

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

XXXVI,1

Gennaio 1994

INDICE

Articoli:	
Teresa Cirillo, <i>L'arte dell'elogio. I «Carmina» plurilingui in onore del vescovo Geraldini</i>	p. 5
José Manuel Pedrosa, «Padrenuestros mayores» y «pequeños»: fuentes antiguas y difusión románica moderna de algunos conjuros mágico-religiosos	29
Giampiero Posani, 1893-1993. Politica, sesso e amore, follia: attualità di Maupassant alla fine del secondo millennio	49
Raffaele Sirri, <i>Lettura del «Tramonto della luna» del Leopardi</i>	79
Contributi:	
Giuseppina Agostino, <i>La funzione del cronotopo negli «Chemins de la liberté» di Jean-Paul Sartre</i>	93
Anna Cerbo, <i>Temi romantici in un antiromantico. Attraverso la scrittura di Giacomo Leopardi</i>	111
Maria Luisa Cusati Covuccia, <i>Il politico e il sociale nell'«Arte de Furtar» di Domenico D'Alessandro, Il «doppio descrittivo». Strutture binarie nelle descrizioni di Chrétien de Troyes</i>	141
Michel Gilles, <i>Il labirinto e la sua rappresentazione nei racconti di Borges</i>	151
Joseph L. Laurenti, <i>Martin de Azpilcueta (1492-1586): impresos raros del siglo XVI localizados</i>	161
Armando Maggi, <i>La centralità della poesia camoniana in «Com que pena» di Manuel Alegre</i>	173
Massimiliano Noto, <i>L'esperienza ascetica di Francisco de Aldana: la «Carta para Arias Montano»</i>	185
Luca Sammarco, <i>Mário Dionísio e il Neorealismo portoghese</i>	195
Silvia Zoppi, <i>Orazio in Campanella</i>	219
Recensioni:	
Maria Rosaria Ansalone, <i>Didattica e apprendimento della lingua francese (in una facoltà di Economia e Commercio: problemi e metodi)</i> , Napoli 1992 (Marina Zito)	255
Giovanna Calabrò, <i>Ritratto di un poeta: Jaime Gil de Biedma</i> , Napoli 1992 (Augusto Guarino)	256
<i>Dictionnaire des lettres françaises - Le Moyen Age</i> , Paris 1992 (Domenico D'Alessandro)	259
Ferdinando Galiani-Louise d'Épinay, <i>Correspondance</i> , Paris 1993 (Maria Luisa Cappello)	260

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).

ISSN: 0547-2121

SCHEDE BIBLIOGRAFICA

ISSN: 0547-2121

ISTITUTO UNIVERSITARIO ORIENTALE — NAPOLI

Dipartimento di studi letterari e linguistici dell'occidente

ANNALI
SEZIONE ROMANZA

Direttore: Raffaele Sirri

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

Segretario: Gerardo Grossi - Segretario aggiunto: Claudio Bagnati

XXXVI, 1

Gennaio 1994

SOMMARIO

ARTICOLI

Teresa Cirillo (Prof. associato di Letterature Iberoamericane di Lingua Spagnola, Istituto Universitario Orientale di Napoli, Facoltà di Lettere e Filosofia; Largo S. Giovanni Maggiore 30, 80134 Napoli), *L'arte dell'elogio. I «Carmina» plurilingui in onore del vescovo Geraldini* (una corona di componimenti poetici plurilingui, scritti agli inizi del Seicento, ricorda la vita e l'opera di Alessandro Geraldini, primo vescovo residente di Santo Domingo e autore dell'*Itinerarium ad regiones sub aequinoctiali plaga constitutas*), pp. 5-27.

José Manuel Pedrosa (Investigador Consejo Superior de Investigaciones Científicas de Madrid; Puerto de Arlabán 36 3° D, 28018 Madrid), «Padrenuestros mayores» y «pequeños»: fuentes antiguas y difusión románica moderna de algunos conjuros mágico-religiosos (en 1586 un Obispo catalán prohíbe varias oraciones tradicionales que comienzan «Pater noster lo petit...», «Pater noster lo major...», etc. Son las primeras menciones conocidas de una familia de oraciones y conjuros que se han conservado hasta hoy en varias lenguas y dialectos de Portugal, España, Francia e Italia), pp. 29-48.

Giampiero Posani (Prof. associato di Lingua e Letteratura Francese, Istituto Universitario Orientale di Napoli, Facoltà di Lingue e Letterature Straniere; Largo S. Giovanni Maggiore 30, 80134 Napoli), 1893-1993. Politica, sesso e amore, follia: attualità di Maupassant alla fine del secondo millennio (alieni dalle rassicurazioni di qualsivoglia Chiesa e/o conventicola, spogli del mantello protettivo dei saperi-poteri dell'ideologia, il corpo e la scrittura di Maupassant proclamano la loro attualità, mentre ancora tardano a spegnersi gli estremi bagliori dei vari fuochi e fuocherelli sette-ottocenteschi), pp. 49-77.

Raffaele Sirri (Prof. ordinario di Letteratura Italiana, Istituto Universitario Orientale di Napoli, Facoltà di Lettere e Filosofia; Largo S. Giovanni Maggiore 30, 80134 Napoli), *Lettura del «Tramonto della luna» del Leopardi* (reinterpretazione del canto attraverso alcuni frammenti di Saffo e partendo dalle traduzioni di Salvatore Quasimodo), pp. 79-92.

CONTRIBUTI

Giuseppina Agostino (Cultore della materia presso l'insegnamento di Lingua e Letteratura Francese, Istituto Universitario Orientale di Napoli, Facoltà di Lingue e Letterature Straniere; Via Kennedy 85, 84073 Sapri - Salerno), *La funzione del cronotopo negli «Chemins de la liberté» di Jean-Paul Sartre* (lo studio propone una personale analisi testuale della trilogia sartriana — *Les Chemins de la liberté* — alla luce dell'innovativa teoria bachtiana del cronotopo), pp. 93-109.

Anna Cerbo (Ricercatore confermato di Letteratura Italiana, Istituto Universitario Orientale di Napoli, Facoltà di Lettere e Filosofia; Largo S. Giovanni Maggiore 30, 80134 Napoli), *Temi romantici in un antiromantico. Attraverso la scrittura di Giacomo Leopardi* (analizzando le opere del Recanatese e i suoi interventi teorici sul Romanticismo italiano ed europeo, il contributo studia la complessa poetica leopardiana — di cui individua un nucleo tematico-metaforico sostanzialmente preromantico — e le ragioni estetico-filosofiche della polemica letteraria contro i «moderni»), pp. 111-140.

Maria Luisa Cusati Covuccia (Prof. associato di Lingua e Letteratura Portoghese, Istituto Universitario Orientale di Napoli, Facoltà di Lettere e Filosofia; Largo S. Giovanni Maggiore 30, 80134 Napoli), *Il politico e il sociale nell'«Arte de Furtar»* (si presenta una breve analisi di quanto il testo dell'*Arte de Furtar* (1652) lascia trasparire sugli aspetti politici e sociali della realtà dell'epoca), pp. 141-149.

Domenico D'Alessandro (Prof. ordinario di Lingua e civiltà francese, Liceo Scientifico Statale di Terzigno - Napoli; Via Plinio 67, 80045 Pompei - Napoli), *Il «doppio descrittivo». Strutture binarie nelle descrizioni di Chrétien de Troyes* (l'autore, attraverso l'analisi del corpus descrittivo dei romanzi arturiani di Chrétien de Troyes, individua nel doppio una costante stilistica e strutturale delle descrizioni del celebre scrittore e ne mette in luce le diverse pratiche realizzazioni), pp. 151-159.

Michel Gilles (Lettore di madrelingua francese, Università di Messina; Viale Regina Elena 81, 98121 Messina), *Il labirinto e la sua rappresentazione nei racconti di Borges* (il labirinto, nei suoi tre percorsi diversi, è al centro della narrativa di Borges come allegoria dell'opera letteraria), pp. 161-171.

Joseph L. Laurenti (Prof. of Spanish & Italian, Dept. 4300 Foreign Language, Illinois State University Normal, Illinois, U.S.A. 61761), *Martín de Azpilcueta (1492-1586): impresos raros del siglo XVI localizados* (nuove ricerche bibliografiche sulle opere religiose del canonista Martín de Azpilcueta all'Università dell'Illinois. Si trascrivono per la prima volta alcune rarissime edizioni e traduzioni cinquecentesche del *Doctor Navarrus*), pp. 173-183.

Armando Maggi (Dottorando in Lingue e Letterature Romanze presso l'Università di Chicago; 1414 East 59th street, Chicago, Illinois 60637, U.S.A.), *La centralità della poesia camoniana in «Com que pena» di Manuel Alegre* (il contributo ha lo scopo di illuminare il ruolo centrale della poesia camoniana nella più recente produzione di Manuel Alegre. Per Alegre la lingua poetica di Camões è simbolo della stessa nazionalità portoghese), pp. 185-193.

Massimiliano Noto (Laureato in Lingue e Letterature Straniere; Viale Manzoni 38, 86100 Campobasso), *L'esperienza ascetica di Francisco de Aldana: la «Carta para Arias Montano»* (il lavoro tende ad evidenziare l'ispirazione essenzialmente neoplatonica di Francisco de Aldana, poeta-soldato del Rinascimento Spagnolo che, pur nella continua ricerca di un luogo — della mente e dello spazio — nel quale dedicarsi alla meditazione filosofica, non abbandona mai completamente i suoi impegni militari che lo vedranno ancora protagonista fino all'estremo sacrificio sul campo di battaglia), pp. 195-217.

Luca Sammarco (Laureato in Lingue e Letterature Straniere; Via S. Giacomo dei Capri 52, 80128 Napoli), *Mário Dionísio e il Neorealismo portoghese* (dall'analisi dei saggi critici di Mário Dionísio, si evincono i principi basilari del movimento neorealista portoghese), pp. 219-234.

Silvia Zoppi (Ricercatore di Lingua e Letteratura Italiana, Facoltà di Magistero, Istituto Universitario «Suor Orsola Benincasa» di Napoli; Corso Vittorio Emanuele 292, 80135 Napoli), *Orazio e Campanella* (si discute come la fonte oraziana rappresenti ancora un importante punto di riferimento negli scritti letterari di un autore di primo seicento: Tommaso Campanella), pp. 235-254.

RECENSIONI

Maria Rosaria Ansalone, *Didattica e apprendimento della lingua francese (in una facoltà di Economia e Commercio: problemi e metodi)*, Napoli 1992 (Marina Zito), pp. 255-256.

Giovanna Calabrò, *Ritratto di un poeta: Jaime Gil de Biedma*, Napoli 1992 (Augusto Guarino), pp. 256-258.

Dictionnaire des lettres françaises - Le Moyen Age, Paris 1992 (Domenico D'Alessandro), pp. 259-260.

Ferdinando Galiani-Louise d'Epinay, *Correspondance*, Paris 1993 (Maria Luisa Cappello), pp. 260-263.

TESTI

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

STUDI

- I. Giuseppe Carlo Rossi, *La «Gazeta Literaria» del Padre Francisco Bernardo de Lima (1761-1762)*, Napoli 1963, pp. 117. L. 15.000
(Da «Annali - Sezione Romanza», III, 2, IV, 1, e IV, 2)
- II. Claudia Liver, *Theater auf dem Theater in der italienischen Literatur, besonders bei Goldoni und Pirandello*, Napoli 1964, pp. 82. (fuori commercio)
(Da «Annali - Sezione Romanza», VI, 2)
- III. Cecil H. Clough, *Machiavelli Researches*, Napoli 1967, pp. 119. (esaurito)
(Da «Annali - Sezione Romanza», IX, 1)
- IV. Erilde Melillo Reali, *Itinerario nordestino di Graciliano Ramos*, Napoli 1973, pp. 160. L. 30.000
- V. *Studi e ricerche di letteratura e linguistica francese*, I, a cura di Gian Carlo Menichelli e Gian Carlo Roscioni, Napoli 1980, pp. 428. L. 40.000
- VI. Filomena Liberatori, *I tempi e le opere di Pedro Antonio de Alarcón*, Napoli 1981, pp. 222. L. 25.000
- VII. Fernando Figurelli, *Studi Danteschi*, Napoli 1983, pp. 381. L. 30.000
- VIII. *Studi di Iberistica in memoria di Giuseppe Carlo Rossi*, a cura di Giovanni Battista De Cesare e di Erilde Melillo Reali, Napoli 1986, pp. 294. L. 25.000
- IX. *Cronache iberiche di viaggio e di scoperta. Tra storia e letteratura. In memoria di Erilde Melillo Reali*, a cura di Giovanni Battista De Cesare, Napoli 1987, pp. 276. L. 35.000
- X. *Studi e ricerche di letteratura e linguistica francese*, II, a cura di Gian Carlo Menichelli, Napoli 1987, pp. 262. L. 40.000
- XI. Vito Galeota, *Galdós e Buñuel*, Napoli 1988. L. 45.000
- XII. Teresa Cirillo, «Valente Ercilla mandami un sonetto». *Rime in lode di Giovanna Castriota*. (fuori commercio)
(Da «Annali - Sezione Romanza», XXXI, 1)
- XIII. *Il Terzo Zola. Emile Zola dopo i «Rougon-Macquart»*. Atti del Convegno Internazionale (Napoli-Salerno 27-30 maggio 1987) a cura di Gian Carlo Menichelli e con la collaborazione di Valeria De Gregorio Cirillo. «Studi e Ricerche di Letteratura e Linguistica Francese», III. Napoli 1990, pp. 670.

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

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

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

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

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

Società Editrice Intercontinentale Gallo s.r.l. - Napoli
Cecom s.n.c. Bracigliano (SA)
Gennaio 1994

cod. 18179



ISTITUTO UNIVERSITARIO ORIENTALE

L'ARTE DELL'ELOGIO
I «CARMINA» FLURILINGUI
IN ONORE DEL VESCOVO GERALDINI
ANNALI

SEZIONE ROMANZA

XXXVI, 1



IST. UNIV. ORIENTALE

N. Inv. 57632

Dipartimento di Studi letterari
e linguistici nell'Occidente



SOCIETÀ EDITRICE INTERCONTINENTALE GALLO
NAPOLI 1994

ANNALI

SEZIONE ROMANA

XXXXVI



IST. UNIV. ORIENTALE

N. Inv. 2463

Disciplinano di Studi Italiani

SOCIETA' EDITRICE INTERNAZIONALE GIULIO

NAPOLI 1994

TERESA CIRILLO

L'ARTE DELL'ELOGIO.
I «CARMINA» PLURILINGUI
IN ONORE DEL VESCOVO GERALDINI

Se nell'agosto del 1492 le tre mitiche caravelle possono prendere il largo sotto il comando di Cristoforo Colombo, una parte del merito sembra che debba essere riconosciuto all'intervento di Monsignor Alessandro Geraldini, un sagace prelato amerino che, come altri intellettuali italiani, vive alla Corte dei Re Cattolici dove disimpegna importanti incarichi ecclesiastici e diplomatici¹.

Lo stesso Geraldini mette in luce il proprio ruolo di accorto mediatore e di lungimirante sostenitore del progetto esposto dal navigatore genovese dinanzi ai recalcitranti componenti della *Junta de Santa Fe*, nel XIV capitolo del suo *Itinerarium ad regiones sub aequinoctiali plaga constitutas*², un minuzioso

¹ Una biografia di Geraldini è stata redatta da R. M. Tisnés, J. CMF, *Alexandro Geraldini Primer Obispo residente de Santo Domingo en la Española. Amigo y Defensor de Colón*, Colección Catedral Primada, Serie Estudios 1, Santo Domingo 1987; il saggio di A. Oliva, *Alessandro Geraldini, primo vescovo residente della diocesi di Santo Domingo, in Sardegna, Mediterraneo e Atlantico tra Medioevo ed Età Moderna*, Studi storici in memoria di A. Boscolo, a cura di L. D'Arienzo, III, Bulzoni, Roma 1993, pp. 419-443, allarga il repertorio di notizie biografiche sul Geraldini, sulla base di un epistolario in parte inedito, custodito presso l'Archivio Segreto Vaticano.

² L'opera *Itinerarium ad regiones sub aequinoctiali plaga constitutas Alexandri Geraldini Amerini, episcopi civitatis S. Dominici apud Indos Occidentales, Apostolicis, Imperialibus et Regiis Legationibus functi*, Romae, Typis Guilelmi Facciotti, 1631, è corredata, in appendice, da dieci lettere indirizzate da monsignor Alessandro al Pontefice, all'Imperatore e a diversi prelati. Per le citazioni tratte dall'*Itinerarium* mi limito a sciogliere le abbreviazioni, distinguere tra *u* e *v*, modernizzare, quando è indispensabile, l'uso delle maiuscole e dell'interpunzione.

resoconto — indirizzato a papa Leone X — del viaggio che lo porterà, in qualità di vescovo, a prendere possesso della sede americana di Santo Domingo, nel 1519.

Dopo essersi recato, sia come incaricato d'affari, sia come educatore di rampolli reali, nelle più prestigiose corti d'Europa, Geraldini affronterà, negli ultimi anni di vita, l'esperienza dell'impatto con la violenta e pittoresca diversità del Nuovo Mondo.

Attraverso sedici capitoli, l'*Itinerarium* scritto dal Geraldini ripercorre le tappe del lungo viaggio, l'attraversamento dell'Africa Occidentale, la navigazione dell'Atlantico infestato da mostri marini veri o immaginari, il cabotaggio tra le isole del Caribe popolate dai cannibali, fino all'insediamento a Santo Domingo.

Le pagine che testimoniano l'arrivo nel mondo americano occupano gli ultimi cinque capitoli della relazione a Leone X redatta da un versatile e dotto umanista, quale è Geraldini, in un latino dignitoso e solenne che rafforza l'intento documentario, divulgativo e riflessivo.

L'*Itinerarium*, che rientra nel genere già codificato della cronachistica e della letteratura di viaggio sempre in bilico fra il realismo oggettivo e l'indeterminatezza dell'immaginazione, rimane inedito fino al 1631. Passa più di un secolo prima che un discendente del vescovo, Onofrio Geraldini de' Catenacci, si assuma l'impegno di pubblicarlo, a Roma, dedicandolo al nipote di Urbano VIII, il Cardinale Francesco Barberini, linceo, mecenate e letterato, uno degli esponenti di maggior prestigio di quella aristocrazia ecclesiastica che esercita un notevole potere direzionale nella produzione e nella diffusione della cultura e delle ideologie nella Roma secentesca.

Nella città pontificia in cui convivono e si sostengono a vicenda il potere temporale e il potere spirituale, la politica assolutistica del papa-re permette il proliferare di prestigiose istituzioni culturali, biblioteche, collegi, e, soprattutto, accademie che accolgono, nelle ville e nei palazzi, una miriade cosmopolita di intellettuali, artisti, letterati.

Nel peculiare contesto storico, politico e sociale, il circolo barberiniano riflette, assimila e legittima gli indirizzi e gli orientamenti della corte centrale. Palazzo Barberini, dove

quella piccola corte si riunisce, è la fucina in cui «si venne elaborando in misura prevalente la ricerca di una prudente *terza via* tra classicismo e barocco, la versione moderata e ragionevole di altrettante sincere aspirazioni al rinnovamento: insomma, un singolare impasto di modernità e senso della misura e dell'ordine, una convivenza ravvicinata di audacie 'lincee', di storicismo 'antico' e, persino, di più esplicito moralismo 'cristiano'»³.

Dunque, sotto gli auspici dell'apparato sostanzialmente moderato del cenacolo barberiniano si propaga, per mezzo della stampa, una delle prime testimonianze sull'America trasmessa dalla voce del vescovo Geraldini per l'edificazione dei cristiani; tale peculiarità è messa in luce nel giudizio dell'estensore dell'*Imprimatur*:

Itinerarium Alexandri Geraldini [...] a me diligenter excussum, in lucem emitti et re Christiana valde futurum censeo. Quando referatis illo aevo immensi Oceani claustris apud gentes sub ignoto sidere latentes...

In effetti, la relazione del Geraldini sulle terre americane da poco scoperte, trova la propria giustificazione nel proposito didattico e nella necessità di riferire al papa Leone X la fresca esperienza di un viaggiatore-missionario che si avventura in una natura splendida e inedita o che registra, inorridito, deprecabili costumi delle popolazioni locali. L'intento di veridicità proclamato dal narratore si effonde, di tanto in tanto, in travisamenti fantastici o trascolora in soprassalti predicatori, in impaludamenti eruditi⁴.

Il flusso dei ricordi lascia intravedere la storia personale dell'autore, registrando la sofferta tensione che ha indotto Geraldini, ormai anziano e privo di risorse, a imbarcarsi per raggiungere la sede episcopale nelle terre abitate da popoli selvaggi.

³ R. Merolla, *Lo Stato della Chiesa*, in *Letteratura Italiana*, diretta da A. Asor Rosa (Storia e geografia II), Einaudi, Torino 1988, p. 1026.

⁴ Mi sono fermata su questi aspetti dell'*Itinerarium* in *Le Indie fra nuove esperienze e antiche mirabilia nell'«Itinerarium» del vescovo Geraldini*, apparso negli Atti del Convegno *Libri, idee, uomini tra l'America iberica, l'Italia e la Sicilia*, a cura di A. Albònico, Bulzoni, Roma 1993, pp. 57-76, e in *Il vescovo Geraldini e la questione dei cannibali*, Atti del convegno *Alessandro Geraldini e il suo tempo*, a cura di E. Menestó, CISAM, Spoleto 1994, pp. 287-322.

Ma più sintomatica risulta un'orgogliosa affermazione di esperienza, di sagacia e di competenza con la quale il Geraldini rivendica il proprio ruolo di sostenitore di Cristoforo Colombo, nel momento in cui il genovese chiede alla corte spagnola che venga finanziato il suo audace progetto di raggiungere le Indie per la via dell'Occidente.

Lo scatto d'orgoglio del Geraldini è suffragato dall'attestazione del discendente Onofrio. Inoltre, alla fine dell'Ottocento, monsignor Belisario Conte Geraldini, nella ricorrenza del quarto centenario della scoperta dell'America, rievoca l'azione di monsignor Alessandro per contribuire «a rendere imperitura la memoria dei Geraldini» manifestando una fiducia assoluta nella veridicità del racconto dell'illustre antenato⁵.

