *quinto* di ogni transazione, ha effettuato vendite di indios in proprio.

Un'energia ancora maggiore si riscontra nell'insieme di accuse personali rivolte a Las Casas. Il domenicano, sostiene Motolinía, è anzitutto privo di vera competenza del mondo indigeno ("bien parece que supo poco d[e los] ritos y costumbres de los indios desta Nueva España", p. 19), alla cui conoscenza ha dedicato ben poca applicazione ("ni deprendio lengua de indios, ni se humillo ni aplico a les enseñar", p. 10). Egli è anche caratterialmente inaffidabile per i suoi tanti difetti, che Motolinía enumera con ammirevole abilità dialettica: "un hombre tan pesado, inquit[eto] e inoportuno y bullicioso y pleytista [...] tan desasosegado, tan [mal] criado y tan injuriador y perjudicial y tan sin reposo" (p. 8). Il francescano si sofferma inoltre nella narrazione di un episodio di cui è stato testimone oculare, avvenuto in occasione dell'arrivo a Tlaxcala di Las Casas (il presunto maltrattamento da parte del domenicano di un gruppo di indios al suo servizio), che dimostrerebbe il suo scarso interesse per le condizioni degli indigeni (pp. 8-9). Il vero e proprio crimine commesso da Las Casas, assimilabile all'apostasia, è poi costituito dall'abbandono della sua diocesi: "la tal renunciación mas se llama apostasia, y apostatar del alto y muy perfeto estado obispal" (p. 11). Las Casas non è che un diffamatore e un falso profeta, per il quale c'è solo da sperare che "se convierta a Dios y satisfaga a tantos como ha dañado y falsamente infamado" (p. 17).

Dal tono acre delle invettive contro Las Casas e dalla stessa sostanza delle argomentazioni anti-indigeniste sembra trasparire non solo l'irritazione di Motolinía per l'appoggio imperiale concesso al suo antico nemico, ma anche il sintomo di una crisi globale dell'originario progetto di evangelizzazione francescano, fondato tra l'altro sulla precoce instaurazione di un ordine sociale nelle colonie. Egli è invece costretto ad ammettere che il Messico pullula di "mucha gente que hay ociosa, cuyo oficio es pensar y hazer mal" (p. 7), "españoles pobres y deudados, mucha gente ociosa y deseosa que ovies[en] en los] naturales la menor ocasion del mundo para los robar" (p. 19) e che al tempo stesso la popolazione indigena è in evidente diminuzione ("cada dia se van mucho apocando estos naturales" p. 18). È naturale, in questo contesto di decadenza, che Motolinía si soffermi a lungo nell'evocazione della figura di Cortés, modello per eccellenza di "buen christiano" (p. 21), con le sue speranze, poi disattese, di instaurazione di un "buon governo" che avrebbe facilitato la rapida evangelizzazione di tutti i domini aztechi (cfr. pp. 21-23 e il commento di Crovetto alle pp. 204-211). E tuttavia il francescano, che poco prima aveva ironizzato sui risultati ottenuti da Las Casas nel territorio della Vera Paz (p. 10) e ridicolizzato il fallito tentativo d'ispirazione lascasiana di colonizzazione pacifica della Florida (la spedizione di Fray Luis de Cáncer del 1549-1550, cfr. pp. 6-7 e 49-53), riafferma con estrema forza la necessità di un'evangelizzazione accompagnata

da strumenti coercitivi: "y los que no quisieren oír de grado el santo Evangelio de Ihesu Christo, sea por fuerça, que aqui tiene lugar aquel proverbio «más vale bueno por fuerça que malo de grado»" (p. 12). Sulla formulazione di tesi così estreme e prive di qualsiasi sfumatura pesa naturalmente la peculiare visione millenarista di cui Fray Toribio è portatore fin dal suo arrivo in Messico nel 1524, secondo la quale ogni atto della Conquista è l'inevitabile tassello che completa finalmente il mosaico della predicazione universale dell'Evangelo, che è la naturale premessa per l'avvento del Millennio, quel "quinto reino de Ihesu Christo" di cui Carlo V sarebbe stato "caudillo y capitan" (p. 13; cfr. anche le pp. 121-127 e 131-137 per l'ampia ricostruzione delle interpretazioni critiche del millenarismo del francescano). Nella *Carta*, nondimeno, si coglie anche un certo senso di smarrimento, una sorta di affanno che deriva forse dalla consapevolezza degli ostacoli ormai insormontabili posti nella realtà al piano millenaristico, e ancor di più dal sospetto che la sua visione messianica e apocalittica stia diventando minoritaria all'interno dello stesso ordine francescano. Lo confermerebbero alcuni indizi esterni al testo, come gli ottimi rapporti esistenti (proprio intorno al 1555) tra Las Casas e una figura prestigiosa come Fray Andrés de Olmos, così come l'appoggio fornito alle posizioni lascasiane sia dall'aristocrazia indigena che dalle gerarchie ecclesiastiche messicane, e infine il misterioso periodo di segregazione (1558-1560) imposto dal suo stesso Ordine all'ormai anziano Fray Toribio. In questa prospettiva la *Carta al Emperador Carlos V* non può che apparire come l'estremo tentativo di rivitalizzare, attraverso un improbabile appoggio da parte del potere centrale, quel progetto di evangelizzazione *immediata* e totale che era destinato a rimanere un sogno.