Riprendendo e amplificando i motivi di compiacimento per l'opera del vescovo, Onofrio Catenacci, editore dell'*Itinerarium*, non nasconde un'evidente istanza di sapore agiografico che presiede all'operazione di recupero dell'opera cinquecentesca⁶.

Non vi sono indizi per accertare se, in sede editoriale, vi siano stati interventi del pronipote Onofrio sul testo del vescovo Alessandro: l'altro discendente, monsignor Belisario, respinge decisamente ogni sospetto su questo punto. Fondandosi sulla matrice ecclesiastica dello scritto e sul severo moralismo del curatore del testo e del cardinal Barberini, monsignor Belisario afferma che «né anche ragionevolmente potrebbe sospettarsi di qualche interpolamento all'opera sua [di Geraldini] per parte di chi, dopo la sua morte, ne pubblicava il manoscritto»⁷.

⁵ Cfr. B. Conte Geraldini, *Cristoforo Colombo ed il primo vescovo di Santo Domingo Mons. Alessandro Geraldini d'Amelia*, Tip. A. Petri, Amelia 1892.

⁶ Cfr. l'introduzione all'edizione dell'*Itinerarium* in cui Onofrio, nell'offrire al lettore gli scritti usciti «e domesticis laribus», precisa che l'opera del trisavolo avrebbe riscosso la dovuta notorietà se a suo tempo fosse stata pubblicata; dopo più di un secolo, invece, deve sopportare i dardi degli invidiosi i quali possono sentenziare che lo scritto è antiquato.

⁷ B. Geraldini, *op. cit.*, p. 10. Monsignor Belisario difende la veridicità delle vicende narrate nell'*Itinerarium* e ribadisce l'autenticità del testo pubblicato da Onofrio: «Se ne rende garante la stessa dedica al Cardinale Francesco Barberini, uomo perspicacissimo, il quale, prima d'accettare dal Catenacci questo onore, non avrà certamente mancato d'accertarsi della piena conformità dell'opera, che sotto i suoi auspici si pubblicava, col manoscritto interessantis-

L'intento encomiastico del pronipote Onofrio si dispiega, comunque, in tutta la sua evidenza, nel montaggio e nell'impaginazione del testo a stampa. Nella disposizione formale del volume curato dal Catenacci, il gioco della dedica e delle introduzioni (di Onofrio stesso e di Ottavio Ingrilano) si configura in un pre-testo di forte spessore laudatorio, mentre le appendici, che riportano una scelta di epistole e di componimenti poetici del vescovo umanista, oltre a una biografia di Alessandro scritta del pronipote, riannodano le fila di un sistema paratestuale finalizzato a evidenziare l'impeccabile *curriculum* del Geraldini patrizio, letterato, politico ed ecclesiastico.

Il meccanismo delle dediche, delle premesse indirizzate al mecenate e al lettore offre una campionatura di modalità retoriche, di dichiarazioni d'intenti, di richiami codificati attraverso i quali il curatore del testo si fa avanti, con l'autorità della sua parola testimoniale, per garantire la scrittura, per enfatizzare l'autorevolezza del Geraldini relatore.

A sua volta, in una succinta prefazione, l'Ingrilano offre un tributo alla memoria, ricordando al lettore quanto l'opera del Geraldini sia degna di un effettivo riconoscimento di merito. E aggiunge:

Itaque, dum illud in lucem emitto, nobilium ingeniorum encomia certatim in tam praeclara palestra sese exercentium simul profero, ut monumenta scriptoris egregii variarum linguarum ornatu decora, hoc etiam nomine tibi, Lector amice, sint gratiora.

Nell'allusione dell'Ingrilano a «varie lingue», il Tisnés pensa di «adivinar, y no quisiéramos equivocarnos, rápida referencia a posibles ediciones de la misma obra»⁸. Procedendo per suppo-

simo di Monsignor Alessandro. Né poi è da supporre in un uomo del resto onoratissimo, qual si fu Onofrio Catenacci, tanta spudorata tracotanza, da offrire la dedica di un'opera per lui sì malconcia e mutilata, a cotanto ragguardevole personaggio. Possiamo dunque restarci più che sicuri tanto della veridicità del racconto del Vescovo delle Antille, quanto della piena integrità del suo scritto. (ivi). Dell'*Itinerarium* si conosce un codice conservato presso la Biblioteca Vaticana; di un altro, meno noto, custodito nell'Archivio Segreto Vaticano, che in appendice riporta un epistolario più ricco di quello pubblicato da Onofrio, dà notizia A. Oliva nel saggio cit.

⁸ R.M. Tisnés, *op. cit.*, p. 291.

sizioni, ci si potrebbe, però, anche riferire a una delle componenti più singolari del sistema paratestuale dell'*Itinerarium*, di tanto maggior rilievo illustrativo e simbolico in quanto più espressamente delegata a una calcolata, letteraria funzione encomiastica: si tratta di una raccolta di componimenti poetici plurilingui diretti all'elogio di Geraldini e inseriti, nel testo a stampa, in sede proemiale. Nella silloge *Carmina et Elogia variarum Linguarum de Geraldino et eius Itinerario* infatti, si rinvengono i segnali più pertinenti per una capillare sottolineatura del valore del Geraldini e della sua attività registrata nelle pagine dell'*Itinerarium*. La trentina di testi poetici in diverse lingue — classiche o moderne dell'Europa occidentale e orientale — si riallacciano semanticamente al nucleo informativo e ideologico dell'*Itinerarium*, funzionando da glossa, da didascalia preparatoria, da suggerimento complementare o speculare al discorso geraldiniano.

Certamente *Carmina et Elogia* non rappresentano un isolato episodio di abbellimento di un album di famiglia. L'operazione editoriale condotta da Onofrio trova svariati riscontri nel mondo delle lettere; anzi, le premesse elogiative, il marchio dell'esemplarità, le risonanze allusive e altre divagazioni encomiastiche (che talvolta possono raggrupparsi in voluminose sillogi poetiche, come i canzonieri 'in lode' di gentildonne) rappresentano una 'spia' di tendenza, un segnale di direzione che improntano buona parte della produzione letteraria del Cinquecento e del Seicento, con alle spalle il retaggio di una millenaria tradizione.

Naturalmente non sempre l'encomiastico investe intere opere. Di solito si tratta di un omaggio, un inchino dell'autore al committente, fatto all'inizio o nel corso dell'opera.

D'altra parte la mozione laudativa dell'autore e il corrispondente giudizio del lettore interessano il comportamento morale ed hanno un valore biografico, oltre che letterario.

I cataloghi di testi celebrativi di uno scrittore e della sua opera confluiscono, comunque, in un filone complesso e ramificato che, assumendo varie forme, assolve, tra l'altro, anche la funzione di invito alla lettura, di provocante anticipazione, oltre che di una consuetudinaria espressione di *captatio benevolentiae*.

La stampa secentesca dell'*Itinerarium* si realizza nel clima

di rilettura moderata del nuovo gusto barocco che s'instaura nel circolo barberiniano. Fra i numerosi letterati dell'epoca, disponibili per le occasioni laudatorie, sembra che coloro i quali «si mossero dubbiosi tra i due versanti della lirica secentesca o che presero posizione a difesa di valori posti in ombra dal marinismo si applicarono all'encomiastica con più disciplinata e costante coerenza e del fine celebratorio fecero l'essenziale e non l'episodico delle loro rime [...]. I moderati furono i cronisti degli avvenimenti ufficiali e con minuziosa caparbieta si applicarono a rendere illustri i mediocri personaggi della vita provinciale e i loro fatti [...]. A maggior ragione glorificarono i personaggi eminenti e i grandi avvenimenti che commuovevano l'Europa...»⁹.

Fra questi diligenti manipolatori della parola poetica, letterati professionisti o dilettanti, spesso altamente specializzati, che utilizzano con disinvoltura il latino e il volgare, si ritrovano alcuni dei rimatori impegnati nel riconoscimento del valore dell'opera di Alessandro Geraldini che viene data alle stampe con l'allettante etichetta di scoperta editoriale.

È significativo che l'edizione e la presentazione di questo manoscritto, rimasto inedito per tanti anni, avvenga, come si è detto, sotto l'egida delle api barberiniane¹⁰ che campeggiano nel frontespizio del testo a stampa, nell'ambito di una attività culturale organizzata e formalizzata quale è il sodalizio presieduto dal cardinal Francesco; gli strumenti di un laboratorio poetico incline a temperare l'eccentricità e le stravaganze barocche col correttivo di una eleganza misurata, classicamente atteggiata, ben si prestano a riportare alla luce e ad esaltare il resoconto dell'avventura americana dell'erudito umanista amerino, in un secolo in cui è vivace l'interesse per le colonie

⁹ C. Jannaco, *Il Seicento*, in *Storia letteraria d'Italia*, Vallardi, Milano 1963, p. 224.

¹⁰ Nella dedica di Onofrio al cardinal Barberini l'*Itinerarium* «audebit se offerre spectandum nostro venturisque saeculis, nec timebit cariem annorum, si suavissimo et omnia incorrupte servaturo tuarum apum melle conditur». I lincei Francesco Stelluti e Matthäus Greuter dedicarono a Maffeo Barberini, eletto papa col nome di Urbano VIII, una incisione che raffigura il Trigono delle api, insegna araldica della famiglia; l'opera è la prima rappresentazione di un essere vivente visto al microscopio.

americane e in cui hanno successo i resoconti di viaggio, dai *Ragionamenti* del Carletti alle opere di Botero, della Valle e Gemelli Careri.

Le rime eterogenee degli officianti nel rituale cortigiano della celebrazione encomiastica del Geraldini riescono a integrarsi semanticamente soprattutto per la loro articolazione di struttura dedicata specificamente alla lode di un personaggio.

Il materiale poetico composito contenuto in *Carmina et Elogia* consente d'individuare, in prima battuta, il raccordo offerto dai toni declamatori, dalla dimensione enfatica, veicolo di operazioni virtuosistiche che s'inseriscono nel quadro mosso e rutilante della cultura letteraria secentesca. Il gusto del metaforeggiare, le astuzie retoriche, l'amplificazione decorativa, l'impiego e il maneggio disinvolto e gratificante di lingue antiche e moderne rispecchiano la temperie culturale della comunità raccolta attorno al Barberini.

Inoltre, un segno che caratterizza fortemente i *Carmina* per Geraldini è dato dall'impianto della raccolta che si presenta come una struttura nella quale si susseguono i diversi segmenti poetici, individuati singolarmente da una lingua diversa, o raggruppati in blocchi di linee parallele dalla lingua che li accomuna. Continua dunque in questa silloge la linea del plurilinguismo, «un fenomeno endemico che si manifesta nella storia letteraria italiana per fasi di maggiore organicità ed estensione (nel senso della concentrazione funzionale dei fenomeni) nel XVI secolo»¹¹. Non è infrequente, soprattutto nel Cinquecento, la combinazione di componimenti in lingue diverse (o con intarsi e mescolanze che restituiscono ritmi alloglotti) per costruire florilegi d'intento encomiastico.

Gli elogi dedicati al Geraldini attingono a un deposito di luoghi poetici che si rinnova nel gioco dell'intertestualità, della ripresa, della citazione, della traduzione. L'abile uso delle lingue appare atto alla ricerca di nuove articolazioni e disposizioni della struttura formale che s'innesta su un repertorio tematico sostanzialmente uniforme, stretto entro prevedibili coordinate che mostrano esigue possibilità di invenzione e di variazione.

¹¹ I. Paccagnella, *Il fasto delle lingue. Plurilinguismo letterario nel Cinquecento*, Bulzoni, Roma 1984, p. 17.

L'espedito del pluralismo linguistico si può vedere anche come artificio compositivo capace di seguire le tracce di un alone più vasto, di una disseminazione europea dell'attività diplomatica e della fortuna di Geraldini¹², o come formula atta a rispecchiare interessi e sensibilità di autori variamente dislocati nel quadro culturale italiano ed europeo. Infatti i segmenti poetici alloglotti, posti come dichiarato segnale di appartenenza a varie aree storico-geografiche dalle quali provengono alcuni dei rimatori, lasciano intravedere l'ambiente cosmopolita «principale centro di maneggi e informazioni»¹³, in cui si realizza la produzione, la circolazione e la fruizione della opere progettate e portate a termine nel circolo culturale romano.

Si profila, in tal senso, anche una particolare funzione catalizzatrice assolta dalla regia del pronipote curatore dell'*Itinerarium* che, da accorto mediatore, promuove incontri e aggregazioni, imposta espressioni poetiche che attingono all'ambito delle varie competenze rimettendo in circuito strumenti retorici topici, formule poetiche che si rinnovano *per variationem* all'interno di codici standardizzati, facendoli convergere in una scrittura che conferma la collocazione dell'antenato su una lusinghiera ribalta culturale e sociale.

La prefazione all'*Itinerarium* di Ottavio Ingrilano si assume il compito di narrare l'*iter* della costituzione dell'opera, rivolgendosi al lettore; in un passo che acquista un sapore metadiegetico, il prefatore si sofferma a riflettere sulle testimonianze dei letterati, una delle impalcature che reggono il libro nel suo insieme:

Meruerat ille doctae posteritatis elogia, qui tantopere studuit, ut suus omnis labor posteritati prodesset; et innumera conflubant testimonia doctorum hominum magni viri lucubrationes exornatura; sed qui opus edere statuit, imposuit modum ardori meo, et tu minime fueras onerandus ingenti cumulo scriptionum, qui iudiciis non vulgaribus illustrium virorum quantocius eras alliciendus ad percurrendum Itinerarium.

¹² Le varie lingue moderne che fanno rimbalzare da un componimento all'altro il ricordo e l'elogio del vescovo, sembrano anche delineare un *itinerarium* europeo del diplomatico Geraldini che svolge la sua intensa attività presso l'imperatore Massimiliano, la repubblica di Venezia, il ducato di Milano, Enrico VIII d'Inghilterra, Ivan III di Russia, oltre che in Romania e in Ungheria.

¹³ B. Croce, *Storia dell'età barocca in Italia*, Laterza, Bari 1946², p. 99.

Collegati al testo dell'*Itinerarium* da questo accenno dell'Ingrilano, *Carmina et Elogia variarum linguarum de Geraldino et eius Itinerario* sollecita il sistema di attese del lettore a cui il materiale poetico viene offerto suddiviso, a seconda delle lingue usate, in varie sezioni scandite tipograficamente da titoli e fregi¹⁴.

La prima sezione accoglie cinque componimenti poetici e due epigrafi (di cui una dettata dallo stesso Onofrio Geraldini) in latino. Seguono cinque testi in lingua greca, tre dei quali presentano una 'interpretazione' o riscrittura in latino. Vengono poi raggruppate sei *Poesie di diversi* in italiano, mentre l'ultimo blocco comprende componimenti nei quali si susseguono polacco, francese, inglese, tedesco, spagnolo e ungherese. Tranne i testi in francese e in spagnolo, tutti gli altri sono seguiti da una redazione in latino; il componimento in ungherese è corredato da un *explicit* in italiano.

L'insieme degli autori è costituito da letterati italiani (anche di un certo rilievo) con una propaggine internazionale data dal drappello di partecipanti stranieri a un coro encomiastico che si mantiene entro gli schemi di una *laudatio* scandita nei modi della poesia d'occasione, un distillato di *loci communes* applicati sull'impianto retorico di un discorso in cui è raro enucleare lampeggiamenti geniali, soluzioni formali innovative.

I cantori delle virtù di Geraldini appartengono, in genere, a una fascia di uomini di cultura, molti dei quali gravitano nell'orbita di Urbano VIII, letterato e poeta, intellettuali di buon livello, spesso autori prolifici di opere non sempre consacrate dalla stampa, che negli anni in cui viene edito l'*Itinerarium* sono spesso anche occupati a schierarsi fra i seguaci o i denigratori dell'astro del momento, Giambattista Marino, rimanendo talvolta impegolati in aggrovigliate e interminabili beghe letterarie.

¹⁴ L'*Itinerarium* può rientrare nell'ambito dell'editoria secentesca commissionata e sovvenzionata; è quindi uno di quei libri che, come nota A. Petrucci - in *Letteratura Italiana* (Storia e geografia II**), cit., p. 1277 - concentrano «il messaggio nel rapporto biunivoco fra scrittura e immagine, riepilogato e insieme separato nell'affrontamento iniziale fra antiporta (incisa e figurata) e frontespizio (prevalentemente tipografico e comunque «scritto»); e che documentano soprattutto, se non esclusivamente, eventi effimeri e d'occasione, epigrafe del potere a tutti i suoi livelli, dalle nascite alle morti [...] e poi ancora raccolte di poesie in onore o in dedica...».

Senza cedere, naturalmente, alle tentazioni della microstoria, il percorso attraverso i sentieri incrociati e uniformi delle «lodi» poetiche può far intravedere lo spaccato di un livello socio-culturale, di un ambiente in cui il curatore è stato in grado di organizzare il testo tenendo conto della competenza non solo degli autori, ma anche dei destinatari, con l'uso di un linguaggio «alto» che però talvolta si risolve e deborda in forme criptiche e anodine in sintonia col virtuosismo poetico dell'epoca.

Non sempre i nomi degli autori del *corpus* encomiastico scritto a più mani sono presenti nei manuali di storia della letteratura.

Probabilmente i tre componimenti in distici elegiaci firmati da Franciscus Rogerius, che aprono la raccolta, possono essere attribuiti a quel «tal Francesco Rugeri» di cui, nel 1622, un discendente di Gian Giorgio Trissino faceva stampare alla macchina un'orazione accademica intitolata *Trutina delpholudicri tabellariatus Traiani Boccalini*. Nell'orazione, con grande e grave sfoggio retorico, si difende la memoria dell'autore della *Sofonisba* che, a parere del pronipote e del dotto difensore, era stata oltraggiata dal Boccalini¹⁵.

I componimenti di Rogerius offrono segni reali e oggettivi, ritornano sull'attività di Geraldini viaggiatore erudito e famelico collezionista di *mirabilia*, instancabile ricercatore di vestigia classiche nell'Africa occidentale che attraversa prima di imbarcarsi alla volta di Santo Domingo.

Il primo carme ben esemplifica la qualità delle «lodi» a Geraldini:

Viderat Oceani victorem fama Columbum
Imperiosam alio sistere in orbe ratem;
Nunc videt Aethiopas te, Geraldine, petentem,
Africa qua partu turgida monstrifero:
Hic vir hic est, inquit, Ligurum cui cesserit heros
Contemptor metae nobilis Herculeae,
Ille quid occasum fugientiaque astra sequutus?
Tendit hic in medium candida vela diem
Plus habet ille viae, chaos eluctatus aquarum

¹⁵ Cfr. A. Belloni, *Il Seicento*, in *Storia letteraria d'Italia*, Vallardi, Milano 1929, p. 480.

Plus habet hic vitae, qui mage mira videt.
 Orbis at ille novi, laudum quae summa repertor
 Orbis et inventor verius iste novi,
 Fallor: an auriferae senuit iam gloria terrae?
 Cum detecta, semel tum novus orbis erat
 Dignior Aethiopum tellus hoc nomine; semper
 Per nova monstra orbis redditur illa novus.

L'insistito confronto fra Colombo scopritore del Nuovo Mondo e il vescovo Geraldini, visti entrambi come strenui navigatori dell'Oceano sulle rotte dell'occidente, sulla via degli astri declinanti, si protrae utilizzando regolari iterazioni e simmetriche contrapposizioni. L'autore tende a privilegiare il tono declamatorio che pone in primo piano l'invocazione a Geraldini; la sistematica ripresa di una serie di interrogativi retorici movimentano in sequenze parallele la struttura giocata sulla ricerca d'effetto che, nella seconda parte, introduce le doppie sequenze anaforiche, «Plus habet», «Orbis», che conducono alla disposizione concettosa della chiusa.

Ancora l'invocazione a Geraldini, evidenziata dalla posizione centrale, caratterizza un altro componimento del Roge-rius:

Nigrantes populos, Erebiq̄ue simillima turmis
 Agmina, per Lybicas quae tibi visa plagas,
 Et coeli mores alios, terraeque marisque,
 Naturaeque novas omniparentis opes,
 Proponis Latio dum, Geraldine, teatro,
 Ingenio plaudunt saecula docta tuo;
 Tam speciosa orbi nostro spectacula promis,
 Quam nec Moeonii Daedala musa senis;
 Sed facile illudit per inania gaudia menti
 Libera quae veri lege poësis ovat;
 Hoc opus: Aethiopum dum tot miracula narras,
 Ecce tibi historiae candida tota fides.

Nell'esercizio poetico, che resta collegato a una rete magniloquente di risposdenze e di rinvii tematici e lessicali comuni a tutti i letterati del gruppo, l'elogio dei dotti è tributato al Geraldino viaggiatore e cronista che, simile a novello Ulisse, percorre l'Africa, supera i travagli e le peripezie della navigazione



Stemma di casa Geraldini ad Amelia
 (foto del dr. Alessandro Geraldini)

oceanica, documenta l'incontro con popoli diversi in modo tale da essere iperbolicamente accostato alla musa omerica.

I componimenti in lingua greca (che vedono scendere nell'agone encomiastico anche il bibliotecario della biblioteca barberiniana e della Vaticana, l'erudito Leone Allacci, di famiglia ellenica), ripropongono, in un processo di astrazione e di esaltazione letteraria, lo stereotipo del Geraldini cronista delle proprie peregrinazioni per l'Africa e per le terre americane appena conosciute. Il componimento di Matteo Cariofilo, vescovo di Cogni, in Anatolia, ripropone il ricordo di Ulisse e di Alessandro in chiave missionaria:

Πολλά βροτῶν Ὀδυσσεὺς ἶδεν ἄστεα, καὶ νόον ἔγνω.

Πολλά Γεραλδίνος γράφεν ὁδοιπορέων.

Κεῖνος ἐρῶν πάτρης, ὁ δὲ φεύγων πατρίδα γαῖαν,

Ἄλλὰ πάτρην ζωῆς ἀθανάτου ποθέων.

Ἀρνύμενος ψυχὴν κεῖνος, καὶ νόσον ἐταίρων,

Αὐτὰρ ὁ δοὺς ψυχαῖς λύτρον ἀπειρεσίαις.

ᾠ πόσον ἦν κείνου προφερέστερον. ὦ τίς Ὅμηρος

Μέλφει Ἀλεζάνφρου νοῦν, πόνον, εὐσεβίην.¹⁶

Ancora nel segno di Omero si risolve l'invocazione di Simeone Porzio:

Οὐ τόσα πλαγκοσώαις Ὀδυσσεὺς περιδέδρομεν ἄστη

Πάντοθ' ἐπιπλαγχθεῖς ἔθνεα, καὶ πελάγη,

Μῆτε τόσαις δάμασεν μεγάλθυμος τέρματα γαίης

Αἱμαθίων τὸ πάρος καμμονίαις μεδέων

ᾠσσα Γεραλδίνος περινοστώων ἕρεα κόσμου

Ἔγνω τὰς δὲ νόους, ἔθνεα, τοὺς δὲ τρόπους

Ἰνδῶν ἐσπερίων γαῖαν καὶ ὄλβια φῦλα

¹⁶ Molte città degli uomini vide Odisseo, e ne conobbe la mente, molte opere scrisse Geraldino viaggiando. Quello desiderando la patria, questo fuggendo la terra patria, ma desiderando la patria della vita immortale, quello preferendo la vita e il ritorno degli amici, mentre questo aveva dato il battesimo a numerose anime. Oh quanto era migliore di quello. Quale Omero canterà l'animo, la fatica e il timor di Dio del nuovo Alessandro?

Αἰθιοπῶν λεύσων ἔσσυτ' Ἀτλάντος ὄρος.
 Οὐκοῦν σῶν καμάτων ἀντάζιον ἄθλον ἀγείρεις
 Ἄνδρῶν ἐν γλώτταις ἀθάνατος βίῳ.¹⁷

Un componimento di Leone Allacci si unisce con un elegante e vivace *incipit* al coro laudatorio:

Ἐνθα Φάος τ', ὁμίκλη τε ἴσοις προθέουσι, ταλάντοις
 Ἦκε Γεραλδίνος ποσὶν ἐπεσσυμένοις [...] ¹⁸

Dei componimenti in lingua italiana che ornano l'introduzione all'*Itinerarium*, uno dei più chiari e persuasivi appare quello scritto dall'accademico e letterato Antonio Bruni, un marinista di stretta osservanza, molto noto ai suoi tempi per la produzione in versi di argomento mitologico e per le *Epistole eroiche*, pubblicate a Roma, nel 1627, dal Facciotti, lo stesso editore dell'*Itinerarium*.

¹⁷ Non tante città attraversò Odisseo nelle peregrinazioni, egli che aveva vagato per tanti popoli e mari, né il magnanimo signore dei macedoni un tempo domò in tante vittorie i confini della terra, quanti Geraldino aggirando monti, conobbe le menti, i popoli, i costumi del mondo. Per purificare la terra degli Indi Occidentali e le stirpi felici degli Etiopi attraversò il monte Atlante. Dunque raccogli un premio degno delle tue fatiche, vivendo immortale sulla bocca degli uomini.

Ancora il Porzio gioca elegantemente con la parola in un distico che riassume la vicenda del Geraldini in chiave paradossalmente elegiatica:

Distico

Ἡμερίων γένος ὡς τροχάεις καὶ πείρατα γαίης
 Ἦλιε, μετρήσας ὡς δράμεν Ἄμερίας.

O Sole, come attraversi la stirpe degli uomini e i confini della terra avendoli misurati, così corse Amerino.

Antistrefo

Ἄμερίας δράμεν γένος ὡς μετρήσας, Ἦλιε, γαίης
 Πείρατα καὶ τροχάεις ὡς γένος Ἡμερίων.

Amerino corse così avendoli misurati, o Sole, come tu attraversi i confini della terra e la stirpe degli uomini.

¹⁸ Dove il sole e la nebbia vengono fuori in uguale misura, giungeva Geraldino con i piedi veloci. (Traduzioni dal greco di Costantina Romeo).

Il Bruni apre la sezione intitolata *Poesie di diversi* offrendo un madrigale «Cavato dal suo volume delle Tre Grazie»:

Si lodano gli scritti di Monsig. Geraldini

Dove il ligure eroe porta primiero
 Le chiare arme di Marte,
 Porti l'armi di Palla in su le carte,
 Pacifico guerriero:
 De la fede verace egli apre i lumi,
 Tu di facondia i fiumi;
 Ei d'elmo il crine, e tu di mitra avvolto,
 Egli esercito ostil, barbara terra
 Vince, famoso in guerra,
 Tu fiacchi al tempo, e all'oblio l'orgoglio,
 E fai spada la penna, e campo il foglio.

La lode a Geraldini rinnova una situazione tematica ricorrente, l'equazione e la distinzione fra l'impresa di Colombo e quella di Geraldini, fra il ligure assimilato a un pugnace condottiero e l'amerino definito per ossimoro «pacifico guerriero». L'uno si è distinto scoprendo e conquistando una terra selvaggia e imponendovi la vera fede; l'altro, nelle sua veste di vescovo, ha vinto con l'eloquenza. Le simmetriche contrapposizioni si risolvono nel congegno metaforico della chiusura che allude alla vasta fama di scrittore acquistata dal Geraldini.

Il Bruni, particolarmente attento a conseguire effetti ingegnosi, ha modo, nel suo madrigale, di concludere con un paio di immagini che non sono certamente inedite: l'emulazione fra penna e spada, fra gloria letteraria e gloria militare è luogo comune nella letteratura encomiastica. Ma quel foglio che si allarga a campo e quel fiaccare l'orgoglio al tempo sono immagini degne del miglior marinismo del tempo, sostenute, come sono, da lucide simmetrie sintattiche e simboliche.

La dimensione concettosa si sviluppa ancora in un contesto emblematico nella prova poetica dell'erudito bibliografo Carlo Mandosio¹⁹:

¹⁹ Lo ricorda B. Croce, *Nuovi saggi sulla letteratura italiana del Seicento*, Laterza, Bari 1968³, p. 47.

*Sopra Alessandro Geraldini Vescovo di S. Domenico,
quale ha scritto le relazioni de' popoli dell'Ocea-
no, oltre i segni d'Ercole e del
mare Atlantico*

Non sol di Teti in fra i spumanti argenti,
Ma in Ocean di gloria i lini sciogli,
Per orse hai degli onor stelle lucenti,
Hai per remi le penne, e mare i fogli.

Palinuro immortal, né pur paventi
D'invidiosa Sirte i ferì scogli;
Poi c'hai per porto a i tuoi desiri ardenti
I più eccelsi d'Olimpo eterni sogli.

Oltre i segni d'Alcide e il mar d'Atlante
Scrivendo i riti al sostener l'antenna
Regger togliesti a lor l'orbe stellante.

Anzi alata d'eroi fama n'accenna,
Ch'al ciel non già con tante glorie e tante
Se non avea la tua famosa penna.

Anche nel sonetto del Mandosio la doppia similitudine allude alla penna e al foglio di carta, attrezzi presenti nell'officina del letterato e che diventano mezzi deputati alla navigazione fra metaforici flutti. Lo scrittore Geraldini, come il marinaio Colombo, ha oltrepassato le colonne d'Ercole dirigendosi verso la fama.

Il concetto si sviluppa in un contesto emblematico che riprende artifici retorici usuali che fanno riferimento all'orizzonte letterario e culturale comune che regola l'esercizio della scrittura poetica del tempo.

Il sonetto di Oddo Savelli di Palombara, Marchese di Pietra Forte, ripercorre sinteticamente, nella fronte, l'attività diplomatica e missionaria del Geraldini:

A le rive l'Istro e de l'Ibero
Nobil desio di gloria il pie ti scorge,
E per ignoti mari ancor ti porge
I vanni a risonar la fe di Piero.

Tuttavia al riscontro oggettivo segue immediatamente, nel

corpo del sonetto, l'inserzione di un'iperbole metaforica che porta l'esercizio poetico a una funzione di carattere enfatico, attenta solo a conseguire l'effetto virtuosistico e un alto tasso figurativo:

E varchi per incognito sentiero,
Ove l'unico augel cade e risorge,
E mentre il sol del tuo girar s'accorge,
Ti credea, o Giraldini, emulo altero.

Ottavio Tronsarelli²⁰, prolifico seguace di Marino, autore di libretti di melodrammi e di poemi epici, (tra cui una divagante *Vittoria Navale* che, più che narrare la battaglia di Lepanto segue gli ozi e le avventure dei cristiani), ricorre invece al paragone fra Geraldini, Atlante ed Ercole:

*Al Vescovo Geraldini che ha scritto le relazioni
de' popoli i quali abitano oltre i segni
d'Ercole e di là dal monte
Atlante*

Poi ch'Ercole giunse a l'africano scoglio,
Raccolse il lino d'Aquilon fecondo,
E presso Atlante, con cui resse il mondo,
Volle ancor terminar l'umano orgoglio.

Ma tu, ch'un tempo in riverito foglio
Quivi d'alme trattasti eccelso pondo,
Maggior d'Atlante e d'Ercol più fecondo,
Hai per vela e per mar l'ingegno e il foglio.

Ove ha l'empio Oceano onda inquieta
Per vie d'industria e di prodezza chiare
Il campion di virtude ir non si vieta.

Aure del ciel non son di gratia avere
Ad Ercol di valore; e non è meta
Ad Atlante d'ingegno ira di Marte.

Anche Tronsarelli è tentato dall'abusato riscontro fra mare

²⁰ Sulla presenza del Tronsarelli nella *Pinacoteca* dell'Eritreo, cfr. B. Croce, *Nuovi sulla letteratura italiana del Seicento*, cit., pp. 130-131.

e scrittura, cosicché Geraldini naviga su un mare di carta guidato verso la fama imperitura dal suo ingegno che si dispiega come una vela.

Il poeta proclama Geraldini maggiore di Atlante per aver sostenuto col suo intelletto ben altro peso che quello del globo terraqueo; inoltre Geraldini è ritenuto più facondo di Ercole che, per la verità, fu eroe famoso per forza muscolare più che per facondia: l'intervento di Tronsarelli su un tema ormai consunto si risolve in una disposizione artificiosa da cui il poeta tenta di ricavare uno spunto originale.

D'ispirazione fondamentalmente laudativa e d'occasione, un altro testo del Tronsarelli s'impone sull'improbabile confronto fra il missionario Geraldini e l'avventuroso protagonista dell'Odissea:

Tal forse Ulisse con volante abete
Tentò varcar de le colonne il segno,
Ma diello a morte il tempestoso regno,
E gli fu l'Ocean flutto di Leto.
Pur tu, salvo giungendo ad ermi liti,
Non ne l'Oceano, ma con fauste scorte,
Ne l'ardimento il pronto greco imiti [...]

Si discosta da immagini mitologiche e guerresche il componimento dell'elegante e sensibile marinista pesarese Pier Francesco Paoli, vissuto a Roma prima come segretario della famiglia Savelli e, più tardi, al servizio dei Barberini.

Il Paoli riprende nel lungo titolo il tema del sonetto, una sintetica biografia elogiativa del vescovo Geraldini:

*Monsignor Alessandro Geraldini parti giovanetto d'Amelia,
se ne andò alle regioni dell'Equinotio, servì
alcuni re e regine in diversi incarichi,
scrise il suo Itinerario.*

De gli anni tuoi su'l verde aprile adorno
Lunge dal patrio suol, (dentro al cor desti
Caldi spirti d'onor) varcar volesti,
Cittadino del mondo, il mondo intorno;

Là dove han l'ore equal la notte e'l giorno,
Sotto zone remote il piè movesti;

Quivi tra reggie auguste i di traesti,
Che non manca a virtù chiaro soggiorno.

Varca spatio maggior su gli alti chiostri
Peregrino anco il sol, ma co' suoi fregi
Splende assai men de' tuoi famosi inchiostri.

E può del gran camin cederti i pregi,
Ch'egli alberga talor tra fere e mostri,
E sempre tu fra le regine e i regi.

L'esercizio agiografico del Paoli si dispone in un ritmo narrativo; la ricerca d'effetto, che nella fronte è affidata a metafore, ad attributi e al gioco della iterazione del sostantivo «mondo», prende la mano al rimatore quando esalta i «famosi inchiostri» geraldiniani.

L'elogio in lingua francese, formulato da Jean de Bonhomme, «Avignonois, Docteur ez Droits» si riallaccia al sonetto del Paoli per il ritmo narrativo e biografico che pone l'accento sull'attività di diplomatico e di missionario del Geraldini nelle «isole messicane» presso i «nouveaux Indoïs»:

Il' qui apres avoir eslevé quatres Reines
Fut Nonce en divers lieux des Papes et des Rois
Puis meu d'un saint desir alla planter las Crois
Par dela l'Ocean en isles Mexicaines...

Più circostanziato il ricordo in inglese di Ioannis Walker, perfettamente rispecchiato nella versione in latino. Il rimatore allude, nel breve componimento, al compito disimpegnato da Geraldini come maestro delle infantie Maria e Caterina, figlie di Isabella la Cattolica.

Walker si riferisce soprattutto a Caterina, moglie di Enrico VIII d'Inghilterra, che, per la nota decisione del consorte, trascorse gli ultimi anni di vita prigioniera nel castello di Kimbolton.

Geraldinus toto terrarum orbe celeberrimus, vel eo potissimum nomine est Anglis suspiciendus, quod inter Reginas quattuor suae disciplinae alumnas, Katharina quondam castissima Henrici Octavi Anglia Regis uxor extitit.

Kings, Queenes, thy nursing Parents shall I tearme? Or thee
The stemme from hence theyr better being grew?

Many thy Princely children but the cheefe was shee
Whom Albion erst a widow virgin knew.
Nor mid'st the Britthish lusts stoop'd shee to Venus' lure
Whom (as an impe of thine) the Greekes stile pure.

Idem latine verbatim

Reges ac Reginas tibi parentes nutritios dixero? an te
Stemma unde ipsorum melius esse succrevit?
Plurima tibi regia soboles; sed praecipua erat illa,
Quam Anglia olim viduam-virginem agnovit.
Nec medias inter Britanniae luxurias Veneris capta est illecebris
Quam (velut a te traxisset ortum) Graeci appellavere puram.

Il vescovo tedesco Mathias Balsterer detta un'epigrafe in onore del missionario, che

In unserm Emisphereo stattliche bottschaftten
Verrichtet.
Zu den Indianern und undere welt vortrefflich
gezogen.

Lo spagnolo Miguel Martín Navarra racchiude in un vibrante sonetto l'opera del Geraldini paragonato, anche questa volta, a un novello Alessandro:

En alabanza del reverendísimo señor Alexandro Geraldino, ayo de las Infantas de España, hijas de don Fernando y doña Isabel sus Reyes Católicos, que fueron reynas de diversas partes de Europa, primer obispo de S. Domingo en la Isla Española y escritor de su viage

Este nuevo Alexandro al primer mundo
Cultivó exemplos en la corte ibera,
Impaciente, después, de angosta esfera
Su zelo dilató al orbe segundo.

A su esplendor cedió el horror profundo
Que sepultaba aquella gente fiera,
Y al sacro influxo de la luz primera,

Próvido, enriqueció el suelo fecundo.

Executó el fervor de santos reyes,
Estragando los bárbaros altares,
Y opuso a la impiedad rigor severo;

Su curso describió, costumbres, leyes,
Tierras remotas, ignorados mares,
Y no embidió como Alexandro a Homero.

Nella ricerca di risponderne semantiche e timbriche la scrittura poetica rinnova il ricordo dell'attività del Geraldini, che si sposta dalle corti del «primo mondo» e si stanza in terre lontane, quelle dell'«orbe secondo», toccando contrastivamente il tema dello splendore della civiltà europea rispetto all'orrore «profondo» destato nel vecchio continente dalle selvagge popolazioni idolatre delle quali il vescovo descrisse usi e costumi.

F. Adalberti Dembolecki apre la sezione di elogi scritti in diverse lingue moderne con un componimento che esalta l'opera del vescovo visto in chiave provvidenziale; il testo in polacco è accompagnato dalla traduzione latina:

*Triumphus Geraldini Magni
de Atlante et Thetide*

Atlas utlòczòny
Niebieskiem ciężàrem
Zòstal zvcicìzony;
Gdy za Bozym darem
Iusz Geraldin zacnie
Osiàdl iego cièmiè,
Y vvtloczył się bacznie
Pod niebieskie brzęmiè;
Nusz Thetis Bogini
Toczac vvaly morzkie
Darmo trudnosc czyni,
Vv - Krainy Zamorzkie;
Vvsystko to z-vvycièzył
Geraldin odvvažny
Byl, vvidzial y pisal [...]²¹

Atlas superpressus
Coelesti pondere
Remansit victus;
Cum Dei munere
Ian Geraldinus honorifice
Possedit eius verticem
Et immisit se advertenter
Sub coeleste onus;
Pariter Thetis dea
Agitando undas marinas,
Frustra aditum impedit
In regiones trasmarinas,
Nam haec omnia superavit
Geraldinus animosus
Fuit, vidit et scripsit [...]:

²¹ *Atlante oppresso
da un peso celeste
rimase vinto;
quando per grazia divina*

La sezione si chiude con un componimento in lingua ungherese di Sigesberti Salkruzi che imposta l'encomio in chiave genericamente religiosa e beatificante: più che le qualità del diplomatico e del letterato, il componimento rimarca la *pietas* e lo zelo sacerdotale del vescovo:

Ez hogi főleg nemzetnek nevét öregbiti
 És szép irásival rendit ékesíti
 Saiát diczéréttig égig emelteti
 S ragiagó féniével nézőit élteti.

Mer ollj buzgó szivvel s égő szeretettel
 Vagion Istenéhez, s ollj igaz hivséggel
 Hogi jeges tagiai az Szereczen éggel
 Mar ošzve férhetnek, mellj langoz hévséggel.

Ne czudáld, mert az kit Isten szereteti
 Vezérel mindenben, s neve diczéréti
 Annak igaz színét az ég meniezeti
 Szokott forgásival menniégben vezeti²²

Geraldino finalmente con onore
 s'impossessò del suo vertice
 e si sottopose coraggiosamente
 a un peso celeste,
 anche se la dea Teti
 spingendo le onde del mare
 invano crea difficoltà,
 nei paesi d'oltremare;
 tutto questo superò
 l'ardito Geraldino:
 fu, vide, scrisse [...]
 (Traduzione di Iolanta Maria Zurawska).

²² Questi, che soprattutto il nome della nazione accresce
 E co' suoi bei scritti gli Ordini ne adorna,
 Le proprie lodi sino al cielo eleva
 E con la sua splendida luce dà vita a chi l'ammira.

Tale è lo zelo e l'ardente affetto
 Che per l'Iddio nutre, e vera fede,
 Che le sue gelide membra col negro cielo
 Già si confanno, che brucia di calore.

Non meravigliarti, ché chi dall'amor di Dio
 È guidato in tutto, e dalla lode del suo nome,
 Ha la sua immagine vera dalla volta celeste,
 Con gli usati moti, in ciel condotta.
 (Traduzione di Amedeo Di Francesco).

Il testo ungherese è corredato da una breve *Itala Traductio*: Questi che i riti altrui / describe, e pianta i suoi / con tal ardore e zelo, / che l'Etiopica arsura / in paragon par gelo; / meraviglia non dia! / Have moto del ciel la mente pia.

La celebrazione collettiva del vescovo Geraldini trova una cifra unificante nella compattezza interna, per senso e per contenuto, della raccolta. L'obbligatorietà della tematica e del formulario delle immagini, fissati entro moduli convenzionali, viene risarcita dalla varietà linguistica e formale, dall'ornamento dato dalla fuga delle metafore esasperate, dal movimento delle impennate iperboliche che si riproducono e si susseguono in varietà di timbri e di modulazioni. I rimatori attingono a un repertorio di topici, «famosa penna», «famosi inchiostri», «nuovo Ulisse», «nuovo Alessandro», che però perdono pregnanza semantica con l'uso ripetuto. La fama di Geraldini è sempre mondiale ed eterna e, in virtù della missione nel Nuovo Mondo, i referenti geografici più frequenti sono l'Oceano, l'Atlante, le terre degli Etiopi, le colonne d'Ercole; dei luoghi americani si menzionano solo «le isole messicane». Il dualismo rinascimentale poeta/soldato si riproduce nel paragone fra Geraldini e Colombo, l'uno visto come fedele suddito di Pallade, l'altro come adepto di Marte. La comparazione è sostenuta dai simboli usuali, il foglio di carta, la penna, la mitra, l'elmo e la spada. Nei paragoni più alati o curiosi Geraldini diventa «emulo altero del sole», «cittadino del mondo», «pacifico guerriero», «uomo dai piedi veloci».

Le catene analogiche circoscrivono l'intento encomiastico e la *reductio ad unum* degli esercizi di un gruppo di verseggiatori disparati, lontani per scuola, lingua e cultura, si consuma in un giro di riprese, di echi, e di richiami.

I cantori dell'impegno europeo ed americano di Alessandro Geraldini contribuiscono alla volontà di 'mitizzazione' del vescovo amerino.

Poco aggiungono, però, a una effettiva conoscenza del profilo umano del personaggio.

PADRENUESTROS MAYORES Y PEQUEÑOS: FUENTES ANTIGUAS Y DIFUSIÓN ROMÁNICA MODERNA DE ALGUNOS CONJUROS MÁGICO-RELIGIOSOS

En un artículo publicado recientemente en esta misma revista, Antoni Paba analizaba una oración cristiana en dialecto catalán de L'Alguer (Cerdeña), que él considera de ascendencia medieval; parcialmente relacionada con piezas dramáticas medievales de «cantos de sibilas» o «señales del juicio» que aún se representan en la Cerdeña catalano parlante; y obra de un autor de lengua catalana y culto pero «no necessàriament eclesiàstic, expert de drames religiosos i de poesia ascètica, viscut a L'Alguer en la primera meitat del segle XV»¹. Reproduzco parcialmente la oración recogida de la tradición moderna algueresa y publicada por Paba:

Pare nostro major major,
Mare mia del Creador,
Mare mia ont anau,
ni dromiu ni vetllau.

5 L'altra nit me só somiada
que m'havien presa i lligada
a l'arbre de la Vera Creu;
l'ànima mia la donc a Déu.
Beneits los vostre peus

10 que de un clau són enclavats,
beneits los vostros genolls
que de sang són ramats...