Augusto Guarino

*Estudos portugueses. Homenagem a Luciana Stegagno Picchio*, Difel, Lisboa 1991, pp. 1132.

Il desiderio di studiosi ed amici di tutto il mondo di festeggiare Luciana Stegagno Picchio ha dato vita ad una iniziativa editoriale di particolare interesse dato il livello dei partecipanti accomunati dall'atteggiamento di rigore nei riguardi della materia trattata: la lingua e la letteratura portoghese.

Patrocinata dalle più importanti istituzioni culturali portoghesi e coordinata da un anonimo «organizador» il cui nome comunque traspare da uno dei saggi, raccoglie contributi di sessantanove studiosi che hanno aderito all'invito dei promotori alcuni dei quali non sono ormai più tra noi. Gli studiosi italiani, che appaiono numerosi nella *Tabula gratulatoria*, non sono presenti con loro contributi poiché i promotori hanno giustamente pensato che dall'Italia sarebbe partita una iniziativa simile che vedesse uniti gli amici e i discepoli

della studiosa mentre dal Brasile sarebbe venuto un volume specificamente dedicato alla cultura e alla letteratura di quel Paese.

La prefazione dell'«organizador» che sappiamo illustre protoghista, gilvicentista e professore all'Università di Gröningen, delinea affettuosamente un ritratto della festeggiata della quale viene riportata la ricca bibliografia (312 titoli tra il 1951 e il 1989) ed analizzato il percorso scientifico maturato in un quarantennio di magisterio critico.

La miscellanea, costruita partendo dagli interessi dimostrati dalla nostra studiosa, si divide in cinque sezioni: Lirica galego-portoghese medievale, Storia del teatro portoghese, Studi camoniani, Studi pessoani, Varia.

#### I. Lirica galego-portoghese medievale

Questa sezione raccoglie dodici studi di medievalistica. Carlos Alvar (*Apuntes para una edición de las poesías de Fernan Soárez de Quinhones*) propone documenti a sostegno della identificazione di Fernan Soares con un cavaliere leonese mentre porta argomenti di carattere metrico per sostenere anche la coincidenza tra il Fernan Soares di B 1553 e il Fernão Soares de Quinhones di B 1554, 1555, 1556, 1557. Vicente Beltrán (*Tipos y temas trovadorescos: IV. Pero da Ponte y la rebelión de Don Lope Díaz de Haro*) continuando i suoi studi storici sulla prima lirica ispanica propone una lettura politica della satira di Pero da Ponte contro la *soldadeira* Marinha Lopez e di datarla 1255. Lo studioso americano Rip Cohen (*Reymon Gonçalves: Taking Him Back*) propone una lettura critica di un testo del trovatore Reymon Gonçalves (V433/B847) dandone una interpretazione semiologica come «offerta di riconciliazione». Albert Gier (*Prolégomènes à l'étude structurale des Cantigas de Santa Maria, d'Alphonse le Savant*) ricerca il ruolo di Maria e del meraviglioso nei miracoli mariani di Alfonso X usando, con la debita prudenza, un approccio strutturalista di matrice propiana. Thomas R. Hart, studioso americano di grande rilievo per i suoi studi gilvicentini e camoniani, (*New Perspectives on the Medieval Portuguese Lyric*) discute la lirica portoghese alla luce del «Beyond interpretation» di Jonathan Culler (1976) e dell'«Essai de poétique médiévale» di Paul Zumthor. Lo studioso della *Cantigas de Santa Maria*, Walter Mettmann (*Os Miracles de Gautier de Coinci como fonte das Cantigas de Santa Maria*) ritorna sul tema dei rapporti delle «Cantigas» stesse con le fonti medievali, in primo luogo con i Miracoli francesi di Gautier ma anche con i testi latini dello *Speculum Historiale* di Vincenzo di Beauvais. Domingos Prieto Alonso poi, in uno studio particolareggiato (*A métrica acentual na Cantiga de Amigo*), esamina vari casi di metrica accentuale presenti nel genere delle *cantigas de amigo* dove, cioè, la misura si basa sul numero, sul livello e sulla distribuzione degli accenti indipendentemente dal numero delle sillabe. Maria Ana Ramos (*Palavras entre filólogos: uma carta de Leite de Vasconcellos a Carolina Michaëlis*) pubblica una lettera dello studioso portoghese alla sua amica tedesca che testimonia una rapida scaramuccia tra i due ma anche rivelatrice del clima dei rapporti intercorrenti tra i filologi, sempre basati sui rapporti interpersonali e fondati sulla

stima professionale. Il maestro spagnolo Francisco Rico (*Sobre los orígenes de Fontefrida y el primer romancero trovadoresco*) ritorna sul problema delle versioni di quella *Fontefrida* su cui i lusitanisti conoscono il fondamentale lavoro di Eugenio Asensio (1954 e poi 1957 e 1970). Lo studioso galego Xose Filgueira Valverde (*A servidume de amor e a expresión feudal nos Cancioneros*) in uno studio tematico-stilistico, ritorna sul motivo del servaggio d'amore nei Canzonieri galego-portoghesi entro una ideologia di vassallaggio feudale. Maria da Conceição Vilhena (*A amada das cantigas de amor: casada ou solteira?*) trasporta in ambito galego-portoghese una problematica che è di tutta la lirica cortese concludendo che, qui, «... casada ou solteira, a amada da cantiga de amor é sistematicamente alvo de um amor puro, apenas espiritual...».