.....
...Beneit lo vostro cap

¹ Antoni Paba, *Elements medievals en la llengua i en la literatura oral de l'Alguer*, «Annali-Sezione Romanza», XXXIV 1, Napoli 1992, pp. 479-484: 484.

30 de trenta-tres espines encoronat.
Si tres voltes al dia 'l diuria,
mai penes de l'infern passaria;
si tres voltes al dia 'l diuré,
mai penes de l'infern passaré.

Entre los versos 9-30 hay una relación ordenada de partes del cuerpo de Cristo (desde los pies a la cabeza) que se relacionan con los dolores de la Pasión. Del tema, orden ascendente y sistematicidad de la secuencia es de donde deduce Paba que la oración se puede considerar «una peça dramàtica, o millor, un fragment d'un probable drama religiós»², con un incipit de cuatro versos y un desenlace de otros cuatro versos más o menos autónomos: «una introducció i una conclusió... deslligades de la part central», de los cuales particularmente «els últims quatre versos són segurament una interpolació... que va substituir la funció teatral originària del poema»³.

Acierta efectivamente Paba al hablar de la superposición de tres motivos poéticos de distinta procedencia — fenómeno muy común en el género de las oraciones y conjuros tradicionales⁴ —, aunque puede ser discutible que la parte central de la oración tuviera alguna vez una función dramática, dado que en otros dominios románicos se conocen oraciones que no tienen relación con el teatro y que relacionan también ordenadamente las partes del cuerpo de Cristo⁵. Este estudio no se va a cen-

² Paba, *Elements medievals*, p. 482.

³ Paba, *Elements medievals*, pp. 482-483.

⁴ Su recurrencia ha sido señalada, por ejemplo, por Diego Catalán, al señalar que muchos de estos textos poéticos, al quedar «reducidos a motivos o grupos de motivos yuxtapuestos... pueden barajar, sin restricción alguna, fragmentos sueltos que originariamente pertenecen a temas diversos» («El romancero espiritual en la tradición oral», en *Romanistik in Geschichte und Gegenwart* (Band 20: Schwerpunkt «Siglo de Oro», *Akten des Deutschen Hispanistentages Wolfenbüttel*, Hamburgo 1985, pp. 39-68:67).

⁵ Vid. oraciones portuguesas muy parecidas, aunque su secuencia de partes del cuerpo suele empezar por la cabeza y terminar por los pies, en Manuel da Costa Fontes, *Romanceiro português do Canadá* (Coimbra 1979) pp. 312-316; y M^a Aliete Dores Galhoz, *Romanceiro popular português*, 2 vols. (Lisboa 1987-1988) II pp. 661-667. Una española se documenta en Fernán Caballero, *Cuentos y poesías populares andaluces* (reed. Sevilla 1859) pp. 413-415, donde aparece fundido con el tema de *La buenaventura de la Virgen*.

trar, sin embargo, en esa parte central de la oración estudiada por Paba, sino en sus versos introductorios, que podrán hacerse más inteligibles para nosotros a la luz de otros textos relacionados con ellos en documentos antiguos y en la moderna tradición oral románica. Ello nos permitirá matizar el supuesto de sus orígenes catalanes y cultos, y pensar en cambio en un prototipo muy antiguo, acaso en latín vulgar medieval, que pueda explicar sus correspondencias formulísticas castellanas, gallegas, vascas, portuguesas, francesas o italianas. Y su relación con otros *Padrenuestros* (*Pequeños, Saborosos, Masculinos*, etc.) que se conservan en lenguas diversas y presentan rasgos de poética similares a los de este *Pare nostro major major*.

De nuestro incipit no se conoce documentación medieval, pero se puede suponer que lo sea, ya que aparece en una especie de manual de instrucción religiosa que en 1568 el obispo de Vic distribuyó entre los sacerdotes de su diócesis para luchar contra los conjuros y contra ciertas oraciones «que moltes dones diuen... compostes per hòmens indoctes, que no saben lo que diuen, antes les saben per translació de sos antipassats». Entre las oraciones prohibidas en aquel singular documento están las que comenzaban «Pater noster lo major, encontrei nostre Senyor»; «Paternoster lo petit, Déu l'ha fet i Déu l'ha dit»; y «Pater noster de petxina, encontrei Santa Maria»⁶. Se trata de la primera mención conocida de diversas oraciones que, como vamos a comprobar, han tenido (y seguramente habían tenido ya) una vida muy intensa en la tradición popular de dentro y fuera de Cataluña.

El primer incipit citado por el obispo de Vic, «Pater noster lo major, encontrei nostre Senyor», claramente relacionado con el texto algerés, es relativamente raro en la tradición oral. Fuera de los textos de Vic y de L'Alguer, sólo conozco uno recogido de la tradición folclórica castellana:

Padrenuestro mayor,
sangre de nuestro Señor;

⁶ Martí de Riquer, *Història de la Literatura Catalana* III (2^a ed., Barcelona 1980) pp. 537 y 538.

los ángeles van cantando
camino del Paraíso...⁷

otro recogido en Galicia, aunque esté en castellano:

Padre Nuestro mayor,
sangre de nuestro Señor;
ángeles van para al cielo,
todos van en procesión...⁸

y alguno portugués:

Padre Nosso maior,
sangre de Noss' Senhor Jasu Cristo,
os anjos cando bāo pā glória,
todos bāo im processão...⁹

Parece que este incipit tiene relación también con otros que se conservan en Portugal

Padre Nosso grande,
sengue de Nossenhör,
os anjes vā pr'ò céu,
todos em procēu...¹⁰

o en el Languedoc francés:

Pater lou Grand,
yéu me sesi sus un banc...¹¹

⁷ Recogido en el pueblo de Brea de Tajo (Madrid) a Paulina Baeza, de 86 años, entrevistada el 29-10-1985 por José Manuel Fraile y Alvaro Fernández, a quienes agradezco la cesión de la oración. Este mismo incipit fue publicado en mi artículo «Correspondencias cristianas y judías de la oración de *Las cuatro esquinas*», «*Brigantia*» XII (1992) pp. 19-40:32.

⁸ Dorothé Schubarth y Antón Santamarina, *Cancioneiro popular galego* vol. II, tomo II (La Coruña 1986) p. 66.

⁹ Galhoz, *Romanceiro* II p. 657.

¹⁰ Galhoz, *Romanceiro* II p. 658.

¹¹ Robert Jalby, *Sorcellerie et Médecine populaire du Languedoc* (Nyons 1974) p. 109; vid. además Jalby, *Le Folklore du Languedoc* (Paris 1971) pp. 332-333.

No conozco más textos tan estrechamente relacionados con el *Pare nostro major major* alguerés, aunque los que acabamos de conocer ya prueban su raigambre folclórica internacional, y no exclusivamente catalana. Y además, avanzan características comunes a muchas oraciones relacionadas con éstas que vamos a conocer: el carácter migratorio y acomodaticio del incipit a secuencias muy diversas; y su extraordinario dinamismo, que se hace patente en fórmulas folclórico-religiosas muy variadas pero con un cierto parecido entre todas ellas. Fórmulas que a veces conocen una documentación muy fugaz, como la del último incipit reprobado por el obispo de Vic, el de «Pater noster de petxina...», del que no conozco ningún otro texto antiguo ni moderno. O como muchos otros comienzos de oraciones que tampoco están muy difundidos, como los de «Padre nuestro poderós...»¹², «Padre-nosso soberboso...», «Padre-nosso saboroso...»¹³, «Padre-Nosso da Palma...»¹⁴, «Padre Nosso de palmo...»¹⁵, «Padre-Nosso do Conforto»¹⁶, «Padre Nuestro masculino»¹⁷, etc. Alguno hay, sin embargo, como el segundo incipit repudiado por el obispo de Vic, el de «Paternoster lo petit, Déu l'ha fet i Déu l'ha dit», que sí que está mucho mejor documentado, y puede ofrecer por ello datos esclarecedores sobre las demás oraciones con incipits parecidos y, en general, sobra toda la dinámica evolutiva y la poética del género de las oraciones tradicionales. Analizaremos pues, a partir de ahora, el *Padrenuestro pequeño*.

¹² Jaume Riera i Sans, *Oracions en catalá dels conversos jueus. Notes bibliogràfiques i textos*, «Anuario de Filología» I (1975) pp. 345-367:362.

¹³ F. Adolpho Coelho, *Romances sacros: orações e ensalmos populares do Minho*, «Romania» III (1874) pp. 263-278: 266; Manuel da Costa Fontes, *Romanceiro da província de Trás-os-Montes*, 2 vols. (Coimbra 1987) II p. 1042-1043.

¹⁴ Flávio Gonçalves, *Orações populares de Silveiras (Fundão-Beira Baixa)*, «Douro Litoral: Boletim da Comissão de Etnografia e História» VIIª serie (1956) pp. 749-767: 754; Zófimo Consiglieri Pedroso, «Contribuições para um romanceiro e cancionero popular português», *Contribuições para uma Mitologia Popular Portuguesa e Outros Escritos Etnográficos* (reed. Lisboa 1988) pp. 353-372: 358.

¹⁵ Maria Adelaide da Silva Paiva, *Cancioneiro do Alto Douro (Barqueiros)* (Vila Real 1962), p. 60.

¹⁶ Gonçalves, *Orações populares*, p. 754.

¹⁷ Varios autores, «Oracions», *Arxiu de Tradicions Populares I* (Barcelona 1928), p. 253.

Después de aquella primera documentación catalana, volvemos a tener noticias suyas en Francia. Aparece en uno de los manuales de encantadores más difundidos en el siglo XVII, el *Enchiridion Papae Leonis*, compilación apócrifa supuestamente dirigida por el papa León III a Carlomagno, pero que debe ser de fechación bastante posterior a la que indica la leyenda; de hecho, sólo se tienen noticias de su publicación en Roma a partir de 1502; y la más antigua versión que se cita es la traducción francesa de 1632:

Petite Patenôtre blanche, que Dieu fit, que Dieu dit, que Dieu mit en Paradis. Au soir m'allant coucher, je trouvis trois anges à mon lit couchés, un aux pieds, deux au chevet, la bonne Vierge Marie au milieu, qui me dit que je me couchis, que rien ne doutis.

Le bon Dieu est mon père, la bonne Vierge ma mère, les trois apôtres sont mes frères, les trois Vierges sont mes Soeurs. La chemise où Dieu fut né, mon corps en est enveloppé; la croix Sainte Marguerite à ma poitrine est écrite; Madame s'en va sur les champs à Dieu pleurant, rencontra Saint Jean. — D'où venez vous? Je viens d'Ave Salus. Vous n'avez point vu le bon Dieu; si est, il est dans l'arbre de la croix, les pieds pendans, les mains clouans, un petit chapeau d'épine blanche sur la tête.

Qui la dira trois fois, au soir, trois fois au matin, gagnera le Paradis à la fin¹⁸

En esta oración parece que se aglutinan diversos motivos religiosos que es necesario distinguir. Comienza, efectivamente, con versos parecidos («Petite Patenôtre blanche, que Dieu fit, que Dieu dit») a los de los otros *Padrenuestros* que ya hemos conocido. Pero en seguida aparece otro motivo que en muchas tradiciones europeas se da de manera independiente: el de la oración de *Las cuatro esquinas* («Je trouvis trois anges à mon lit couchés, un aux pieds, deux au chevet, la bonne Vierge Marie au milieu»)¹⁹. A continuación aparece el motivo de *El parentes-*

¹⁸ Reproducida en Douglas Gifford, *An early «White Paternoster» in basque?*, «Bulletin of Hispanic Studies» XLI (1964), pp. 209-221: 213.

¹⁹ Sobre esta oración, difundida por numerosísimos países, desde Portugal hasta Noruega o Hungría, y de la que se tienen referencias a partir, al menos, de los primeros siglos de la era cristiana, se han publicado numerosos estudios. Vid. acerca de ella, mi artículo «Correspondencias cristianas y judías de la oración de *Las cuatro esquinas*».

co divino («Le bon Dieu est mon père, la bonne Vierge ma mère...») que, como más adelante veremos, se conserva hoy con gran vitalidad y asociado muchas veces a *Padrenuestros pequeños*. Continúa la oración con la búsqueda de Cristo por su madre y su diálogo con San Juan, que también se conserva en la tradición oral, de forma a veces asociada y otras independiente del *Padrenuestro pequeño*, como también después comprobaremos. Y termina con una advertencia sobre la posibilidad de que ganará el Paraíso quien la recite varias veces al día («Qui la dira trois fois, au soir, trois fois au matin, gagnera le Paradis à la fin»), similar a la que remataba la oración alguelesa que conocimos al principio²⁰.

La siguiente etapa del recorrido tras los pasos de nuestra oración pasa de nuevo por Francia, en cuya zona meridional se sabe que en 1703 volvió a ser prohibida por supersticiosa²¹. Los fragmentos que reproduzco ahora — con el incipit y el motivo de *El parentesco divino* — fueron recogidos de la tradición oral de Gascuña a finales del siglo XIX:

Pater lou petit,
Diu l'a hèit e Diu l'a dit...

Jou prengui lou Boun Diu per moun pai,
la sento Bierge per ma mai,
Sent Joan per mon pairin,
Sent Antoni per moun cousin.
Moun Diu, qui bous pairis
auréi pas aqui!

Quant me couchi sur la dreto,

²⁰ Existen en la tradición hispánica e internacional muchas oraciones que terminan con advertencias o amenazas para que la oración sea recitada un número fijo de veces o sea propagada en el entorno próximo. Sobre su difusión en América puede verse de Juan A. Carrizo, *Cancionero Popular de La Rioja* (Buenos Aires 1942), p. 329. Un ejemplo de su difusión internacional está en la oración francesa publicada en Henri Davenson [pseud. H.I. Marrou], *Le livre des chansons ou Introduction a la connaissance de la chanson populaire française* (Neuchatel 1946) núm. 23, p. 251, que termina «Qui la saura, qui la diva, / gagnera l'indulgence».

²¹ Ofrece esta información José Antonio de Donostia, en *Oraciones, prácticas religiosas y medicinales populares*, «Cuadernos de Etnología y Etnografía de Navarra» IV (1972), pp. 5-33: 23.

coumo lou petit Jèsus hasèno,
 prengui lou Boun Diu per moun pai,
 la sento Bierge per ma mai,
 lous sentz per mous amics.
 Adichatz, Jèsus, bau droumi²².

Pero no sólo en Francia nos ofrece la tradición oral moderna datos para completar la geografía y la evolución de nuestra oración. Atendiendo a la tradición catalana, que es la que nos ofrecía su testimonio más antiguo, hay que decir que conserva su incipit de manera casi idéntica a como aparecía en el *Ordinari* de Vic de 1568:

Pare Nostre, lo petit,
 Déu l'ha fet, Déu l'ha dit...²³.

En otras oraciones catalanas que comienzan de modo distinto figura el tópico del *Parentesco divino*:

Camiseta neta hem vist
 per lo nom de Jesucrist;
 Jesucrist és el meu Pare,
 la Verge Maria és la meva Mare,
 5 sant Josep, el meu Padrí:
 porteu-me al cel amb bon fi...²⁴

²² Jean-François Bladé, *Poésies populaires de La Gascogne I (Poésies religieuses et nuptiales)*, en *Les littératures populaires de toutes les nations V* (Paris 1881) pp. 2, 22 y 63. Otras versiones relacionadas con el incipit «Pater lou petit» se encuentran en p. 328; Jalby, *Le Folklore du Languedoc* p. 332, y Gaston de Lépinay, «Prières populaires recueillies dans le canton de Brives (Corrèze)», *Mélusine II* (1884-1885) cols. 218-224: 219-220. Versiones de *El parentesco divino* fueron publicadas en Henry Carnoy, «Prières populaires», *Mélusine I* (1878) cols. 188-190: 190; V.S., «Prière populaire», *Mélusine I*, col. 391; y Lépinay, «Prières» cols. 219-220. Versiones con el incipit «Petite Patenôtre blanche» y otros relacionados con él, combinados con *El parentesco divino* fueron publicadas en *Mélusine I*, col. 308-309; y Lépinay, «Prières» col. 219.

²³ Maria Baldó, «Oracions», *Arxiu I* pp. 61-62: p. 62. Vid. otras versiones en Adelaida Ferré de Ruiz Narváez, «Oracions», *Arxiu I* p. 182, que tiene el mismo incipit, aunque los demás motivos no coincidan con los de las versiones más antiguas de la oración; y Esteve Busquets i Molas, *Oracions, eixarms i sortilegis* (Ripoll 1985), p. 63.

²⁴ Varios autores, «Oracions» *Arxiu I* p. 253.

En Portugal es también muy conocida nuestra oración. La siguiente es una versión de la región de Miranda:

Padre nosso pequenino,
 levai-me por bom caminho,
 bom caminho da oração;
 meus pecados muitos são;
 5 nem os posso confessar,
 nem quaresma, nem carnal.
 Beije a santa terra,
 que a minha alma não se perda.
 Beijarei a Santa Cruz,
 10 que a minha alma me dê luz;
 São Vicente, meu parente,
 me faz a cruz na testa,
 pra que o demónio não me atente,
 nem de noite nem de dia,
 15 nem à hora do meio dia;
 Em honra de S. Vicente,
 Padre Nosso e Ave Maria²⁵.

También en Italia es conocida nuestra oración. Su incipit aparece, por ejemplo, en este canto religioso do los Abruzzos:

²⁵ António Maria Mourinho, *Cancioneiro tradicional e danças populares mirandesas I* (Bragança 1984) p. 261. En pp. 268 y 273 se editan otras versiones que comienzan también con los versos «Padre nosso pequenino...», pero que continúan con tópicos distintos a los habituales en esta oración. Vid. también Francisco Xavier d'Athaide Oliveira, *Romanceiro e cancionero do Algarve* (Porto 1905) p. 127; José Leite de Vasconcellos, *Opusculos VII [Etnologia parte II]* (Lisboa 1938) p. 1255; Flávio Gonçalves, *Orações populares*, p. 753; Antonio Lourenço Fontes, *Etnografia transmontana I Creanças e tradições de Barroso* (2ª ed., Vilar de Perdizes, Montalegre 1979) pp. 63-64 y 70; Costa Fontes, *Romanceiro português de Canada n° 655*; Consiglieri Pedroso, «As bruxas na tradição do nosso povo», *Contribuições* pp. 95-108: 104; «O homem das sete dentaduras», *Contribuições* pp. 229-237: 230; y «Contribuições para un romanceiro e cancionero popular português», *Contribuições* pp. 353-372: 360; y Manuel da Costa Fontes, *Romanceiro da Província de Trás-os-Montes II* pp. 1039-1041. Es curiosa la forma en que Leite de Vasconcellos probó la extrema popularidad de la oración: recogiendo un *contrafactum* burlesco que se exhibía en una taberna en advertencia a los que querían consumir sin pagar: «Nesta venda não se fia,/ nem de noite, nem de dia,/ porque o fiado dá pena,/ a pena me dá cuidado,/ e se hei-de viver com pena,/ não quero vender fiado» (Leite de Vasconcellos, *Opusculos VII*, pp. 1302-1303).

Patre nnostru picculine,
ca llu diche ogne mmattine,
chi lu dic'e cchi lu sa
'm baradise se ne va...²⁶

Y el motivo de *El parentesco divino* es visible en esta versión toscana:

Io yádo a letto
con una croce in petto,
un angiolino bianco;
c'è lo Spirito Santo,
5 un'anima maggiore,
Gesù Cristo Salvatore.
Gesù Cristo è lo mio padre,
la madonna è la mia madre,
San Giusseppe è mio parente,
10 dormo ben sicuramente²⁷.

En Hispanoamérica se recogen versiones que parecen estrechamente ligadas con las francesas, ya que incluyen el motivo de la búsqueda de Cristo por parte de la Virgen y de las preguntas que hace a alguna persona o algún santo. Compruébese, por ejemplo, en esta versión argentina:

Yo tengo un escapulario
de la Virgen del Rosario.
Cada vez que me lo quito
me acuerdo de Jesucristo.

²⁶ Giuseppe Cocchiara, *L'anima del popolo italiano nei suoi canti* (Milán 1929) p. 114. La relación de las versiones italianas del *Padrenuestro pequeño* con las internacionales fue ya puesta de relieve por Stanislao Prato en su reseña al libro de J. Leite de Vasconcellos, *Bibliotheca ethnographica portugueza I Tradições populares de Portugal* (Porto 1882), aparecida en *Romania* XII (1883), pp. 606-610. Así, se refiere a un «Pater noster pichenin» publicado en D.G. Bernoni, *Preghiere popolari veneziane* (Venezia 1873), p. 42, n° 49; y a sendas «Ave maria piccinina», y «Pater noster piccenin» publicados en F. Corazzini, *I componimenti minori della letteratura popolare italiana nei principali dialetti* (Benevento 1877) *Orazioni* pp. 389-390.

²⁷ Reproducido en Juan A. Carrizo, *Cancionero Popular de la Rioja*, 3 vols. (Buenos Aires 1942) II p. 360. Lo toma de Giovanni Giannini, *Canti popolari toscani*, p. 50.

5 Jesucristo es mi padre,
Santa María mi madre,
los ángeles mis hermanos,
me agarraron de la mano,
me llevaron a Belén,
10 y de Belén al Calvario
donde encontré a Nuestra Madre
que iba rezando el rosario.
Y me dijo: — A mi hijo amado
no lo he visto si ha pasado.
15 — Sí, señora, sí lo he visto,
antes que el gallo ha cantado,
con una cruz en los hombros
y una cadena arrastrando.
A lo mucho que camine,
20 ya lo habrán crucificado²⁸.

²⁸ Carrizo, *Cancionero popular de La Rioja* p. 365. El motivo de *La búsqueda de Cristo* y de las preguntas de la Virgen a alguna persona, que a veces es San Juan o algún otro santo, se da en otras tradiciones. El mismo Carrizo cita una correspondencia italiana: «— Dove vai, madre Maria,/ sola sola per questa via?/ — Vo cercando 'l mi figliolo:/ è tre giorni ch'un lo trovo./ — Lo trovai da piedi al monte/ colle man legate e giunte:/ sulla spalla la croce avea;/ la portava, e non potea...». Cfr. además de Carrizo, *La poesía tradicional argentina: introducción a su estudio* (La Plata 1951) p. 212. Vid. más versiones italianas en Cocchiara, *L'anima*, pp. 52-54; y Giuseppe Pitré, *Canti popolari siciliani* (reed. Roma 1940) p. 34. Existen además, en la tradición hispanoportuguesa, romances como *El camino del Calvario*, y *¿Cómo no canta la bella? A lo divino* que tocan el mismo asunto. Vid. versiones de *El camino del Calvario*, en variedades distintas, en Caballero, *Cuentos y poesías populares andaluces*, pp. 418-420; Antoni Busquets i Punset, «La Verge està en Cambreta», *Arxiu I*, p. 372; Aurelio M. Espinosa, *El romancero español: sus orígenes y su historia en la literatura universal* (Madrid 1931) pp. 128-130; Alberto Sevilla, *Cancionero popular murciano* (Murcia 1921), pp. 61-62; Firmino A. Martins, *Folklore do Concelho de Vinhais I* (Coimbra 1928), p. 40; Carrizo, *Cancionero popular de La Rioja* II p. 360; Julio Aramburu, *El Folklore de los niños* (2ª ed. Buenos Aires (1944), pp. 120-121; José Iñigo Irigoyen, *Folklore alavés* (Vitoria 1950), pp. 120-121; Luis Santullano, *La poesía del pueblo: romances y canciones de España y América* (Buenos Aires, 1955), pp. 335-336; Gonçalves «Orações populares», pp. 762-763; Costa Fontes, *Romanceiro português do Canadá* pp. 303-304; Agapito Marazuela, *Cancionero de Castilla* (reed. Madrid 1981), pp. 381-382; Joaquín Díaz y Luis Díaz Viana, *Cancionero de Palencia II* (Valladolid 1983), p. 49; Manuel Garrido Palacios, «El romancerillo de Gamonal», *Revista de Folklore* 114 (1989), pp. 200-204; 201; José Luis Puerto, «Romances y cuentos albercanos», *Revista de Folklore* 119 (1990), pp. 171-176; 172, y Schubarth y Santamarina, *Cancioneiro popular galego* vol. II tomo II, pp. 54-55 y 66; una versión

En Galicia nuestra oración está también bastante difundida. Ofrezco a continuación una versión, mitad en gallego y mitad en castellano, recogida por mí a una mujer de Pontearreas (Pontevedra):

- Padrenuestro pequeniño,
lévame por bon camiño.
Caminiño de oración,
mis pecados no los son,
5 no los puedo confesar
ni en la vida ni en carnal.
Besaré la santa tierra
para que mi alma no se pierda.
Besaré la santa cruz
10 para que mi alma vea luz.
Allá arriba en los altares
hay unos olivares.
Un perro judío
le mordió a Jesucristo.
15 Jesucristo era mi padre,
la Virgen mi madre,
los angelitos mis hermanitos,
San Vicente mi pariente,
que me puso la cruz en la frente,
20 pare que el diablo no me tiente,

en vasco se publicó en Azkúe, *Eskaleriaten Yakintza: Literatura populare del País Vasco IV* (reed. Madrid 1989), p. 8. Versiones de *¿Cómo no canta la Virgen? A lo divino* se encontrarán en Sevilla, *Cancionero popular murciano*, p. 61; Aramburu, *El Folklore de lo niños*, p. 46; Costa Fontes, *Romanceiro portugués do Canadá*, pp. 311-312; Joaquín Díaz, *Cien temas infantiles* (Valladolid 1981), pp. 47-49; Joaquín Díaz, *Cancionero del norte de Palencia I* (Valladolid 1982), pp. 35-36; y Luis Díaz Viana, José Delfín Val y Joaquín Díaz, *Catálogo Folklórico de la provincia de Valladolid V* (Valladolid 1982), p. 180. Una versión combinada de *¿Cómo no canta la bella? A lo divino* y de *El camino del Calvario* se publicó en Alberto Alonso Zamorano, «Un muestreo en la tradición oral madrileña», *Actas de las Primeras Jornadas sobre Madrid Tradicional* (Madrid 1984), pp. 55-81: 71. Sobre la historia de este último romance, vid. de Paul Bénichou, «La belle qui ne saurait chanter: notes sur un motif de poésie populaire», *Revue de Littérature Comparée* XXIII (1954), pp. 257-281. Sobre composiciones de otro tipo en los que algún santo busca y pregunta por Cristo, vid. de Bladé, *Poésies populaires de la Gascogne I*, pp. 84-86; E[ugène] R[olland], «Prière populaire de la Bresse», *Mélusine II* cols. 404-405; y Miguel Manzano, *Cancionero leonés* vol. II tomo II (León 1991), p. 373.

ni de día ni de noche
ni en la hora de mi muerte. Amén²⁹.

También en el País Vasco es conocida nuestra oración. Ya un documento anterior posiblemente a 1425 contenía un conjuro en vasco que se identificaba como un «pater noster chjcia»³⁰. Conjuros que comienzan por fórmulas parecidas se han conservado en la tradición oral vasca, aunque después de su inicio formulístico se suelen alejar bastante de la forma habitual de la oración en otras lenguas. Veamos un ejemplo:

Pater noster txikia,
lunak dakar ogia...

[Pater noster pequeño,
la tierra trae pan...³¹]

Hay algunos textos, en cambio, que no empiezan por tal fórmula introductoria, pero tienen una relación innegable con motivos de nuestra oración como el del *Parentesco divino*. Veamos uno de ellos:

- Yinkoa dut aite,
Ama Bergiñe ama,
Aingiruek ixua,
Apostoluek osaba.
5 Yaun San Bartolomé enkomendatu.
Aingiru guardiako,
guarda nazazu
gaixtoen podoriotik,
ni ola guardatu...

[Tengo a Dios por Padre,

²⁹ La informante Sara Nieto, nacida en Pontearreas en 1947, fue entrevistada en Vallecas (Madrid) el 12-6-1990. Otras versiones gallegas se hallan publicadas en Manuel Fernández Costas, «Juegos infantiles de la comarca de Tuy», *RDTP VIII* (1952), pp. 633-676: 668 y 669; y Lois Tobio Campos, *Colección de cantigas da Mahía* (La Coruña 1985) n° 418.

³⁰ Cfr. Gifford, «An early White Paternoster in Basque?».

³¹ Azkúe, *Euskaleriaten IV*, p. 7. Vid. además de Donostia, «Oraciones, prácticas religiosas y medicinales populares», p. 22.

- la Virgen es mi Madre,
 los Angeles mi tía [sic],
 los Apóstoles mi tío [sic].
 5 Señor San Bartolomé, encomendar.
 Angel de la Guarda,
 guárdame
 del poder de los malos,
 guárdame así...^{32]}

En castellano la oración goza igualmente de gran difusión. Alguna versión es especialmente interesante, como la siguiente, que recogí en el pueblo de Villota del Duque (Palencia), en el que se asocia, como en el texto que figuraba en la traducción francesa del *Enchiridion* de 1632, a la oración de *Las cuatro esquinas*:

- Cuatro esquinas
 tiene mi cama,
 cuatro ángeles
 de la guarda.
 5 San Lucas y Pedro,
 San Juan y Mateo,
 me agarraron de la mano,
 me llevaron a Belén,
 desde Belén al calvario,
 10 desde el calvario a la fuente;
 allí estaba San Vicente,
 con una cruz en la frente,
 para que el diablo no nos tiente
 ni de noche ni de día,
 15 un padrenuestro, un avemaría³³.

Resulta curioso comprobar que en otra versión recogida en el mismo pueblo, no se asocia la oración al tópico de *Las cuatro esquinas*:

Padrenuestro pequeño,
 Dios nos libre de mal fin,

³² Donostia, «Oraciones, prácticas religiosas y medicinales populares», p. 17. Hay otra versión en p. 16. Vid. además Azkúe, *Euskaleñaren* IV, p. 5-6.

³³ La informante Antonina Rodríguez, de 88 años, fue entrevistada el 21-7-1990.

- del mal fin de los pecados.
 Me encontré con Jesucristo,
 5 Jesucristo era mi padre,
 Santa María mi madre,
 los ángeles mis hermanos,
 me agarraron de la mano,
 me llevaron a Belén,
 10 desde Belén a un calvario,
 desde el calvario a una fuente;
 allí estaba San Vicente,
 me hizo una cruz en la frente,
 pa' que el diablo no me tiente,
 15 ni de noche ni de día,
 paternoster ave maría³⁴.

Otras versiones recogidas en pueblos diferentes presentan otros rasgos de interés. Por ejemplo, la mujer que me recitó la oración en Balouta (León), estaba convencida de que recitar esta oración la libraba de las tentaciones del diablo, que de noche intentaba llegar hasta su cama para empujarla con su peso:

- Dios es mi padre,
 la Virgen es mi madre,
 San José es mi pariente,
 para que el diablo no me tiente,
 5 nin de día, nin de noite,
 ni a la hora de mi muerte³⁵.

En Soberado (Cantabria), recogí esta versión:

- Padrenuestro pequeño,
 llévame por buen camino,
 caminito de oración
 mis pecados muchos son.
 5 No se pueden confesar
 ni en cuaresma ni en carnal.
 En aquellos olivares
 hay unos ricos altares;

³⁴ Versión grabada a una mujer de nombre desconocido en el mismo pueblo y fecha que la versión anterior.

³⁵ Versión recogida a la señora Pilar, de 77 años, en Balouta, el 1-9-1989, y posteriormente el 15-7-1993.

- allí San Pedro divino
 10 enclavando a Jesucristo.
 San José era mi padre,
 Santa María mi madre,
 y San Vicente mi pariente:
 me hizo una cruz en la frente
 15 pa' que el diablo no me tiente
 ni de noche ni de día,
 Paternoster Ave María³⁶.

De Casares de Arbas (León) es la siguiente versión:

- Padrenuestro pequeñín
 que dormiste en un camión;
 dormiste y recordaste,
 a Jesucristo encontraste;
 5 Jesucristo ¿qué te dijo?
 Que si tenías padre y madre.
 Yo la verdad le dije,
 que padre y madre tenía:
 mi padre San José,
 10 y mi madre Santa María.
 Me cogieron por la mano,
 me llevaron a Belén,
 de Belén a una fuente fría,
 donde nadie no la encuentra,
 15 ni de noche ni de día
 ni en la hora de la muerte³⁷.

De Villamuñío (León) recogí el siguiente texto:

- Padrenuestro pequeñín,
 que subistes y bajastes,
 y a Jesucristo encontrastes.
 ¿Qué te dijo Jesucristo?
 5 Si tenías padre y madre.
 Yo de dije la verdad,
 que padre y madre tenía:
 Jesucristo era mi padre,

³⁶ La informante Natividad García, de 88 años, fue entrevistada por mí en Soberado el 11-8-1989.

³⁷ La informante Isolina Cañón, nacida en 1933, fue entrevistada por mí en Casares el 2-10-1990.

- Santa María mi madre,
 10 los angelitos mis hermanos.
 Me cogieron de la mano,
 me llevaron a Belén,
 desde Belén al Calvario,
 desde el calvario a la fuente.
 15 Allí estaba San Vicente,
 me hizo una cruz en la frente,
 pa' que el diablo no me tiente,
 ni de noche ni de día
 ni a la hora de la muerte³⁸.

La siguiente es una versión que recogí a una mujer de Puertollano (Ciudad Real):

- Yo tenía un escapulario
 de la Virgen del Rosario.
 Cada vez que me lo quito
 me acuerdo de Jesucristo.
 5 Jesucristo era mi padre,
 Santa María mi madre,
 los ángeles mis hermanos.
 Me cogieron de la mano,
 me llevaron a Belén,
 10 de Belén a la fuente.
 Allí estaba San Vicente
 con una cruz de cera
 y otra de madera.
 Quien no sepa esta oración,
 15 el día del Juicio se condena³⁹.

Esta otra la recogí en el pueblo de Navaconcejo (Cáceres):

- ¿Qué es aquello que reluce?
 La cabezas de la vaca.
 Manojito de alfileres,
 manojito de *arbehaca*.
 5 Me encontré con Jesucristo,
 Jesucristo era mi padre,

³⁸ Versión recitada por Sabina Baños (Villamuñío 1933) y por Teresa Gesmo (Villeja, León, 68 años) el 18-3-1990.

³⁹ La informante Carmen Araújo, nacida en 1938, fue entrevistada en Vallecas (Madrid) el 10-2-1992.

- Santa María mi madre,
 los ángeles mis hermanos,
 me agarraron de la mano,
 10 me llevaron a Belén,
 desde Belén a la frente,
 me pusieron cruz de frente,
 donde el diablo no nos tienta
 y a la hora de nuestra muerte
 15 a nuestra cabecera esté⁴⁰.

La siguiente es otra versión recogida del pueblo de Fuente del Maestre (Badajoz):

- ¿Qué es aquello que relumbra
 debajo de aquella mesa?
 Una cabeza de vaca,
 manojito de *albehaca*.
 5 Yo fui por un caminito,
 me encontré a Jesucristo.
 Jesucristo era mi padre,
 Santa María mi madre,
 los angelitos mis hermaons,
 10 me llevaron de la mano,
 me llevaron a Belén,
 de Belén a una fuente
 me pusieron *culo* frente
 donde el diablo no me miente
 15 ni de día ni de noche
 ni a la hora de mi muerte.
 Yo tenía un escapulario
 de la Virgen del Rosario.
 Cada vez que me lo pongo
 20 me acuerdo de aquella corona.
 Camina, camina, pastora,
 que ha tenido una señora
 un niño como una rosa,
 un niño como un clavel.
 25 ¿Cómo le vamos a poner?
 Manuelito de Jesús
 como el que murió en la cruz⁴¹.

⁴⁰ La informante Satura Prieto, de 62 años, nacida en Piornal (Cáceres), pero criada en Navaconcejo, fue entrevistada en este pueblo el 8-7-1990.

⁴¹ La informante, de 61 años y que pidió no ser identificada, fue entrevistada por mí el 29-6-1990 en Fuente del Maestre.

La última versión documental del *Padrenuestro pequeño* que voy a transcribir es una refundición infantil que la deja reducida a estas pequeñas proporciones:

Padrenuestro pequeñín,
 yo me vine y yo me fui
 por este caminín⁴².

El *Padrenuestro pequeño* se halla, como se ha podido comprobar, muy difundido en toda la geografía folclórica de España y de Hispanoamérica⁴³, así como en Francia, Portugal e Italia. En desafío a todas las prohibiciones y censuras eclesiásticas que han pesado sobre él durante siglos, ha sobrevivido, hasta hoy mismo, entre las gentes del área suroccidental de la Romania que lo han debido rezar desde época seguramente medieval, para alejar las tentaciones y los malos espíritus. Gracias a este tenaz empeño de conservación podemos reconstruir, aunque sólo sea en parte, la evolución de una oración que pertenece a nuestra más vieja y arraigada herencia cultural. Sólo en parte porque de la forma y la lengua de su prototipo únicamente

⁴² La informante Avelina Prieto, de 62 años, fue entrevistada en Villamuñío (León), el 15-5-1993.

⁴³ Otras versiones en castellano están publicadas en Sevilla, *Cancionero popular murciano*, p. 47; Varios autores, «Oracions» *Arxiu I*, p. 253; José M^a de Cossío y Tomás Maza Solano, *Romancero popular de La Montaña*, 2 vols. (Santander 1933-1934) II n^o 484; Raquel Barros y Manuel Dannemann, *El romancero chileno* (Santiago 1970), p. 87; Teodoro Vidal, «Oraciones folklóricas de Puerto Rico», *RDTP XXVII* (1971), pp. 411-417: 416; Miguel Ángel Carcedo, *Chocó mágico folclórico* (Quibdó 1973), p. 100; Díaz, *Cien temas*, pp. 63-64; *Voces nuevas del romancero castellano-leonés: A.I.E.R.*, ed. S.H. Petersen, 2 vols. (Madrid 1982) II n^o 109; Joaquín Giró Miranda, *Juegos infantiles de la Rioja* (Zaragoza 1989), pp. 54-55; Puerto, «Romances y cuentos albercanos», p. 173; César Morán Bardón, «Por tierras de León», *Obra etnográfica y otros escritos II*, ed. M^a J. Frades (Salamanca 1990), pp. 27-73: 71; José Manuel Feito, «Devocionario popular (zona de Somiedo)», *Boletín del Instituto de Estudios Asturianos XLV* (1991), pp. 7-86: 19-20,30,52,62 y 63; Isabel Botas San Marín, *La maragatería* (Vigo 1990), p. 75; Herminia Barrio y Ángel Espina, «Tradición oral en la frontera: Calabor (1925-1936)», *Revista de Folklore* 134 (1994), pp. 50-63: 58; Miguel Manzano, *Cancionero leonés* vol. II, tomo II (León 1991), pp. 374-375; y José Manuel Pedrosa, «Oraciones y conjuros tradicionales de Logrosán (Cáceres)», *Revista de Folklore* 137 (1992), pp. 159-163: 160-161.

podemos aventurar que debió tener un carácter formulístico basado en la superposición de micromotivos poéticos de origen y posibilidad de funcionamiento autónomos, como sigue sucediendo hoy; y que probablemente, a juzgar también por su difusión geográfica, debió nacer en algún ámbito lingüístico románico-occidental cuando las lenguas de este tronco debían estar todavía muy próximas al latín vulgar medieval.

El Fedraísmo pedáneo se halla, como se ha podido comprobar, muy difundido en toda la geografía folclórica de España y de Hispanoamérica⁴², así como en Francia, Portugal e Italia. En desaire a todas las prohibiciones y censuras eclesásticas que han pesado sobre el ducado siglo, ha sobrevivido, hasta hoy mismo, entre las gentes del área andalusí, de la Romaña que lo han debido leer desde época seguntina medieval, para aljar las tentaciones y los malos espíritus. Otras a este tenaz empeño de conservación podían reconstruir, aunque algo sea en parte la evolución de una tradición que pertenece a nuestra más vieja y artística herencia cultural sólo en parte porque de la forma y la lengua de su nacimiento únicamente

⁴² La informante Asellia Prieto de 61 años, las entrevistada en Villanueva de la Serena, el 12-8-1977.

⁴³ Otras versiones en castellano están recogidas en Sevilla, Cancionero popular andaluz, p. 47; Variorum antolog. «Ovaciones» (1971) José M. de Cosío y Tomás María Solana, Romances popular de la Alameda, 1 vol. (Sevilla 1973-1974) n.º 484; Rafael Barro y Manuel Domínguez, El romancero andaluz (Sevilla 1970), p. 87; Federico Vidal, «Ovaciones folclóricas de Puerto Rico», RDTB XXVII (1971), pp. 411-417; José Manuel Ángel Carrasco, «Ovaciones folclóricas (Quilbo 1973)», p. 100; Díaz, «Ovaciones», p. 87-89; Ovaciones del romancero castellano-leonés, A.T.E., ed. S.H. (Sevilla 1 vol. (Madrid 1982) n.º 109; Joaquín Giral Miranda, «Ovaciones populares de la zona (Laragosa 1980)», pp. 24-25; Puerto «Romances y canciones tradicionales», p. 113; César Morán Barbo, «Por tierras de León. Ovas tradicionales y otros cantos II», ed. M. J. Prades (Salamanca 1980), pp. 27-28; José Manuel Prieto, «Ovaciones populares (Sevilla de Somiedo)», Boletín del Instituto de Estudios Atlánticos XIV (1981), pp. 7-8; 19-20, 30, 32, 61 y 63; Isabel Botas San Martín, «La tradición oral en la zona», p. 73; Henarria Barrio y Ángel Espina, «Tradición oral en la zona», Boletín del Instituto de Estudios Atlánticos XV (1982), pp. 20-21; M. G. Solana Carrasco (1975-1976) «Ovaciones folclóricas de la zona», p. 27-28; José Manuel Ángel Carrasco, «Ovaciones folclóricas de la zona (Laragosa)», Boletín del Instituto de Estudios Atlánticos XVI (1983), pp. 127 (1983), pp. 129-130; Ovaciones folclóricas de la zona, p. 27-28.

GIAMPIERO POSANI

1893-1993. POLITICA, SESSO E AMORE, FOLLIA:
ATTUALITÀ DI MAUPASSANT
ALLA FINE DEL SECONDO MILLENNIO *

Ai corpi in amore di Guy e Gisèle

*A mia moglie e a mio figlio, che
mi danno la forza di resistere*

nella «maison de santé uni(e)-vers-Cythère»

Alle nove del mattino¹ del 6 luglio 1893, la *maison de santé* del dottor Blanche ospitava la morte dello scrittore «folle» Guy de Maupassant. Vi era entrato il 7 gennaio dell'anno precedente.

Vorrei esordire con una frase di straordinaria attualità, tratta da *Les Dimanches d'un bourgeois de Paris*:

Autrefois, quand on ne pouvait exercer aucune profession, on se faisait photographe; aujourd'hui on se fait député (*Pl.* I, 167).

Quale migliore, lapidaria evocazione del fantasma della mitica democrazia rappresentativa, fondata com'essa è sul vizio di fondo dell'incompetenza dei rappresentanti, sul loro statuto

* Riproduco in questa sede, con lievi varianti, il testo di una lettura commemorativa da me tenuta in occasione del centenario della morte di Maupassant il 6 luglio 1993 presso l'«Aula della Mura Greche» di Palazzo Corigliano in Napoli. Vengono utilizzate le seguenti abbreviazioni: *Pl.*, numero del volume, pagina = G. de Maupassant, *Contes et nouvelles*, Gallimard («Bibliothèque de la Pléiade»), Paris, 2 voll., 1974 e 1979; R = G. de Maupassant, *Romans*, Gallimard («Bibliothèque de la Pléiade»), Paris 1987.

¹ Secondo l'atto redatto il giorno dopo (*Pl.* II, XXVII); alle undici e tre quarti per A. Lanoux, *Maupassant le Bel-Ami*, Fayard, Paris 1967, p. 410.

mascherato di disoccupati privilegiati, di fannulloni di lusso? Certamente il confronto con il passato non depone a favore di questo «mestiere» che non ne è uno!