#### II. Storia del teatro portoghese

In questa sezione (specificamente dedicata all'autrice della fondamentale *Storia del teatro portoghese*, Roma 1964, Lisbona 1969) sono compresi 19 studi che, temporalmente, interessano tutto l'arco del teatro portoghese dal medioevo ad oggi e spazialmente tutta l'area di espansione di questo teatro dalla Metropoli all'India. Rispettando l'ordine alfabetico per autore scelto dall'organizzatore troveremo lo studio di John Correia-Afonso, S.J. (*Jesuit Drama in Sixteenth-Century Malabar*) che mette in rilievo il ruolo dei gesuiti che già dal 1548 avevano assunto il Collegio di Santa Fé in Goa per la diffusione del teatro sulle coste del Malabar. Essi iniziarono la realizzazione di rappresentazioni sacre a partire dal 1558 e continuarono utilizzando lingue locali, come il tamil. — Una lunga recensione all'edizione critica del *Pranto de Maria Parda* di Gil Vicente pubblicato dalla Stegagno Picchio nel 1963 nei nostri *Annali dell'Istituto Universitario Orientale* consente a José Luis Alonso Hernández (*Notas críticas al Pranto de Maria Parda de Gil Vicente. Edición de Luciana Stegagno Picchio*) di formulare interessanti proposte di interpretazione testuale e di aggiungere schede e notizie principalmente di area castigliana che senza dubbio potranno essere di grande aiuto all'A. quando deciderà di ripubblicare quella esauritissima edizione. — José Ares Montes (*En torno al teatro portugués del siglo XVII. Salomé y el Bautista en una comedia barroca*) sostiene ancora una volta l'influenza della commedia barocca di Spagna sul teatro secentesco portoghese portando come esempio la sconosciuta commedia «de santos» *La verdad punida y la lisonja premiada* di Manuel Carvalho che riprende il tema della Salomé e del Battista poi tante volte continuato nel teatro europeo. — Il lavoro di Eugenio Asensio (*Gil Vicente y su deuda con el humanismo: Luciano, Erasmo, Beroaldo*) ci sembra importantissimo sia per la premessa sullo studio delle fonti che per il nuovo contributo che porta a sostegno della tesi della formazione umanistica di Gil Vicente con numerosi esempi, da Luciano ad Erasmo a Filippo Beroaldo (1453-1505) il cui nome, perentissimo, viene fatto per la prima volta negli studi gilvicentini. — Arthur L. F. Askins (*Notes on Pre-1536 Portuguese Theatrical Chapbooks*) offre un prezioso contributo bibliografico su alcune stampe anteriori al 1536 di testi gilvi-



centini già noti a Fernando Colón ma non registrati dalla moderna bibliografia.

Cleonice Berardinelli (*A romagem da Fé em alguns autos vicentinos*) studia, ancora il tema gilvicentino, l'itinerario della Fede nei testi di Gil Vicente con curiose notazioni sul fonema *f*. — Roger Bismut, (*Spectrographie de l'édition de Tragedia muy sentida e elegante de Dona Ines de Castro*) nella linea dei suoi lavori sulla *Castro* tradizionalmente attribuita ad António Ferreira, si occupa qui dell'edizione del 1587 di quella *Tragedia* che egli torna a definire come edizione-pirata non realizzata da Manoel de Lyra e la conclusione è quella già altre volte avanzata dal prof. Bismut: «António Ferreira n'a écrit ni *Tragedia*, ni *Castro*. L'oeuvre originale est la pièce espagnole, intitulée *Nise Lastimosa*, et écrite par Jerónimo Bermúdez». — Pierre Blasco (*La Barque de l'Enfer De Gil Vicente comme miroir d'une mentalité*) applica al più celebre fra i testi di Gil Vicente i moderni metodi di studio delle mentalità arrivando alla conclusione che la prima *Barca* appartiene a «... un théâtre pour conquérants, qui vise à les amuser, par toutes les ressources du comique, en leur donnant la nourriture spirituelle qui les confirmera dans leur noble vocation». — Ancora alla *Castro*, questa volta considerata senza ombra di dubbio come di António Ferreira, torna António Cirurgião (*Deus, pecado e castigo na Castro de António Ferreira*) studiando il testo sotto il profilo ideologico del concetto di peccato e di castigo. — Ana Cristina Leite e Paulo Pereira (*São João Verde, o Selvagem e o Gigante em Gil Vicente — apontamento iconológico*) ripropongono, in un suggestivo studio iconologico, le connessioni del gilvicentino *Triunfo do Inverno* col tema paneuropeo del contrasto tra l'Inverno e l'Estate normalmente messo in scena all'inizio della buona stagione. — Osório Mateus (*Fiat simile*) interviene sulla necessità che al più presto si proceda a una ristampa facsimilare della *Copilaçam de todas obras de Gil Vicente* pubblicata nel 1562 e ristampata nel 1928 in maniera difettosa, avvertendo che è necessario un attento lavoro di revisione e di collazione di esemplari per giungere ad una pubblicazione fruibile. — Luiz Francisco Rebello (*Uma introdução ao teatro de Santareno*) riafferma la sostanziale unitarietà del teatro di Santareno, ancora non perfettamente indagato. — Di nuovo di tema gilvicentino il contributo di Stephe Reckert (*A sintaxe dramática de O Velho da Horta*) che applica il metodo di analisi del cosiddetto «circolo ermeneutico» ad un testo del quale alla fine può affermare: «a coexistência de uma sátira implacavelmente objectiva... com uma subjacente ternura humana... pela sua vítima». A sua volta Maria Idalina Resina Rodrigues (*A nave que parte e a cidade que fica. A propósito da Nao Amores de Gil Vicente*) studia con molta finezza le sfumature tematiche e stilistiche che fanno della *Nao* uno dei capolavori gilvicentini.

Adrien Roig, editore della *Castro* e grande oppositore di Roger Bismut nella querelle sull'attribuzione della tragedia, esamina *Le personnage du roi dans la tragédie Castro d'António Ferreira* nella sua realtà storica, nella sua funzione regale e infine nel suo ruolo nella crisi della tragedia. — Maria Leonor Machado de Sousa (*A personagem do salteador num drama português*), cerca nel dramma romantico di Inácio Maria Feijó (1794-1843) l'immagine dell'eroe-bandito fissato in letteratura da *Die Räuber* di Schiller. Due contributi gilvicentini chiudono

questa sezione che risulta la più ricca e articolata del volume. Il primo è quello di C.C. Stathatos (*Reconsidering the Temporal Unity of Gil Vicente's Auto da India*) che, riprendendo sulla scia di Thomas R. Hart e Stanislav Zimic il problema della (non) osservanza delle unità aristoteliche, conclude che: «... Gil Vicente takes certain liberties with a strictly logical time sequence: if it were not for the reference to Christmas, the play's time scheme would be perfectly logical». — L'ultimo studio è quello di Stanislav Zimic (*Gil Vicente: Romagem de Agravados. Ensayo de interpretación*) che riafferma la capacità di Gil Vicente di creare un *cast* di attori che sono contemporaneamente personaggi.

### III. Studi camoniani

Sono nove saggi dedicati a vari aspetti dell'opera camoniana. António Soares Amora, il maestro brasiliano che fu genero e discepolo di Fidelino de Figueiredo ne studia l'apporto camoniano nel quadro di un'opera critica che fu anche di riformatore degli studi di storiografia letteraria portoghese (*A ideologia crítica de um camonista: Fidelino de Figueiredo*). — Vanda Anastásio (*Aparencia e identidade no Auto dos Enfatriões de Camões*) studia *Os Enfatriões* camoniani nei loro rapporti col modello plautino e con la *Comedia de Amphitryon* di Fernão Perez de Oliva per concludere con notazioni sull'*originalità dell'imitazione* di Camões entro lo schema rinascimentale. — Leodegário A. de Azevedo Filho, l'editore brasiliano della lirica camoniana cui dobbiamo un grande sforzo critico per giungere a fissare un canone capace di sceverare i testi di sicura attribuzione da quelli semplicemente attribuiti a Camões, ma la cui autenticità va messa in dubbio fino a prova contraria, definisce quali siano, allo stato attuale degli studi, i tre problemi fondamentali relativi a quest'opera lirica. (*As três questões básicas da lírica de Camões*). — Lo studioso francese del teatro latino in Portogallo, Claude-Henri Frèches, ritorna sul tema mai esaurito del sonetto *Alma minha gentil*, considerato il capolavoro del poeta (*Autor du sonnet Alma minha gentil*). — Il contributo dello studioso americano Kenneth David Jackson (*Para uma edição crítica de Os Lusíadas, 1572: a contribuição dos exemplares mais raros*), studia alcuni esemplari rari della *princeps* dei *Lusíadas* ai fini di una edizione critica che tenga conto di tutta la tradizione editoriale finora bipartita fra le famiglie E (pellicano con la testa a destra del lettore) ed EE (pellicano a sinistra). — Il poeta Helder Macedo dedica a Luciana la sua lettura di «nove poemas» di scuola bernardiniana rilevando che il problema delle attribuzioni a Bernardim Ribéiro è in un certo senso affine, ma con segno opposto, al problema dei testi camoniani (*Sá de Miranda, Bernardim Ribeiro e a escola bernardiniana*). — Il classicista di Coimbra, Américo da Costa Ramalho, propone alcuni dotti chiarimenti relativi a due detti portoghesi inclusi nel 1979 da José Hermano Saraiva nei suoi «Ditos portugueses dignos de memória» (*Dois ditos portugueses*). — Luis de Sousa Rebelo studia il petrarchismo del «Fildemo» camoniano concludendo che «Esta variedade de vozes, de estilo e de atitudes, plenamente interadas e vividas no espírito do Renascimento, constitui inegavelmente um dos rasgos mais afirmativos da originalidade poética de

Camões, revelando-o não só como nosso contemporâneo, mas como figura de todas as idades» (*Petrarquismo e antipetrarquismo no Auto de Filodemo*). — In chiusura, considerando sempre la mitologia «olimpica» presente nei *Lusíadas* come elemento portante con una sua propria funzione strutturale, António José Saraiva studia in questo senso la funzione di Adamastor nel poema (*Lugar de Adamastor na estrutura d'Os Lusíadas*).