Non meno significativa mi appare la riflessione sullo stabilirsi di una logica implacabile dell'appartenenza, sull'instaurazione di un'autentica coazione allo schieramento ideologico, che costituisce la premessa della metamorfosi della formula democratica in regime partitocratico:

En Russie, comme en France, il faut appartenir à un parti. Soyez l'ami ou l'ennemi du pouvoir, croyez blanc ou rouge, mais croyez. Si vous vous contentez d'observer tranquillement, en sceptique convaincu; si vous restez en dehors des luttes qui vous paraissent secondaires, ou si, même étant d'un faction, vous osez constater les défaillances et les folies de vos amis, on vous traitera comme une bête dangereuse; on vous traitera partout; vous serez injurié, conspué, traître et renégat².

In poche parole, l'individuo viene progressivamente spogliato di quella preziosissima libertà che consiste nel non prendere posizione per poter mantenere un ruolo di critica attiva nei confronti della cristallizzazione di qualunque potere. Il territorio della libertà individuale viene sempre più limitato dall'invasione dei professionisti della politica, dall'imposizione di articoli di fede assurdi in un mondo dominato dall'illusione, che richiede uno sguardo disincantato, un'*overdose* di sano scetticismo:

Ceux qui le dirigent sont aussi sots; mais au lieu d'obéir à des hommes, ils obéissent à des principes, lesquels ne peuvent être que niais, stériles et faux, par cela même qu'ils sont des principes, c'est-à-dire des idées réputées certaines et immuables, en ce monde où l'on n'est sûr de rien, puisque la lumière est une illusion, puisque le bruit est une illusion (*Le Horla*, Pl. II, 921-922).

Esercitare la professione di politico non è solo frutto di un ripiego, di un'incapacità di svolgere un'attività socialmente utile: in effetti, il politico rappresenta l'estremo, funereo *avatar* di quei gestori di una pratica ben diversamente euforica che sono stati nel passato i *farceurs*:

² Articolo dedicato a Turgenev, «Le Gaulois», 21 novembre 1880.

Nous vivons dans un siècle où les farceurs ont des allures de croque-morts et se nomment: politiciens (*La farce. Mémoires d'un farceur*, Pl. I, 1110).

Beninteso, le *allures* dei politici-buffoni lasciano presagire che le loro *farces* non hanno niente di divertente...

Les Dimanches d'un bourgeois de Paris offrono esempi illuminanti sul tema del potere in generale e di quello politico in particolare. L'impiegato Patissot, «fanatico» di qualsiasi potere governativo e nel contempo ostile ai propri capi, esordisce mimando agevolmente il ritratto di Napoleone III e cercando di assumere la più vasta gamma possibile di tratti del prestigioso modello imitato. Il crollo dell'Impero e l'avvento della Repubblica producono per il protagonista un evento doppiamente calamitoso, in quanto viene interrotta una carriera fondata sulla sua «*faculté simiesque d'imitation*» e sull'«*intimidazione*» dei capi e si instaura un potere disincarnato, impalpabile, quello repubblicano. Fallito il tentativo di continuare ad esercitare le proprie facoltà mimetiche nella persona di Thiers, posto di fronte all'insormontabile ostacolo rappresentato dal rapido susseguirsi dei Presidenti, Patissot realizza infine il proprio costante desiderio di allineamento (e di riallineamento!) all'immagine del potere costituito con un segnale nel contempo quantitativamente modesto e portatore emblematicamente allusivo di un richiamo ad un mistero al quale la pluralità stessa dei tentativi ermeneutici viene a conferire dignità di un'occulta adesione ad una di quelle «*società segrete*» che non solo all'epoca hanno sostenuto un ruolo essenziale nella gestione del potere: «*une très petite rosette tricolore*». L'evocazione dei preparativi del primo 14 luglio repubblicano (l'anniversario della presa della Bastiglia viene dichiarato festa nazionale da una legge del 6 luglio 1880) pone a confronto Patissot con un «*monsieur d'aspect respectable*», che formula in maniera esplicita il problema — apparentemente risolto nel nostro contesto spettacolarmassmediologico³ — della «*visibilità*» del governo. La

³ In effetti, non si tratta di essere in grado di proporre allo sguardo di un numero sempre più ampio di spettatori lo «spettacolo del potere», cioè, in fin dei conti, il teatro (e il teatrino!) quotidiano dei simulacri, mediante il pro-

Repubblica si identifica nel governo ed è rappresentata dal suo Presidente; a questo punto, sarebbe auspicabile moltiplicare le occasioni in cui è possibile al popolo prendere visione dei propri rappresentanti. Una prima ipotesi viene prospettata:

«Savez-vous, comment je la comprendrais, moi, la fête?... Eh bien, monsieur, je ferais un cortège avec des chars dorés, comme les voitures du sacre des rois; et je promènerais dedans les membres du gouvernement, depuis le Président jusqu'aux députés, à travers Paris, toute la journée. Comme ça, au moins, chacun connaîtrait la personne de l'État».

Ma l'immediata replica in forma di *blague* che suscita ne evidenzia l'irricevibile dimensione carnevalesca. Anche la seconda ipotesi, che inverte per attori e spettatori immobilità e movimento — «'Alors, dit-il, je les mettrais en vue quelque part, afin qu'on puisse les regarder tous sans se déranger; sur l'arc de triomphe de l'Étoile, par exemple, et je ferais défiler devant toute la population. Ça aurait un grand caractère'» —, suscita una replica non meno immediata di tipo ironico centrata sulla difficoltà della visione. L'esigenza di una teatralità, di una «teatrazione» dello spettacolo politico nell'ottica di una politica-spettacolo dotata di un prolungamento pedagogico emerge nella proposta di «organiser le simulacre» dell'evento della presa della Bastiglia. Emerge qui anche l'aspetto commemorativo, cioè inesorabilmente ripetitivo, del discorso politico che nella ricorrenza tenta costantemente di fondare e/o di rifondare le proprie origini storicamente umane, troppo umane, di ancorarle ad una mitologia affetta da un male incurabile, l'assenza di una sufficiente censura temporale. In conclusione, lo spettacolo offerto sul moderno palcoscenico della politica, la rappre-

gresso tecnologico che permette di superare i precedenti condizionamenti spazio-temporali, bensì di rispondere a quella ricorrente, inesauribile e inesauta richiesta di sacro che aveva avuto modo di incarnarsi nella sacralità del corpo del re e che, a decorrere dal regicidio di Luigi XVI, deicidio mascherato (cfr. P. Klossowski, *Le régicide simulacre de la mise à mort de Dieu*, in *Sade mon prochain précédé de Le philosophe scélérat*, Éditions du Seuil, Paris 1967, pp. 71-73), è entrata irrimediabilmente in una relazione critica con formulazioni del potere (e dei poteri, vedi Foucault) sempre più sdotate di quei caratteri di carnale regalità e di regale carnalità che costituivano la cifra divina della sua origine e sigillavano l'assolutezza e la pienezza della sua potenza.

sentazione inscenata dalla democrazia rappresentativa, trova in Maupassant uno spettatore il cui scetticismo radicale si dimostra in grado di dissolvere con i suoi acidi qualunque ipotesi di *engagement*. Maupassant, in effetti, si riconosce nelle opinioni paradossali di Rade, il «vecchio pazzo», lo «scervellato» Rade, che non si pronuncia fra le tre forme di governo ugualmente criticabili («1^{er} principe. — Le gouvernement d'un seul est une monstruosité. 2^e principe. — Le suffrage restreint est une injustice. 3^e principe. — Le suffrage universel est une stupidité») e si dichiara nel contempo «anarchico»,

c'est-à-dire partisan du pouvoir le plus effacé, le plus insensible, le plus libéral au grand sens du mot,

e «rivoluzionario»,

c'est-à-dire l'ennemi éternel de ce même pouvoir, qui ne peut être, de toute façon, qu'absolument défectueux.

Eccoci, dunque, arrivati al nodo della questione: la politica come scienza del dominio, arte della padronanza e tecnica del padroneggiamento. Il mito ottantanovesco della «cittadinanza» è stato cortocircuitato dal testo sadiano nel momento stesso del suo accesso fantasmatico (e fantomatico) alla sovranità e si esaurisce pressoché senza residui nei suoi sinonimi: asservimento e sudditanza. Del resto, Mallarmé ha drasticamente demolito, una volta per tutte, il vacuo termine «citoyen»: «Un homme, — je parle d'un de ces hommes pour qui la vanité moderne, à court d'appellations flatteuses, a évoqué le titre vide de citoyen, — un citoyen,...»⁴. La conclusione di Rade rinvia ad una dimensione etica inattaccabile, in grado di sconvolgere, con la sua cristallina semplicità, i giochi sottili della politica, quella dimensione formulata nella massima evangelica «*Ne faites pas à autrui ce que vous ne voudriez pas qu'on vous fit*». Massima la cui applicabilità, peraltro teoricamente sostenuta, si scontra per l'appunto con la logica inesorabile della sopraffazione che

⁴ *L'Art pour tous, Œuvres complètes*, Gallimard («Bibliothèque de la Pléiade»), Paris 1965, p. 258.

trionfa nella storia. Progetto scandalosamente estremo dalla cui generalizzata inapplicazione si sarebbe indotti a riflettere sulla massiccia diffusione di regole comportamentali tratte dal ricco repertorio dell'attività sadomasochistica.

La descrizione del deputato Laroche-Mathieu in *Bel-Ami* la dice lunga a proposito della stima di Maupassant per una fauna malauguratamente non ancora in via di estinzione:

C'était un de ces hommes politiques à plusieurs faces, sans convictions, sans grands moyens, sans audace et sans connaissances sérieuses, avocat de province, joli homme de chef-lieu, gardant un équilibre de finaud entre tous les partis extrêmes, sorte de jésuite républicain et de champignon libéral de nature douteuse, comme il en pousse par centaines sur le fumier populaire du suffrage universel (R., 367).

Questo deprecabile esemplare di uomo politico⁵, contraddi-

⁵ E la donna politica? Chantal Jennings, *La dualité de Maupassant: son attitude envers la femme*, «Revue des Sciences Humaines», ottobre-dicembre 1970, pp. 559-578, pone giustamente in rilievo l'ambiguità di un elogio:

Il est cependant un groupe de femmes qui semblent avoir trouvé grâce aux yeux de l'écrivain et dont le rôle n'est pas exclusivement de plaire ni d'aimer: ce sont les politiciennes. Maupassant affirme, en effet, que les femmes possèdent le don inné de la politique, compliment tant soit peu insidieux quand on connaît sa piètre opinion des politiciens en général. En divers endroits et presque dans les mêmes termes il loue ainsi le don politique des femmes:

La politique, quoi qu'en pensent beaucoup de gens, convient merveilleusement bien à l'esprit souple des femmes (...). Elles y ont souvent excellé (...). La politique, science de second degré où le flair instinctif, la rouerie naturelle, la séduction, l'habileté, les finesses et les subtilités triomphent sans cesse des raisonnements les plus sains, se prête infiniment bien au développement complet de toutes les qualités natives de la femme. Faible, mais armée de ruse pour lutter contre notre force, cuirassée de charme et de grâce pour combattre notre fermeté, insinuante pour triompher de notre logique, subtile et pratique, peu influencée par les grandes théories philosophiques, humanitaires et ronflantes, elle a su être la conseillère cachée, utile et ferme de bien des grands hommes qu'elle guidait dans l'ombre de ses conseils («*Les Politiciennes*», «Le Gil Blas», 10 novembre 1881).

Molto più conforme all'ideologia maupassantiana appare la perorazione conclusiva della «grande séance publique» dell'*Association générale pour la revendication des droits de la femme* pronunciata dal «jeune homme à l'air mélancolique» contro la richiesta dell'uguaglianza di diritti civili e centrata sulla superiorità della seduzione sulla forza (*Les Dimanches d'un bourgeois de Paris*).

stinto da una poliedricità che, lungi dal significare, in positivo, esaltazione problematica del multiforme, approccio realistico versatilmente adeguato alle sfaccettature della realtà, altro non è che spregiudicato equilibrismo e perenne trasformismo, prolifera dall'*humus* escrementizio del suffragio universale. Non solo, Laroche-Mathieu è un deputato più prestigioso degli altri, un ministro annunciato:

Son machiavélisme de village le faisait passer pour fort parmi ses collègues, parmi tous les déclassés et les avortés dont on fait des députés (*Ibid.*).

La gesticolante perorazione del ministro Laroche-Mathieu viene evocata in un contesto alimentare che ne contrappunta ironicamente l'enfasi e non può non rinviare automaticamente il malizioso lettore all'eterno banchetto del politicante vorace:

Puis on causa de la session qui s'ouvrait. Laroche-Mathieu se mit à pérorer, préparant l'effet des phrases qu'il allait répandre sur ses collègues quelques heures plus tard. Il agitait sa main droite, levant en l'air tantôt sa fourchette, tantôt son couteau, tantôt une bouchée de pain, et sans regarder personne, s'adressant à l'Assemblée invisible, il expectorait son éloquence liquoreuse de beau garçon bien coiffé. Une très petite moustache roulée redressait sur sa lèvre deux pointes pareilles à des queues de scorpion, et ses cheveux huilés de brillantine, séparés au milieu du front, arrondissaient sur ses tempes deux bandeaux de bellâtre provincial. Il était un peu trop gras, un peu bouffi, bien que jeune; le ventre tendait son gilet (R., 408).

La riflessione di Du Roy («'Va donc, ganache! Quels crétins que ces hommes politiques!») si sposa perfettamente con l'*incipit* della cronaca *Va-t'asseoir* («Le Gaulois», 8 settembre 1881):

Quel triste métier, vraiment, que celui d'homme politique!

Si tratta di un testo estremamente significativo per la sua critica spietata del suffragio universale, conseguenza aberrante degli «immortali principi». In effetti, il suffragio universale dovrebbe essere «la représentation exacte de toutes les forces vives, effectives, agissantes, d'un pays, proportionnellement à la puissance de ces forces». Ma così non è: è soltanto l'imbecillità,

l'inintelligenza del numero a trionfare con la sua forza bruta... Privilegiare il numero equivale a calpestare, in nome del mito assurdo dell'uguaglianza, quelle «forze vive»:

La richesse territoriale, l'argent, l'industrie, ne travaillent donc point à la grandeur de la nation?

Est-ce que l'intelligence et le savoir ne sont point encore les deux forces les plus agissantes et les plus respectables?

L'homme qui possède une partie plus ou moins vaste du sol même de sa patrie, le propriétaire, bourgeois ou paysan, n'a-t-il pas plus de droits et de moyens pour comprendre les besoins réels du pays, pour concourir à son administration, que le casseur de cailloux des routes?

Est-ce que le grade universitaire (puisque l'État octroie des grades) ne devrait pas conférer une autorité particulière à celui qui l'a reçu?

Certo, si potrebbe apportare un correttivo per conseguire una «représentation proportionnelle»:

Quand vous pourrez donner à un membre de l'Institut dix mille voix contre une au chiffonnier, cent voix au grand propriétaire contre dix voix à son fermier, vous aurez équilibré à peu près les forces et obtenu une représentation nationale qui vraiment représentera toutes les puissances de la nation. Mais je vous défie bien de faire ça (*Les Dimanches d'un bourgeois de Paris*, Pl. I, 167).

Nell'ottica maupassantiana sarebbe più logico, anche se magari ridicolo, un sistema elettorale fondato sulle specifiche competenze professionali, settore per settore:

Les épiciers nommeraient un épicier, les photographes un photographe, les pharmaciens un pharmacien, etc.

In questo suo risoluto rifiuto dell'*engagement* politico, in questa sua fondamentale inassimilabilità alla banalità e alla falsità del discorso «progressista» (agli esatti antipodi della troppo agevole recuperabilità zoliana), Maupassant conserva intatte tutte le sue capacità intellettuali di denuncia e si dimostra, nell'inattualità rispetto al proprio secolo cristiano-borghese (o, se si preferisce, borghese-cristiano), sorprendentemente attuale⁶.

⁶ Lanoux conclude la sua prefazione all'edizione dei *Contes et nouvelles* della Pléiade additando un Maupassant scisso fra l'appartenenza al XVIII

Mi piace ricordare, a questo punto, le parole di Armand Lanoux:

A' une époque de littérature chrétienne dominante, il est le plus authentique païen que l'on puisse imaginer, en ce sens qu'il croit aux dieux et non à Dieu, qu'il est branché sur les forces paniques⁷.

Questo paganesimo maupassantiano, che costituisce uno fra i tanti punti di contatto con Nietzsche, viene a rappresentare la cifra intima di un'irrefrenabile vocazione alla Bellezza e di una convinta, concreta adesione ai ritmi e alle forze della Natura (ben più apprezzabile, in verità, di tante forme vigenti, ideologicamente estremizzate, di ecologismo intrinsecamente metropolitano). Simbolo privilegiato della Bellezza è il corpo femminile quale Maupassant magicamente evoca nella Venere di Siracusa, «symbole de la chair» (*Sur une Vénus*, «Gil Blas», 12 gennaio 1886). La Venere di Siracusa «c'est la femme telle qu'elle est, telle qu'on l'aime, telle qu'on la désire, telle qu'on veut l'étreindre». E niente è più naturale per Maupassant della santificazione di questa «sublime femelle de marbre», metafora e metonimia del flusso desiderante che attraversa la carne:

Des gens traversent des continents pour aller en pèlerinage à quelque statue miraculeuse — moi j'ai porté mes dévotions à la Vénus de Syracuse.

E tutto converge verso «le lieu secret du culte vénérien», verso il sesso e la sua reticente epifania:

Tout le corps est fait, conçu, penché pour ce mouvement; toutes les lignes s'y concentrent; toute la pensée y va. Ce geste simple et naturel, plein de pudeur et d'impudicité, qui cache et montre, voile et révèle, attire et dérobe, semble définir toute l'attitude de la femme sur terre.

secolo e la proiezione nel nostro, nella negazione del suo proprio. Mallarmé dà ragione di questa oscillazione fra il passato e il futuro nel disvelamento del vuoto incolmabile del presente: «Mal informé celui qui se crierait son propre contemporain, désertant, usurpant, avec impudence égale, quando du passé cessa et que tarde un futur ou que les deux se remmèlent perplexément en vue de masquer l'écart» (*Œuvres complètes*, cit., p. 372).

⁷ Maupassant vivant, pref. a Pl. I, XVIII.

Questa esperienza tipicamente libertina della cultualità erotica che, nella sacralizzazione del suo vocabolario e delle sue pratiche, si oppone al gigantesco apparato di repressione e di sublimazione prodotto dal cristianesimo, appare ulteriormente illuminata e demistificata dalla lettura di Schopenhauer:

Schopenhauer a dit que la nature, voulant perpétuer l'espèce, a fait de la reproduction un piège.

Cette forme de marbre, vue à Syracuse, c'est bien le piège humain tel que l'a deviné l'artiste grec, la femme qui cache et montre l'affolant mystère de la vie.

Partito da un emblema di bellezza, Maupassant perviene al nodo dell'animalità dell'istinto sessuale su cui si innesta, in ambito umano, il *leurre* del discorso amoroso, pronto a fornire un sovrappiù di senso, una pienezza di significato e un'amplificazione temporale all'insensatezza di una pratica naturale che si esaurisce nell'obiettivo primario della perpetuazione della specie e in questo contesto opera con una ritualità e con una ritmicità predeterminate. Si tratta, in altri termini, di conferire un senso al sesso, di trasferirlo dal regno del fare, dell'esecuzione meccanica e dell'automatismo del bisogno, al regno dell'essere, cioè dell'espansione liberamente dispiegata dell'attività desiderante. Salvo poi a constatare, nella logica implacabilmente pessimistica del *piège*, che l'amore è fonte di cecità per l'uomo⁸ e che l'irriducibile alterità del desiderio può implicare costi insostenibili nell'alienazione indotta dalla relazione immaginariamente sbilanciata con l'Altra (centrata, *in primis*, sulla figura materna...). La citazione proposta dal sopra ricordato Rade demistifica, con un insistito richiamo a Schopenhauer, il mito della bellezza femminile:

«Schopenhauer, messieurs, Schopenhauer, un grand philosophe que l'Allemagne vénère, voici ce qu'il dit: 'Il a fallu que l'intelligence de l'homme fût bien obscurcie par l'amour pour qu'il ait appelé beau ce

⁸ A meno che la cecità non ne sia la condizione preliminare: «Pour aimer il faut être aveugle, se livrer entièrement, ne rien voir, ne rien raisonner, ne rien comprendre. Il faut pouvoir adorer les faiblesses autant que les beautés, renoncer à tout jugement, à toute réflexion, à toute perspicacité» (*Lettre trouvée sur un noyé*, Pl. I, 1139).

sexe de petite taille, aux épaules étroites, aux larges hanches et aux jambes courtes. Toute sa beauté, en effet, réside dans l'instinct de l'amour. Au lieu de le nommer beau, il eût été plus juste de l'appeler *l'inesthétique*. Les femmes n'ont ni le sentiment ni l'intelligence de la musique, pas plus que de la poésie, ou des arts plastiques; ce n'est chez elles que pure singerie, pur prétexte, pure affectation exploitée par leur désir de plaire'» (*Les Dimanches d'un bourgeois de Paris*, Pl. I, 163-164).

In effetti, la contraddizione fra la bellezza carnale della Venere di Siracusa «expression exacte d'une réalité» (e in questo diversa dalla Venere di Milo, «la femme poétisée, la femme idéalisée, la femme divine ou majestueuse») e l'«inestetismo» del cosiddetto «gentil sesso», a prescindere dall'enfasi posta sulla generalizzazione dei difetti fisici femminili e dal processo di idealizzazione innestato dall'istinto amoroso, appare in ultima analisi dominata dall'affermazione risoluta dell'impotenza estetica delle donne, della loro intrinseca incapacità a penetrare nell'universo artistico, insomma della loro inferiorità intellettuale e della loro subalternità psichica. A questi solidi valori eminentemente maschili, la donna sostituisce il simulacro della seduzione, quel pervicace, deteriore «*désir de plaire*» che diventa sinonimo di passività, di arrendevolezza e soprattutto di inautenticità e di alienazione⁹.

Nell'ottica maupassantiana, l'amore è l'unica forza vitale in grado di contrastare la monotonia dell'esistenza umana. In *Clair de lune* (Pl. I, 473 e sgg.), Henriette Létoré prova un «insatiable besoin d'amour, une révolte contre la morne platitude de sa vie», che la sorella minore interpreta correttamente:

«Vois-tu, grande soeur, bien souvent, ce n'est pas un homme que nous aimons, mais l'amour. Et ce soir-là, c'est le clair de lune qui fut ton amant vrai».

E Georges, al cospetto del cadavere dell'amico Forestier, accanto a Madeleine, riflette in questi termini:

«Voilà pourtant la seule bonne chose de la vie: l'amour! tenir dans ses bras une femme aimée! Là est la limite du bonheur humain» (R, 336).

⁹ E i cui nefasti effetti contribuiscono in maniera decisiva al successo mondano e alla decadenza del protagonista di *Fort come la mort*.

Amore della donna per l'uomo e dell'uomo per la donna; ma anche amore del padre per il figlio:

Pour lui la terre était vide, parce qu'il n'aimait rien sur la terre. Il pouvait courir les peuples ou courir les rues, entrer dans toutes les maisons de Paris, ouvrir toutes les chambres, il ne trouverait, derrière aucune porte, la figure cherchée, chérie, figure de femme ou figure d'enfant, qui sourit en vous apercevant. Et cette idée surtout le travaillait, l'idée de la porte qu'on ouvre pour trouver et embrasser quelqu'un derrière (*Monsieur Parent*, Pl. II, 612-613).

E ancora: amore filiale nei confronti della madre, che supera intatto la morte nel ricordo, come in *Fort comme la mort*, oppure traumaticamente tradito *post mortem* (*Une vie*) o in grado di sconvolgere il corso di un'esistenza, sempre in relazione, notiamolo, ad un evento funebre (*Pierre et Jean*).

Non certo esaltazione dell'amor di patria, nozione intrinsecamente connessa all'evento per eccellenza nefasto della guerra, alla demenza e alla barbarie dello scatenamento bellissimo, e demistificato una volta per tutte nella sua fruizione ideologica dalla sua incarnazione nella puttana «Boule de suif». E neppure, infine, amore per (o da parte di) un Dio che, se esiste, dà prova di stupidità o di sadismo nei confronti del genere umano:

«Ah! celui qui a inventé cette existence et fait les hommes a été bien aveugle, ou bien méchant...» (*Fort comme la mort*, R, 1024).

L'invettiva che Maupassant mette in bocca a Roger de Salins ne *L'Inutile Beauté* possiede una dimensione settecentesca che rinvia immediatamente alla violenza della rivolta sadiana e all'immane portata del progetto liberatorio formulato da Sade nei confronti di Dio creatore e della sua creazione:

«Sais-tu comment je conçois Dieu, dit-il: comme un monstrueux organe créateur inconnu de nous, qui sème par l'espace des milliards de mondes, ainsi qu'un poisson unique pondrait des oeufs dans la mer. Il crée parce que c'est sa fonction de Dieu; mais il est ignorant de ce qu'il fait, stupidement prolifique, inconscient des combinaisons de toutes sortes produites par ses germes éparpillés. La pensée humaine est un heureux petit accident des hasards de ses fécondations, un accident local,

passager, imprévu, condamné à disparaître avec la terre, et à recommencer peut-être ici ou ailleurs, pareil ou différent, avec les nouvelles combinaisons des éternels recommencements. Nous lui devons, à ce petit accident de l'intelligence, d'être mal en ce monde qui n'est pas fait pour nous, qui n'avait pas été préparé pour recevoir, loger, nourrir et contenir des êtres pensants et nous lui devons aussi d'avoir à lutter sans cesse, quand nous sommes vraiment des raffinés et des civilisés, contre ce qu'on appelle encore les desseins de la Providence (Pl. II, 1217-1218).

Con Sade Maupassant condivide la critica radicale della prospettiva antropocentrica cristiana: il dramma esistenziale della creatura umana scaturisce dalla tragica presa di coscienza che, lungi dall'installarsi al centro dell'economia del creato, l'uomo non è che un elemento accidentale, secondario, accessorio, anche se si è orgogliosamente orientato verso la rivendicazione di un primato e una progressiva presa di possesso della realtà circostante. Un frammento del romanzo incompiuto *L'Angélu*s conferma la violenza dell'invettiva contro un Dio che, se esiste, altro non è che un sadico assassino, uno sterminatore in grande stile:

Éternel meurtrier qui semble ne goûter le plaisir de produire que pour savourer insatiablement sa passion acharnée de tuer de nouveau, de recommencer ses exterminations à mesure qu'il crée des êtres. Éternel faiseur de cadavres et pourvoyeur des cimetières, qui s'amuse ensuite à semer des graines et à éparpiller des germes de vie pour satisfaire sans cesse son besoin insatiable de destruction. Meurtrier affamé de mort embusqué dans l'espace, pour créer des êtres et les détruire, les mutiler, leur imposer toutes les souffrances, les frapper de toutes les melodies, comme un destructeur infatigable qui continue sans cesse son horrible besogne. Il a inventé le choléra, la peste, le typhus, tous les microbes qui rongent le corps, les carnassiers qui dévorent les faibles animaux. Seules, cependant, les bêtes sont ignorantes de cette férocité, car elles ignorent cette loi de la mort qui les menace autant que nous. Le cheval qui bondit au soleil dans une prairie, la chèvre qui grimpe sur les roches de son allure légère et souple, suivie du bouc qui la poursuit, les pigeons qui rouculent sur les toits, les colombes le bec dans le bec sous la verdure des arbres, pareils à des amants qui se disent leur tendresse, et le rossignol qui chante au clair de lune auprès de sa femelle qui couve ne savent pas l'éternel massacre de ce Dieu qui les a créés. Le mouton qui [...] (R, 1223-1224).

Il *piège* teso alla povera creatura umana appare, dunque, doppiamente ironico e crudele: non solo è una *ruse* della Na-

tura per occultare l'inarrestabile catena del flusso riproduttivo¹⁰, ma rappresenta anche la dimensione più autentica di un Dio che più che un creatore benefico sembra un malefico distruttore. La replica umana ipotizzata da Maupassant a questo massacro generale che, fra l'altro, mortifica, giusta la constatazione fatta da Salins a proposito della contessa di Mascaret, un «bijou», una «perle née pour être belle, admirée, fêtée et adorée», consiste nel venir meno all'ingiunzione della fecondità, nel bloccare la coazione a riprodursi («se reproduire salement», dice e insiste il portavoce dell'autore), nell'infrangere quell'«abominable loi de la reproduction» che metamorfosa la donna in «simple machine à pondre des êtres», riformulando il corpo femminile come luogo privilegiato di attraversamento del flusso desiderante. La donna assume, in quest'ottica, il ruolo di oggetto integralmente erotico, di macchina voluttuosa di godimento, la sua è un'«inutile beauté». Così facendo, l'uomo riesce anche a prendersi gioco a sua volta di quel Dio cinico e baro che ha beffardamente truccato le regole del teatro del mondo. Posto di fronte alla rivelazione finale di una fedeltà non interrotta ma solo verbalmente incrinata dalla moglie per preservare il proprio corpo dalla continua deformante aggressione della logica riproduttiva, il conte di Mascaret intuisce tutta la portata della negazione o perlomeno del ridimensionamento della funzione precedentemente attribuita in maniera enfatica a colei che viene ora a simboleggiare, nella fioritura terminale della sua affascinante carnalità, la carta vincente dell'uomo e della civiltà umana nella resistenza antidivina, nella lotta di liberazione contro i cosiddetti «desseins de la Providence»:

Il la regardait bien en face, si belle, avec ses yeux gris comme des ciels froids. Dans sa sombre coiffure, dans cette nuit opaque des cheveux noirs luisait le diadème poudré de diamants, pareils à une voix lactée. Alors, il sentit soudain, il sentit par une sorte d'intuition que cet être-là

¹⁰ «Certes, c'est là le piège, le piège immonde, dites-vous? Qu'importe, je le sais, j'y tombe, et je l'aime! La Nature nous donne la caresse pour nous cacher sa ruse, pour nous forcer, malgré nous, à éterniser les générations» (*Les Caresses*, Pl. I, 954).

n'était plus seulement une femme destinée à perpétuer sa race, mais le produit bizarre et mystérieux de tous nos désirs compliqués, amassés en nous par les siècles, détournés de leur but primitif et divin, errant vers une beauté mystique, entrevue et insaisissable. Elles sont ainsi quelques-unes qui fleurissent uniquement pour nos rêves, parées de tout ce que la civilisation a mis de poésie, ce luxe idéal, de coquetterie et de charme esthétique autour de la femme, cette statue de chair qui avive, autant que les fièvres sensuelles, d'immatériels appétits.

La forza indomita del desiderio, la sua inesauribile energia psicofisica, aspira nello stesso tempo a moltiplicare le proprie potenzialità erotiche — «Je voudrais avoir mille bras, mille lèvres et mille... tempéraments pour pouvoir étreindre en même temps une armée de ces êtres charmants et sans importance» (*Lui?*, Pl. I, 869) — e a conseguire nella materialità della relazione carnale un rimedio, malauguratamente provvisorio, all'isolamento e all'inguaribile solitudine dell'uomo:

La première fois. Il m'a dit: «Sur ce lit où tant de fois je me suis repu de chimères, là où chaque soir j'étreins des fantômes, sur ce lit des angoisses et des fièvres, je voudrais voir enfin s'allonger le vrai corps d'une amoureuse» (Gisèle d'Estoc, *Cahier d'amour*).

Possiamo senz'altro sottrarre Gisèle all'amara constatazione di Maupassant: «Le cul des femmes est monotone comme l'esprit des hommes»¹¹. In *Solitude* (Pl. I, 1255 e sgg.), Maupassant denuncia l'orribile realtà del «constant frôlement des êtres que nous ne pouvons pénétrer»: impossibilità di raggiungersi e di congiungersi, giacché «quand nous voulons nous mêler, nos élans de l'un vers l'autre ne font que nous heurter l'un à l'autre». Di questa angosciosa aporia la relazione amorosa, il rapporto sessuale costituiscono la metafora privilegiata, il nodo metonimico che pur sempre avvince nella sua insolubilità coloro che, impossibilitati a fondersi, a interpenetrarsi, si limitano a godere le gioie umanamente praticabili della contiguità

¹¹ Lettera a Flaubert del 3 agosto 1878, cit. in J.-L. Douchin, *La vie érotique de Maupassant*, Éditions Suger, 1986, p. 180. A. e M. Fratangelo (*Guy de Maupassant scrittore moderno*, Leo S. Olschki, Firenze 1976, p. 62) offrono la variante edulcorata «L'amour des femmes...».

e dello sfioramento. La relazione Guy-Gisèle costituisce il prototipo dell'estasi sessuale fondata su un'eccezionale comunione carnale, su una straordinaria festa dei sensi. Nel suo *Cahier d'amour*, la donna evoca i ritmi frenetici della lotta amorosa, un possesso selvaggio intriso d'odio, l'esperienza dell'annientamento fisico al culmine dell'amplesso. Fra i due amanti si stabilisce un miracoloso accordo che affonda le sue radici in un'identità di fondo della loro natura prepsichica e presociale:

Souvent, je pense que je suis un être primitif, comme lui, un être pansensuel, d'un monde d'avant l'âme et d'avant la société. Nous sommes de la même race, des perpétuels amants de l'amour.

Leggiamo, a questo proposito, alcuni versi tratti da *Désirs de faune*¹², la cui ispiratrice è, per l'appunto, Gisèle d'Estoc:

Ah! quand la chair se gonfle et se dresse brûlante!
 Quand toute l'âme est là, tendue et pantelante,
 Et la tête affolée — écumant de désirs,
 Ne sachant où chercher de plus cuisants plaisirs,
 Jeter sa langue ardente entre des cuisses nues!
 Et les deux bras crispés sous des fesses charnues,
 La respirer, sentir son odeur, la lécher
 Avec l'emportement du bouc et du satyre,
 La sucer jusqu'au sang, la mordre, s'attacher
 Comme une pieuvre humaine et la boire — et se rire
 De ses convulsions, et sentir tout son corps
 Qui se brise et se gonfle en d'effrayants transports
 Dans des crispations, des spasmes et des rages,
 Étouffant, sanglotant, hurlant des cris sauvages!

La scrittura pornoerotica maupassantiana, di cui i versi appena citati costituiscono un significativo specimene, ci parla incessantemente della fenomenale potenza erettiva¹³ del suo pro-

¹² P. Borel, *Maupassant et l'Androgyne*, Éditions du Livre Moderne, Paris 1944, p. 97.

¹³ La cui spiegazione ci viene fornita da G. Normandy, *La fin de Maupassant*, Albin Michel, Paris 1927, p. 70: «On sait cela. On sait moins que si Guy de Maupassant parvenait à donner de la joie aux femmes avec une répétition exceptionnelle cela tenait à une rétention peut-être volontaire, peut-être spasmodique, peut-être volontaire et spasmodique ensemble et au moins anormale, de la semence humaine».

duttore: in essa assistiamo al trionfo dell'istinto nella sua animalità, alla violenza del desiderio fisico che esplode convulsamente in una sfrenata disseminazione pulsionale, alla frenesia del possesso che, nella brusca accelerazione dei ritmi temporali dell'impossessamento, sconvolge ogni regola e supera tutti i limiti, ad un'ebbrezza erotica che si spinge a consumare vampiricamente nell'amplesso il proprio oggetto, di modo che il sadismo della vertigine passionale può avere, come in *Un Coup de Soleil*, esiti mortali¹⁴. Tre *pièces* pubblicate nel *Nouveau Parnasse Satyrique*, terza parte del *Parnasse Satyrique du XIX^e siècle* edito da Poulet-Malassis nel 1881, forniscono interessanti e solidi punti di riferimento a chi, come me, ritiene perlopiù impraticabile e teoricamente insostenibile la rituale, idealistica distinzione oppositiva erotismo/pornografia. In *Ma Source*, ci troviamo di fronte all'esaltazione mistica provocata dall'inebriante aroma che si sprigiona, nel contatto orale e manuale, dal sesso femminile dischiuso. *La Femme à Barbe* esprime il fascino ambiguo, androgino, dell'accoppiamento mostruoso con un forzuto personaggio circense deprivato di ogni attributo di femminilità e ridotto a mero orifizio, che si colloca in una dimensione di malattia («Elle m'inocula sa jouissance atroce») e di morte («Qui me crispa les os comme un spasme de mort»). In 69, infine, la «grosse Putain» nel cui corpo eccessivamente prosperoso («J'aime tes gros tétons, ton gros cul, ton gros ventre!») si iscrive un'iperbolica pluriennale pluralità di contatti sessuali, in un contesto escrementizio in cui l'*ivresse* si degrada in *ivrognerie*, viene a costituire una variante grottesca che meglio sottolinea l'autonomia di una potenza virile avulsa dalla (s) gradevolezza estetica della *partner* occasionale.

Sia ben chiaro che se possiamo definire, con Léautaud, Maupassant «un érotomane consommé»¹⁵, l'erotomania mau-

¹⁴ *Au bord de l'eau* narra una storia di sesso e morte; la protagonista di *Vénus Rustique*, oggetto di un desiderio generale da parte dei suoi compaesani, è vittima di un orribile vecchio in preda ad un accesso di demenza sessuale.

¹⁵ P. Léautaud, *Journal*, 1° ottobre 1908, cita, fra l'altro, approssimativamente l'*incipit* di una lunga lettera di probabile esistenza — «Vous voulez que je vous écrive une longue lettre. Eh! bien, aujourd'hui, nous parlerons du cul...» — e questa chicca magari senz'altro patologica ma non meno indicativa di una

passantiana deve essere senz'altro letta come uno dei molteplici aspetti di un'originalissima, vitalissima «macchina» umana: macchina di scrittura e macchina di libidine, scrittura di libidine e libidine di scrittura, in un'intersezione feconda e produttiva, prima che la follia intervenga a bloccarla. L'instinguibile piacere della lettura rappresenta il risultato concreto, inequivocabile, di una riuscita letteraria in grado di socializzare le estensioni scritturali di un corpo dotato di una eccezionale «*faculté génésique*».

Vorrei ora soffermarmi sul delirio verbale che attraversa i diciotto mesi di sopravvivenza di Maupassant al proprio ruolo di produttore di scrittura: «*L'implosion au ralenti de ce cerveau miné se traduit par une extraordinaire fantasia de mots, d'invectives, d'anathèmes et d'images*»¹⁶.

L'ossessione religiosa tipica dell'attività delirante nella sua generalità prolunga in quella maupassantiana la serrata e lucidissima critica razionale in precedenza accennata. Dio continua ad essere nel contempo feroce e stupido, stupidamente feroce (la qualifica «*stupide vieillard*» [10 febbraio 1892] ci rinvia immediatamente al lessico della contestazione antireligiosa mallarméana):

Dieu! vous êtes le plus féroce des Dieux! Je vous défends de me parler! Vous n'êtes qu'un imbécile. Diable, tuez Dieu!... Lucifer, j'en ai dit assez: j'aurai le monde entier... Vous savez bien que les dieux païens m'aiment.

In questo significativo frammento, all'invettiva si mescola l'intimazione al diavolo, di cui ha ricevuto la visita nella notte dell'11 gennaio, affinché uccida Dio, in un contesto di accentuata megalomania che coniuga, in maniera estremamente significativa, l'impossessamento dell'universo ad una sorta di *feeling*, di relazione privilegiata con gli dei pagani (vedi sopra).

«generosità» sessuale che altrove emerge nei confronti del maestro Flaubert e che trova la sua compiuta realizzazione nella duplice rappresentazione della *pièce porno A la Feuille de Rose*: «*Je sens le con. J'ai beau être propre, prendre des bains, je sens le con, et tous les gens qui passent à côté de moi bandent*».

¹⁶ A. Lanoux, *Maupassant vivant*, Pl. I, IX.

Altrove è lo stesso Maupassant ad occuparsi direttamente in prima persona del deicidio e lo fa mediante un vendicativo contagio (!):

Je vais faire mourir Dieu en lui donnant la vérole noire [23 febbraio].

Se nella guerra contro Dio Guy può trovare un provvisorio alleato in Lucifero e rivendica nel contempo l'eternità diabolica e la propria potenza superiore a quella divina («*Les diables seuls sont éternels!... Je suis plus fort que Dieu!*» [16 febbraio]), altrove la dichiarazione di guerra viene attribuita al barone Ludovic de Vaux (uno dei modelli di *Bel-Ami*) e Maupassant, nel mentre manifesta il proposito di uccidere tutti i diavoli, si proclama al riparo dagli assalti di Dio, di un Dio etichettato come folle:

Dieu, vous êtes fou! (...) Ce n'est pas moi. C'est le baron de Vaux qui a déclaré la guerre... Vous ne pouvez pas me tuer. Je suis inattaquable... Je vais tuer tous les diables! [11 febbraio]¹⁷

Il diavolo compare anche nelle costanti fantasie persecutorie, centrate sulla sottrazione, sul furto, in cui il ruolo dominante è sostenuto dal domestico François Tassart:

Mon manuscrit que je voulais détruire a été volé par le diable [23 gennaio]¹⁸

Sorte emblematica per un testo nel cui titolo si iscrive un termine squisitamente liturgico e il cui sopracitato frammento è una spietata requisitoria contro Dio. La composizione de *L'An-gélus*, nella misura in cui il romanzo era venuto a costituire un microcosmo privilegiato per la metaforica deambulazione dello scrittore — «*Mère, je marche dans mon livre comme dans ma*

¹⁷ Lucifero, del resto, ha una morte di origine alimentare: «*Lucifer s'est tué avec du madère: les diables ne doivent jamais boire du madère...*» [20 febbraio].

¹⁸ L'8 gennaio, l'autore del furto, che concerne solo metà del manoscritto, veniva lasciato nel vago.

chambre; c'est mon chef-d'oeuvre»¹⁹ — diventa una questione di vita o di morte: «'Voici les cinquante premières pages de *L'Angélu*. Depuis un an, je n'ai pu en écrire une seule autre. Si, dans trois mois, le livre n'est pas achevé, je me tue'» (agosto 1891)²⁰. Del resto, l'autore stesso delirante intima, sulla scia di Olivier Bertin, il quale, a sua volta, si colloca in una dimensione tipicamente maupassantiana: «Brûlez tous les papiers!» L'ossessione religiosa oscilla fra il rifiuto radicale di Dio cui abbiamo fin qui fatto riferimento e l'esplosione del delirio di grandezza²¹ che viene a cancellare una paternità sgradita:

Dieu a proclamé du haut de la Tour Eiffel, à tout Paris, que monsieur de Maupassant est le fils de Dieu et de Jésus-Christ! [14 gennaio]

E ancora:

Jésus-Christ a couché avec ma mère. Je suis le fils de Dieu.

La proclamazione da parte di Dio si verifica, notiamolo, in un contesto non generico e universale ma preciso e ristretto, fortemente connotato dalla pariginità: sulla cassazione del nome-del-padre biologico, sul rifiuto di un dato biograficamente obbligato²², viene ad installarsi il riconoscimento del nome-

¹⁹ A. Lumbroso, *Souvenirs sur Maupassant*, Bocca, Roma 1905, p. 118.

²⁰ A. Dorchain, cit. in G. de Maupassant, *Œuvres complètes*, Conard, Paris 1907-1910: *Œuvres posthumes*, t. II, p. 212.

²¹ Maupassant, rifiutando la sonda urinaria, fa balenare una minaccia che ce lo mostra in grado di disporre di un potere di comando su una pluralità di angeli custodi [25 marzo]. La minaccia di fare *ligaturer* chi volesse imporgli la sonda appare, naturalmente, come l'esatto rovesciamento della prassi manicomiale: «Infirmier! Mettez-moi la camisole! Vite! Vite!». Il delirio megalomaniaco maupassantiano, che si esercita, secondo la dimensione normale della patologia, a partire da una chiusura somatica autosufficiente e da un recupero nutritivo del flusso escretorio, coniugando potenza e ricchezza iperboliche, trova la sua specificità nel duplice particolare valore della scrittura (cfr., a questo proposito, A. Castaldo Posani, *Dall'anafora all'amnesia: una lettura di «Fort comme la mort»*, in corso di stampa presso l'editore Liguori di Napoli).