#### IV. Estudos pessoanos

Aprè la serie degli studi raccolti in questa sezione un ricordo del caro maestro, studioso di storia delle navigazioni Luís de Albuquerque, recentemente scomparso, il quale rievoca una sera pessoana del lontano 1951 (*Fernando Pessoa numa noite de Verão*). — La studiosa brasiliana Beatriz Berrini studia il problema del bilinguismo di Fernando Pessoa e lo pone in relazione con alcuni problemi affrontati dai traduttori di Pessoa (*As línguas de Fernando Pessoa. Pontos para reflexão*). — Robert Bréchon (*Fernando Pessoa: l'Échec & la Gloire*) commenta il verso pessoano «compra-se a glória com desgraça» che potrebbe essere assunto a lemma di tutta quest'opera poetica. — Joaquim Francisco Coelho, dell'Università di Harvard, contribuisce alla serie con una delle sue già ben note microletture pessoane (*Divagações ante as portas problemáticas de Álvaro de Campos*). — Nelly Novaes Coelho (*A Poesia Fernandina e a Grande Mutação do Conhecimento no Século XX*) studia la poesia «revolucionaria por excelência» di Fernando Pessoa entro il clima innovatore del XX secolo. — Il filologo e filosofo brasiliano Silvio Elia (*O existencialista Bernardo Soares*) studia il personaggio «angustiado» di Bernardo Soares alla luce dell'esistenzialismo kirkegaardiano. — Maria Aliete Galhoz (*Em torno ao poema de Fernando Pessoa ó sino da minha aldeia-nota preliminar e breve achega ao seu estudo*) ci dà un'importante «achega», una nuova scheda, basata come sempre sullo studio accurato della tradizione manoscritta, per l'interpretazione di questo che è tra i più noti testi pessoani. — La studiosa polacca Janina Z. Klawe (*O Portugal de Fernando Pessoa*) colloca il volume *Mensagem* di Pessoa entro il contesto nazionale dell'epoca in cui esso fu pubblicato. — Jean R. Longland contribuisce al volume con tre traduzioni di Álvaro de Campos (*Three poems by Álvaro de Campos-Fernando Pessoa*) notevoli per forza poetica e fedeltà testuale. — Maria Vitalina Leal de Matos esamina il personaggio di Alberto Caeiro sotto il profilo della «contradição viva» che è la poesia dell'eteronimo pastorale di Pessoa. — Lo studioso brasiliano Massaud Moisés (*Ainda a questão dos heterônimos*) rivisita la problematica eteronimica alla luce del contesto storico in cui tale problematica si sviluppa. — Il rumeno Marian Papahagi (*O abismo e o espelho: Fernando Pessoa e a poesia como 'anamnesis'*) studia un testo poco noto di Pessoa, pubblicato da Maria Aliete Galhoz, *Azul, ou verde, ou roxo quando o sol*, concludendo: «O poema aparece-nos uma síntese que intersecta... a perspectiva filosófica e a projeção mítica, ambas explicadas pelo nacionalismo mítico...». — Andréa Rocha (*Fernando ou D. Fernando?*) esamina alla luce della variantistica il testo *Gládio* pubblicato su *Athena* nel 1924 e poi riutilizzato nel 1934 da Pes-

soa con diverso titolo e significato. — José Sasportes studia il personaggio di Alberto Caeiro non come quel «reverso da medalha Fernando Pessoa, como o é Álvaro de Campos.» ma come portatore di un «perfil único, à parte. E daí a sua qualidade de mestre de toda a plêiade». (*Alberto Caeiro, um poeta assassinado*). — Maria Alzira Seixo (*A tópica da viagem no Livro do Desassossego*) approfondisce quel parallelo Pessoa-Mallarmé già avanzato, ma ancora non esaurito e conclude che «Não há mais casos na história da literatura em que a preocupação de escrever um livro impossível seja tão obsessiva, constante e totalizadora de uma vida como em Mallarmé e em Pessoa».

#### V. Varia

Sono qui raccolti quei contributi che, pur rientrando nella vasta gamma di interessi portoghesi e brasiliani manifestata negli anni da Luciana Stegagno Picchio, non rispettano alla lettera la tematica stabilita per il volume, ma forse anche per questo ne costituiscono una interessante oasi diversiva. Aprè questa sezione lo studio di Isabel Allegro de Magalhães, docente dell'Universidade Nova di Lisbona (*Jogo e sistema em A Engomadeira, de Almada?*) che analizza il romanzo modernista di Almada Negreiros nei suoi equilibri tra gioco e sistema concludendo che «De certo modo, o jogo, o exercício lúdico, que o texto é fecha-se assim num sistema de alguma maneira self-contained, que a si mesmo se consome». — Il maestro spagnolo Manuel Alvar (*El ideal de belleza femenina en la Confessio Amantis de John Gower y en la traducción de Juan de Cuenca*) studia i rapporti tra l'antologico trattato di amor cortese e la sua traduzione spagnola concludendo che «Juan de la Cuenca traduce a Gower y, ..., lo traduce normalmente bien, y aun muy bien. Pero son pocas las libertades que se permite e escasas las muestras que da de su personalidad». — Gli studiosi brasiliani António Martins de Araújo e Toru Maruyama (*A acentuação do Novíssimo Acordo Ortográfico à luz de antigos tratados portugueses*) analizzano l'accentuazione sancita dal nuovo accordo ortografico luso-brasiliano alla luce della vecchia trattatistica portoghese, dal Cinque al Settecento. — Mario Carelli dedica un'interessante analisi a uno scrittore «visuale» come Raul Brandão, amico e frequentatore di artisti e, lui stesso, accostato stilisticamente a pittori come Portinari o, adesso, Kokoscha. — José Aderaldo Castello studia il rapporto indigenismo/indianismo entro il contesto della letteratura brasiliana e in un itinerario che va dal Cinquecento di Pero Vaz de Caminha al Novecento di Darcy Ribeiro e António Callado (*Indigenismo/indianismo — seus fundamentos externos e internos*). Il compianto maestro e filologo brasiliano Celso Cunha ancora compare qui con uno di quei suoi puntuali studi di grafia che tanto hanno arricchito la nostra conoscenza della pronuncia del portoghese arcaico (*Valor das grafias -eu e -eo do século XIII ao século XVI*). — Sylvie Deswarte esamina i *Dialogos* di Frey Heitor Pinto alla luce delle influenze rinascimentali italiane e italianeggianti (*Ideia e Imagem dans les Dialogues de frei Heitor Pinto: l'influence de Baldassarre Castiglione et de Francisco de Holanda*). — Pere Ferré, proseguendo i suoi studi sul *Romanceiro* nei suoi rapporti col *Romancero* tradi-



zionale spagnolo, esamina la teatralità propria del genere che non si rivela solo per la massiccia presenza di versi in discorso diretto ma per la presenza di didascalie e per la tendenza propria del *Romanceiro* di far coincidere il tempo della recitazione col tempo dell'azione (*Algumas notas sobre a dramaticidade do Romanceiro Tradicional Português*). — Eduardo Lourenço, professore e critico fra i più illustri dell'attuale scena portoghese, contribuisce al volume con uno studio sulla poesia di Cesário Verde (*Os dois Cesários*). — Alfredo Margarido (*Os relatos de naufrágio na Peregrinação de Fernão Mendes Pinto*) presenta un suo contributo dedicato alla *Peregrinação*, definita come opera di un «autor do povo, nisso oposto ao discurso constantemente heróico de Luís de Camões».

José V. de Pina Martins, studioso amico dell'Italia e della cultura italiana, pubblica uno studio su quell'italianista cinquecentesco «autor de insofismável modernidade, pela sua arte sóbria e pelo seu canto essencial» che fu Sá de Miranda (*Sá de Miranda, um poeta para o nosso tempo*). — Graça Almeida Rodrigues, docente dell'Universidade Nova di Lisbona, cui si deve l'organizzazione, nel 1985, del congresso promosso dalla stessa Università sul problema dell'Altro e dell'Alterità in genere, ripercorre le tappe di quella manifestazione e ne sottolinea i risultati. — Il maestro francese Paul Teyssier, linguista e filologo, esplora i dizionari bilingui latino-portoghese e portoghese-latino di Jerónimo Cardoso studiandone una zona particolare che è quella delle lettere e arti. (*Le vocabulaire des lettres et des artes dans les dictionnaires de Jerónimo Cardoso*). — Infine, lo studioso americano Frederick G. Williams, allievo del poeta e studioso Jorge de Sena, dedica al maestro scomparso uno studio riguardante uno dei suoi ultimi e più complessi libri di poesia (*Elements for understanding Jorge de Sena's Sobre esta praia*).

Questa importante Miscellanea, per la pluralità e varietà dei contributi, per l'autorità dei partecipanti e l'apporto scientifico da loro offerto, merita uno studio che colleghi i diversi filoni di intervento per giungere, pur nella civile discussione, ad individuare le convergenze e le dissonanze. E questo è soprattutto interessante perché le ricerche di cui si dà qui notizia coprono tutto l'arco della letteratura portoghese. Ma era prima necessario procedere ad illustrare i singoli contributi in una specie di succinto inventario, come è quello che qui si è tentato nei limiti che questa sede permetteva. Il lavoro critico verrà, lo speriamo, dopo.

Maria Luisa Cusati

Comendador Román, *Coplas de la Pasión con la Resurrección*, Edizione critica, studio introduttivo e commento di Giuseppe Mazzocchi, La Nuova Italia, Firenze 1990.

Estremamente rigorosa sotto il profilo ecdotico, l'edizione delle *Coplas de la Pasión con la Resurrección* del Comendador Román curata da Giuseppe Mazzocchi si segnala anche per la pluralità di apporti critici e interpretativi riguar-

danti l'opera e il suo contesto. Uno degli elementi più rilevanti è dato dall'ipotesi di identificazione del *Comendador Román*, supportata da ampi riscontri documentali. Finora la bibliografia critica si era limitata ad alcune congetture — fondate su indizi del tutto labili quali il cognome dell'autore e alcuni dati scarsamente attendibili desunti dalle opere —, orientate ad attribuire a Román un'origine morisca o ebraica (Kenneth R. Scholberg e Josep M. Sola-Solé)<sup>1</sup>. Tre documenti reperiti presso l'Archivo General di Simancas (riprodotti alle pp. 19-22) spingono invece Mazzocchi a identificare l'autore con il Comendador Diego Román, di cui è attestata la presenza a Toledo negli anni di regno dei Re Cattolici. Dal primo documento, una *carta de perdón*, così come da ulteriori riscontri, contemporanei, si rileverebbe la partecipazione di Diego Román al conflitto ispano-lusitano (1475-1479) nella fazione favorevole ad Afonso V, mentre gli altri due danno testimonianza della successiva piena reintegrazione dell'autore alla parte politica e alla corte dei Re Cattolici, presso la quale egli rivestì il ruolo di *contino*. Probabilmente Diego Román dovette godere presso i contemporanei di una certa notorietà, che permetteva di riferirsi a lui solo attraverso il cognome e il titolo di *comendador* poiché, come rileva Mazzocchi, «non vi erano altri personaggi ragguardevoli, e quindi in contatto con la corte, che potessero, per omonimia, essere confusi con lui» (p. 15). La figura dell'autore era però destinata a sbiadirsi in parallelo al venir meno della fortuna presso i lettori della sua opera profana e religiosa, una fortuna che fu complessivamente modesta e comunque non paragonabile a quella di analoghi componimenti dell'epoca. Trasmesse da cinque testimoni (due manoscritti e tre incunaboli), le *Coplas de la Pasión con la Resurrección* di certo non raggiunsero ad esempio la diffusione di un'opera per tanti versi simile quale la *Pasión trobada* di Diego de San Pedro, della quale sono state documentate ventuno edizioni a stampa.

Avvalendosi di strumenti filologici di stampo lachmanniano, Mazzocchi ricostruisce le vicende di trasmissione testuale dell'opera, che appaiono anche confermate dai caratteri esterni dei testimoni (cfr. tutto il *Capitolo III* e soprattutto lo stemma a p. 68). L'analisi degli errori significativi permette di stabilire che sia il più antico dei due manoscritti (un codice del secolo XV conservato presso la Biblioteca Universitaria di Salamanca) che le tre stampe (di cui vengono definiti anche i reciproci rapporti) derivano da un originale perduto, anche se per i tre incunaboli è pressoché certo l'intervento di un ulteriore testo intermedio, un subarchetipo a sua volta perduto. Dal più tardo dei testi a stampa, un incunabolo apparso a Zamora, probabilmente nel 1493, deriva invece la versione contenuta nel secondo manoscritto (un codice della prima

<sup>1</sup> Oltre alle *Coplas de la Pasión* sono attribuiti al Comendador Román componimenti amorosi compresi nel *Cancionero general* (cfr. la recente edizione di Giuseppe Mazzocchi, *Poesía amorosa del Comendador Román*, in *Ecrire à la fin du Moyen-Age. Le pouvoir de l'écriture en Espagne et en Italie, 1450-1530*, Publications de l'Université de Provence, Aix en Provence 1990, pp. 43-77), un *decir* di quaranta strofe, un *decir* di centodieci strofe in memoria del principe Juan e una serie di testi satirici rivolti contro Antón de Montoro. È appunto da alcune invettive contenute nelle risposte poetiche di Montoro, che si ricavano gli indizi di un'origine semitica di Román.

metà del secolo XVI, appartenente alla Hispanic Society of America), che rappresenta una revisione e una parziale riscrittura dell'opera. Resta aperto il problema dell'attribuzione a Román o ad altra mano di questa versione, caratterizzata da ampie omissioni (mancano del tutto, ad esempio, le introduzioni alla *Cena* e alla *Resurrección*), da un'alterazione dell'ordine di alcune strofe e da varianti tendenti a modificare sostanzialmente il testo, nel senso soprattutto di una più stretta aderenza alla fonte evangelica e di una maggiore chiarezza del contenuto teologico. È comunque significativo, aggiungiamo, che a questa stesura, di cui peraltro Mazzocchi sottolinea la tendenziale asistematicità, sia mancata la conferma di un'edizione a stampa.

L'analisi strutturale dell'opera permette di formulare delle ipotesi attendibili sulla sua genesi compositiva, le quali in buona misura confermano quanto è stato tramandato in proposito dalla tradizione testuale. Le *Coplas de la Pasión con la Resurrección*, secondo le rubriche di una delle edizioni a stampa, avrebbero avuto come nucleo originale la *Cena*, inviata da Román come omaggio ai Re Cattolici, i quali l'avrebbero incoraggiato a continuare l'opera con la *Pasión* e, successivamente, la *Resurrección*. Al di là delle reali modalità di committenza, l'opera si presenta effettivamente divisa in tre parti potenzialmente indipendenti, ciascuna con un'introduzione e conclusioni proprie. La più antica delle stampe è inoltre del tutto priva della *Resurrección*. Ancor più evidente è la difformità metrica del componimento, per cui le strofe XX-XXXVI della *Cena* sono *décimas* e non *coplas* di undici versi (*quintilla* + *sextilla de pie quebrado*) come tutte le altre. Questa serie di elementi, come anche la valutazione della non omogenea distribuzione discorsiva dell'opera, portano Mazzocchi a concludere che «le strofe XX-XXXVI dovevano costituire in origine un *decir* d'argomento religioso su un momento definito della vita di Cristo, sul modello dei molti che scrissero fray Iñigo de Mendoza e fray Ambrosio Montesino, e che solo in un secondo tempo fu inserito in un disegno più ampio» (pp. 32-33).

Alcuni dei tratti più caratteristici dell'espressione poetica di Román vengono portati alla luce dalla valutazione delle componenti linguistiche e stilistiche delle *Coplas*. Si tratta di una serie di particolarità morfosintattiche che basterebbero da sole a rivelare il carattere fortemente emotivo dell'opera, orientata alla commozione più che all'edificazione del lettore: la predominanza di sostantivi astratti, l'evidente tendenza alla perifrasi e alla ridondanza, l'uso prevalentemente connotativo dell'aggettivazione, la predilezione per i modi infiniti dei verbi. Questo appello all'affettività, all'attivazione della sensibilità *patetica* del destinatario, sottrae qualcosa alla leggibilità del testo: «le numerose anastrofi e l'abbondanza dei modi infiniti (si ricordi anche l'infinitiva alla latina), ma anche i frequenti cambiamenti improvvisi di soggetto e la polivalenza di pronomi personali e possessivi di terza persona richiedono al lettore un'attenzione costante, e spesso l'interpretazione legittima è più d'una» (p. 55).

La propensione all'*emozionalità* nella poesia religiosa è peraltro un elemento tutt'altro che isolato nella cultura del secolo XV, trovando anzi riscontro in alcune delle più rilevanti correnti artistiche e dottrinali dell'epoca. Nelle *Coplas de la Pasión* si riflette anzitutto la peculiare spiritualità quattrocentesca, che colloca al centro del sentimento religioso la *compassione* del cristiano verso

la sofferenza del Cristo. In Román, come peraltro in tutta la poesia religiosa spagnola contemporanea (basti pensare a Iñigo de Mendoza e Ambrosio Montesino), è evidente la diretta influenza del francescanesimo. Più controverso è invece il rapporto con la *devotio moderna* (sul quale ad esempio si è mostrato scettico Keith Whinnom), che Mazzocchi riscontra nel testo, ma nei termini di una *devotio* in senso esteso, autonoma e indipendente nelle caratteristiche iberiche rispetto alle formulazioni originarie dei paesi fiamminghi. L'ampiezza della cultura religiosa di Román è testimoniata dalla molteplicità delle fonti che vengono utilizzate nelle *Coplas*, primi fra tutti i quattro testi evangelici, ma anche i Vangeli apocrifi (letti però attraverso la tradizione esegetica medievale), le opere dei Padri della Chiesa, e infine la poesia contemporanea d'argomento sacro. Nel suo lavoro d'intarsio dei vari episodi evangelici, che Román modella frequentemente — soprattutto nei dialoghi — attraverso un'accorta *amplificatio*, l'autore si discosta frequentemente dalla narrazione per concedersi una vasta gamma di digressioni. Similitudini, preghiere, profezie, esclamazioni, assumono dunque grande estensione e rilievo, forse in ciò venendo incontro a un diffuso gusto del pubblico contemporaneo, che probabilmente apprezzava questi «commenti» al racconto sacro, spesso orientati a una rivivificazione nell'attualità del testo evangelico (si veda ad esempio la problematica dell'antisemitismo delle *Coplas* e delle profezie sulla conquista di Granada).

Altrettanto complessa, al di là dell'ovvio rapporto con la coeva poesia religiosa, è la dialettica tra le *Coplas de la Pasión* e alcuni generi letterari o paraletterari contemporanei. Nella *Resurrección* si riscontra un vero e proprio rapporto intertestuale con un insieme di componimenti poetici profani, dodici *estribillos* di canzoni contemporanee, evidentemente ben note al pubblico dell'epoca, che Román glossa seguendo il procedimento della «*vuelta a lo divino*». In altri casi si tratta piuttosto di modelli discorsivi che Román non può che aver seguito più da lontano, come nel caso delle rappresentazioni religiose e del sermone, due ambiti tra l'altro non del tutto separati nel secolo XV. Esiste indubbiamente una dimensione «scenica» delle *Coplas*, ma a differenza di altri analoghi componimenti (la *Pasión trobada* di Diego de San Pedro, ad esempio) essa è contrastata proprio da quelle digressioni che costituiscono buona parte del testo. Più che al teatro religioso in senso stretto, l'opera di Román sembra ispirarsi alla diffusa «tetralità» della liturgia medievale, pronta ad essere riasorbita nella partecipazione del fedele al rito cristiano. In questo senso le *Coplas de la Pasión* rimandano piuttosto a una «scena» interiore, in cui la vicenda evangelica viene rivissuta nell'intimo del lettore.

Augusto Guarino