²² Già presente nella paternità simbolica del maestro Flaubert. L'unico riferimento al padre possiede una dimensione economica significativamente territorializzata (senza dimenticare l'equazione con la pratica della scrittura

del-Padre che sostituisce alla relazione collettiva negata del Creatore con l'insieme delle sue creature un rapporto privilegiato di filiazione, metonimia che nel contempo sigilla iperbolicamente la vicenda umana, troppo umana dello scrittore aureo-landola di una gloria sovrumana e risolvendo così l'eterno problema della sopravvivenza, in vita e postuma, della scrittura al suo produttore, in altri termini della fama dell'autore e del destino della sua opera.

Maupassant si è sempre dimostrato particolarmente attento alla resa economica della propria opera, alla traduzione in termini monetari del valore della propria scrittura. Innumerevoli e degne di puntuale commento potrebbero essere le citazioni al riguardo²³. Mi limito a segnalare che, negli ultimi due

contenuta nel nome dell'aerostato dell'8 luglio 1887): «Mon père, tu sais que nous allons posséder toute l'Europe avec nos ballons: une fortune colossale!...» [6 marzo]. Alla stessa data dev'essere ascritto un esplicito riferimento ad una relazione economica con la madre dominata dall'esorosità e da un querulo vittimismo: «Ma mère, après avoir reçu vingt millions de moi, s'est écriée: 'Je meurs de faim!...'».

²³ Cfr. A. Lanoux, *op. cit.*, p. 212: «(...) Maupassant recevait alors mille francs par conte, à la stupeur des autres écrivains qui se rencontraient avec lui devant la caisse du journal. Flambant et cynique, Maupassant brandissait son billet tout neuf en s'écriant: —Voilà ce qu'il touche, Maupassant!». Il 18 marzo, Guy proclama: «Avec ma plume, je gagne trente milliards par jour». E il 26 l'insulto blasfematorio scaturisce da una negazione concernente la situazione economica dello scrittore: «C'est Dieu qui vous a dit que je n'étais pas riche?... Vieillard stupide, vieillard sot!...». In una lettera scritta al direttore de «La Revue Illustrée» a proposito della pubblicazione di *Fort comme la mort*, troviamo l'esibizione di un'acribia contabile e di una minuzia maniacale dettate da una diffidente e puntigliosa autodifesa del proprio valore monetario, alle soglie dell'esplosione (o, se si preferisce, dell'implosione) delirante: «Comme je vous l'ai fait remarquer, votre ligne n'a pas, proportionnellement à celle du Figaro ou du Gil Blas, la longueur que vous m'aviez indiquée. Voici les chiffres qu'on me fournit, et que j'ai d'ailleurs vérifiés moi-même. La ligne de La Revue Illustrée est de soixante-quinze lettres. Celle du feuilleton du Figaro de trente-deux lettres plus une fraction. La moyenne entre ces deux journaux est donc de 33. En multipliant par 2, nous obtenons 66 lettres, c'est-à-dire 9 lettres de moins que votre ligne. Or, touchant 1 F. pour 33 lettres je toucherai 0,50 pour 16 lettres 1/2 et 0,25 pour 8 lettres 1/4. Pour les neuf lettres que votre ligne compte en plus que deux lignes de journal je devrais donc toucher 25 c. plus une fraction. Soit, en chiffre rond, O F. 25. C'est donc 2 F. 25 par ligne de la même revue que vous me devez d'après les termes mêmes de notre traité, et

mesi del 1891, la sua crescente suscettibilità in materia ha modo di manifestarsi in un episodio americano di furto e di plagio. Il delirio maupassantiano appare costellato da ripetute fantasie persecutorie. In esse, un ruolo importante è detenuto da François, accusato a vario titolo:

Vous avez pris ma place au «Figaro», hein! Je vous prie de vous retirer! Je ne veux plus vous voir!²⁴
On m'a accusé d'être pédéraste. François, vous l'avez dit au Ciel! Vous avez signé l'infâme lettre!²⁵ Vous êtes un voleur, François, et je vous chasse! Vous voyez que François avoue m'avoir volé huit cents millions... Vous l'entendez? Il a volé les éditeurs...²⁶

non 2 F. J'ai fait compter les lignes sur les placards et non dans la revue pour éviter la difficulté créée par les gravures. Nous avons d'une part, en pliant la feuille en deux 6150 demi-lignes, pour la première moitié des feuilles et 4708 pour la seconde moitié. En additionnant j'obtiens 10858 demi-lignes, soit, 5429 lignes à 2 F. 25, ce qui donne un chiffre de 12315 F. Or j'ai touché 5500 Vous me redeviez donc 6815. Croyez, cher Monsieur, à mes sentiments bien cordialement dévoués» (A. Lanoux, *op. cit.*, pp. 300-301). Mi sia consentito, a prescindere o, se si vuole, in forza dell'esito manicomiale, di estrapolare dall'ebbrezza calcolatoria delle righe appena citate la più recisa e risoluta condanna di qualsiasi forma di enfasi idealistica volta ad occultare il carattere di merce del prodotto scrittura e a mascherarne la monetabilità.

²⁴ Altrove, Maupassant sostiene, con una negazione oltremodo emblematica, di non avere nessuna relazione con «Le Figaro»!

²⁵ Il domestico, inoltre, avrebbe accusato, sempre in una missiva indirizzata a Dio, il suo omofobo padrone di rapporti doppiamente contro natura con animali.

²⁶ Cfr. Goncourt, *Journal*, 3 febbraio 1893: «Obstination chez lui de l'idée qu'on le vole, que son domestique lui a volé 6000 francs qui, au bout de quelques jours, se changent en 60000 francs!». Cfr. G. Normandy, *op. cit.*, p. 192: «(...) François lui avait dérobé soixante-dix mille francs qui étaient déposés chez sa mère»; p. 201: «(...) et, le soir, accuse François de lui avoir volé six millions chez les éditeurs»; p. 207: «Il chasse, une fois de plus, l'infortuné et fidèle François parce qu'hier il lui a pris 100000 francs!»; p. 212: «(...) — dit avoir déposé une plainte entre les mains du Préfet de police contre son valet de chambre qui lui a volé plusieurs millions»; p. 214: «Mon domestique m'a volé plus de deux cents millions...». Accanto alle cifre iperboliche — il cui apice è toccato il 14 marzo: «Vous m'avez volé quarante-deux milliards!» — troviamo esempi di modiche sottrazioni: il dottor G. gli ruba il vino in cantina e il dottor Meuriot si appropria di un paniere di uova e di un paniere di vino, sempre in cantina. Il 12 febbraio, il dottor Meuriot è accusato di un furto assai più consistente (cento milioni); in un'altra occasione, il suo nome è accomunato a quello del dottor Grancher e viene puntualizzato il bizzarro acquisto operato con i pro-

Al di fuori della tradizionalmente delicata relazione (sia a livello pratico sia a livello simbolico) servo - padrone, troviamo cifre variamente iperboliche in un intricato frammento «economico» in cui compaiono i nomi degli editori — l'editore, eterno nemico finanziario dell'autore!²⁷ — Ollendorf e Havard e dell'avvocato Jacob²⁸ e si fa riferimento al clamoroso crac dell'Union Générale (gennaio 1882)²⁹, mentre avvocato e domestico

venti del furto: «M. Grancher, c'est vous qui avez volé mes reçus! Monsieur le Préfet de Police, il faut tuer cet homme!... M. Meuriot a acheté les deux boeufs gras avec les millions qu'il m'a volés».

²⁷ François avrebbe fatto lega con gli editori per derubare il padrone: ma la polizia è alleata degli autori contro gli editori [13 febbraio]!

²⁸ L'avvocato Jacob avrebbe dovuto, insieme a Émile Straus, curare gli interessi di Maupassant nel sopracitato episodio americano.

²⁹ Anche il non meno clamoroso episodio del Panama, scoppiato allora a livello parlamentare, viene alla luce: «A propos, docteur Meuriot, avez-vous reçu les 60 millions que mon notaire voulait donner au Panama?». Il 29 gennaio, Maupassant proibisce al fratello di investire «tout son argent dans le Panama». Il 12 febbraio, una recisa negazione di possesso si accompagna ad un trasferimento nel passato familiare: «Je n'avais pas dix-huit millions: je n'avais rien! C'est ma grand'mère qui avait vingt millions dans le Panama...». L'8 marzo, viene evocato un viaggio a Panama. Altrove — «Le notaire a vendu ma maison d'Étretat 1500 francs; elle en valait 35000. Ce qui m'a fait perdre 100000 francs» — la figura del notaio ricompare in un contesto in cui le capacità di calcolo di Maupassant sembrano invero molto indebolite.

La relazione problematica di Maupassant con la casa, quale emerge in testi come *Le Horla* e *Qui sait?*, in cui la fantascienza del genere agevola l'intrusione fantasmatica provocando lo «sfratto» (?) dell'inquilino, l'abolizione del rassicurante spazio casalingo e la predisposizione al ricovero nell'istituzione manicomiale, trova un'espressione icastica nella proclamazione del 18 gennaio: «Les balles tirées sur ma maison ont éclaté». Il 10 febbraio, Maupassant chiamerà i pompieri «pour qu'ils retirent les bombes qui sont sous le monastère et sous la citadelle» (trascrizione in termini religiosi e militari della clinica?). E ai pompieri farà ancora ricorso il 9 marzo, stranamente — ma non troppo, considerando la sua relazione problematica con il cibo — accoppiandoli ai cuochi: «Cuisiniers, pompieri, apportez la poule au riz!» (si tratterebbe di un piatto davvero particolare, fonte di pericolo, da maneggiare con cura, una vera «bomba»!). La megalomania maupassantiana ha modo di dispiegarsi nella questione abitativa in entrambe le soluzioni: «Le délire de grandeur s'amplifie: sa pension n'est-elle pas payée par ses amis les Rothschild? Pourtant, il préfère rentrer chez lui, la plus belle habitation de Paris» (A. Lanoux, *op. cit.*, p. 405). Cfr. G. Normandy, *op. cit.*, p. 115: «Par exemple, il se vantait d'avoir reçu à Genève (pendent ces quelques heures d'absence qui auraient été vraiment bien remplies) un accueil somptueux et quasi-royal chez M. de Rothschild» (ricordi

sono accomunati da un'identica sorte carceraria:

Ollendorf et Havard sont roulés. La Banque a découvert leur cachette! Les quarante millions sont déposés en mon nom! Jacob est pincé. Les cinq cent mille francs qu'il devait recevoir d'Amérique, c'est la Banque de France qui les a touchés! Mais ce n'est pas cinq cent mille francs, c'est cinq cents millions! On va le mettre en prison ainsi que François pour son affaire de Rothschild!

Alla normalità di reazioni fobiche connesse alla gestione delirante del corpo vanno ascritte le ricorrenti preoccupazioni igieniche. Nella già ricordata notte dell'11 gennaio, Maupassant si lava interamente con acqua d'Evian (in un'altra circostanza, domanda dell'acqua benedetta). Ma di particolare rilevanza si dimostrano le fobie in campo alimentare. Due citazioni, segnatamente, esibiscono la relazione cibo-sesso, materia alimentare-materia sessuale (miscelando, nella scelta dei fornitori, ossessione religiosa, angoscia di morte e ideologia antimilitarista³⁰:

di Auguste Dorchain, luglio 1891). Il 3 febbraio, Guy aveva attribuito a Hervé la deposizione di una bomba in cantina; il giorno seguente, aveva spostato l'accusa su Grancher: «M. Grancher est en train de vouloir faire sauter tout votre établissement!... Il faut le faire arrêter... Je l'ai fondue ta bombe!...»; il 9, sarà lui in persona il dinamitardo: «Je vais faire éclater cette poudrière sur cette maison!...». Nel monologo dell'11 febbraio, Maupassant, rivendicando la propria inattaccabilità, attribuisce la provenienza del materiale esplosivo a sue frequentazioni mondane, la principessa Jeanne-Marguerite de Sagan e madame de Pourtalès; l'indomani, nel suo delirio d'onnipotenza, fa proliferare le tombe, ne dissemina la città e si attribuisce un ruolo salvifico: «C'est toi qui as envoyé 4000 bombes à Paris et c'est moi qui les ai arrêtées!...». Possiamo ascrivere questa tematica a quella più generale ed elementare (nell'accezione bachelardiana del termine) del fuoco, che ci richiama subito alla mente il rogo conclusivo di *Le Horla*: il 16 gennaio, la responsabilità dell'incendio è deferita nel contempo ad un autore generico — «On voulait faire brûler la maison», «On a dû brûler ma maison de Paris» — e al proprietario stesso, sottoposto di conseguenza ad una punizione che è una sorta di linciaggio ad opera della collettività: «Toute la population est ici pour me tuer parce que j'ai brûlé ma maison» (la notte del giorno successivo, Maupassant intima di spegnere il fuoco in camera sua e dà la sensazione di aver paura di un incendio).

³⁰ Altrove [16 febbraio], eco della *débâcle*: «L'armée française est infâme et dans un état déplorable...». Il 4 gennaio, a ridosso dell'internamento, la germafobia prevale sul rifiuto della guerra e della sua crudeltà: la partenza per Parigi si configura come immediata presa d'atto della dichiarazione di guerra

Ce n'est pas du veau, c'est de la semence humaine qui m'est fournie par les Célestins...
Les aliments sont du germe de momies et de soldats.

Mentre l'ossessione religiosa riemerge nel digiuno connesso al sacramento eucaristico:

Tu mens! tu mens! Ce n'est pas vrai! Je ne mange pas aujourd'hui, je communie [29 gennaio]³¹.

Il giorno prima, Maupassant aveva rifiutato il miele, sostanza altamente simbolica, che riteneva mortale in quanto prodotto dalle api con della digitale (il 10 gennaio, il dottor G. = Franklin Grout avrebbe avuto l'intenzione di ucciderlo con un enteroclasma al miele per una vendetta amorosa³². Ed ecco comparire anche il solito François che avvelena il padrone versandogli del vino sull'ombelico, punto del corpo quant'altri mai simbolico³³. Ricorre ancora un alimento di estrema simbolicità, e conseguentemente di grande valore nell'economia del discorso delirante, l'uovo³⁴:

Ne me refusez pas les oeufs. Je serais obligé de payer 100000 francs [23 gennaio].

Si tratta, come si vede, della stessa cifra che risulta dal fanta-

della Germania e partenza per la frontiera in nome dell'auspicata *revanche*. Per la portata religiosa del fantasma bellico, cfr. sopra: il reale stato di belligeranza concerne la relazione fra l'uomo e la divinità.

³¹ In varie occasioni, Maupassant si propone di comunicarsi.

³² La diffidenza nei confronti delle sostanze da assorbire dall'esterno, siano esse alimentari — dell'uva mandatagli da Hermine Lecomte du Noüy, Maupassant avrebbe ripetutamente affermato la natura metallica — o medicinali, è di fin troppo facile lettura: «Une pilule de podophylle (= purgante molto attivo) peut détruire le fer» [10 gennaio]. Ancora, il 29 marzo: «Le miel est fait avec des fleurs empoisonnées...».

³³ 31 gennaio. Il 29: «C'est impossible. Le vin blanc c'est du vernis; le Saint-Julien c'est de l'eau salée. Alors, quoi boire?» E, lo stesso giorno, afferma che il caffè è avvelenato con del solfato di ferro.

³⁴ Fatta salva, beninteso, la valenza dietetica menzionata da G. Normandy, *op. cit.*, p. 95.

sioso calcolo della perdita provocata dalla poco oculata vendita da parte del notaio della casa di Étretat³⁵. Troviamo una simmetria numerica fra le 1200 uova che Maupassant afferma di avere nella cantina del dottor Meuriot e il costo (12000 franchi) dei suoi stomaci artificiali (a proposito dei quali, fondendo ossessione fisiologica e ossessione religiosa, sostiene: «Tous les catholiques ont des estomacs artificiels»)³⁶.

Un punto delicato, beninteso, è costituito dalla relazione con la morte, la cui negazione si accompagna ad una rottura delle barriere vita/morte³⁷. Si tratta, innanzitutto, di recuperare la comunicazione, il dialogo con i defunti, in primo luogo con Flaubert e con il fratello Hervé, ostacolato dalla lontananza e dalla debolezza delle loro voci. Resta, in ogni caso, un punto fermo: i morti non esistono o, perlomeno, «Les morts parlent!» [2 marzo]. Maupassant si improvvisa progettista nel campo del-

³⁵ Calcolo che segue nello stesso contesto discorsivo.

³⁶ Il 27 gennaio, la richiesta terapeutica concerne lo stesso numero iperbolico — 1200 — in un lasso di tempo ristretto (mezz'ora); molto più ragionevole è il numero del giorno dopo per l'identico lasso temporale: 18. Il 4 febbraio, Guy intima: «Croque des oeufs!». Nell'ottica del malato, esiste una stretta relazione fra il deterioramento degli stomaci artificiali e il venir meno di questo alimento (sempre cadenzato ogni mezz'ora) [3 febbraio]; e, il 26 marzo: «...J'ai le ventre vide: mes oeufs sont partis...». La fantasia concernente l'artificialità del ventre (nel contesto di una più generale degradazione dell'immagine somatica: «je n'ai plus de coeur, d'organes, de foie...» [16 gennaio]) comporta il rifiuto del cibo carneo, richiesto invece in un successivo contesto bellicoso: «M.le Ministre de la Guerre, envoyez ce soir cinq généraux à l'Observatoire. Il faut de la viande pour la lutte de ce soir!» [23 febbraio]. Sarebbero i Benedettini a fabbricare gli stomaci artificiali ad uso esclusivo dei cattolici; e il dottor Meuriot ne avrebbe messi al malato addirittura tre (ancora il numero tre...)! Enfatizzando il proprio appetito, Maupassant fa intravedere una dimensione diabolica: «Vous connaissez l'estomac des diables...» [9 marzo].

³⁷ Il 10 febbraio, Maupassant afferma di essere già sepolto dal giorno precedente: anch'egli, dunque, è un «morto che parla», un «sepolto vivo» come il fratello «qui est vivant dans son tombeau» (rovesciamento, nell'assunzione del ruolo, dell'angoscia claustrofobica). Il giorno dopo, vengono chiamati in causa, a questo proposito, i vertici istituzionali dell'esercito e della chiesa: «Comment! Vous ne savez pas que ce sont les généraux et les archevêques qui m'avaient enterré vivant à Cannes?...». L'insussistenza di una morte reale comporta *ipso facto* la sua non definitività: Hervé, «enterré depuis deux ans», riemerge dalla tomba per suicidarsi nella Senna, suicidio motivato dalla carenza di cibo [16 gennaio].

l'architettura funeraria:

Il a écrit à Léon XIII pour conseiller la construction de tombeaux luxueux, munis du confort moderne, hydrothérapie (bien sûr) chaude et froide. On parlerait aisément aux défunts, ainsi conservés, par une petite fenêtre³⁸.

La tomba assume così la dimensione di una seconda abitazione: nella richiesta di Hervé — fare ampliare la sua tomba — si manifesta in tutta la sua portata una protesta claustrofobica. Del resto, l'accanito viaggiatore Maupassant non può non porre l'accento sulla natura di viaggio della dipartita: il 20 gennaio, Guy denuncia il furto del denaro che gli serve per il viaggio in cielo (con conseguente intervento del diavolo per il viaggiatore e per il suo bagaglio)³⁹ e, qualche giorno più tardi, si esprime perentoriamente in questi termini escatologicamente modesti:

Habillez-moi. Je prends le train pour aller au Purgatoire.

Sappiamo che Maupassant avrebbe voluto evitare la prigione finale della bara. In occasione della morte di Victor Hugo (22 maggio 1885), attribuisce alla sua opera una richiesta generalizzata automaticamente trasferibile alla sua propria, un'esigenza incoercibile di terrestrità:

Toute son oeuvre, tous ses vers crient qu'il voulait être mis dans la terre nue, à peine séparé d'elle par une planche légère, afin que les racines des herbes et des arbres vinsent le chercher, le prendre, le reprendre, le ramener sur la terre, l'emporter de nouveau dans le soleil et dans les brises.

Non posso fare a meno di ricordare, a questo punto, l'auspicio micheletiano, sia pure apocrifo, di una morte solare:

(...) il avait voulu qu'à sa mort son corps fût exposé au soleil jusqu'à dissolution⁴⁰.

³⁸ A. Lanoux, *op. cit.*, p. 405.

³⁹ Il 28 gennaio, Guy parla di un viaggio in cielo di Renan.

⁴⁰ R. Barthes, *Michelet par lui-même*, Éditions du Seuil, Paris 1954, p. 78.

Barthes osserva: «On a comparé ce voeu aux dernières paroles de Goethe: de la lumière». Il giornalista Diego Angeli («Giornale d'Italia», 30 luglio 1902) attribuisce a Maupassant, come ultime parole, una ripetuta richiesta di tenebre: «Des ténèbres, oh! des ténèbres!». Anche se tutte le «ultime parole» devono essere prese con beneficio d'inventario, possiamo cogliere in queste formulazioni apparentemente così antitetiche un'unica perentoria invocazione di materna accoglienza a quella Natura per entrambi così densa di significati reali, immaginari e simbolici⁴¹. Ma l'autentico auspicio maupassantiano non poteva non evocare l'elemento tanto amato, in una sorta di variante del topos del suicidio per acqua in cui la carica d'angoscia claustrofobica sembra sciogliersi nell'apoteosi di un *glissement* che scioglie il corpo e la sua agonia nell'abissale beanza di una liquidità che metamorfosa la sepoltura in recupero, amplificato all'intera Madre Natura, dell'iniziale, umana e circoscritta, dimora materna:

Il m'arrive parfois de faire ce rêve éveillé: je me suis couché sur le dos, dans le sable, au bord de la mer. Soudain, je me sens glisser, glisser. A ce moment, une vague me recouvre, puis une autre, puis encore une autre. Et je glisse toujours lentement. Je sens que je m'en vais vers des abîmes insondables. Au-dessus de moi, la lumière est bleue, d'un bleu laiteux, strié d'or. C'est ainsi que je voudrais mourir...⁴²

Alla fine del secondo millennio, mentre le arcaiche ideologie putrescenti della vecchia Europa sette-ottocentesca ancora si ostinano a fingere la loro sopravvivenza in un'interminabile agonia e hanno sostituito le luci abbaglianti dei loro universi concentrazionari con i flebili lumi e con le smorte fiammelle delle loro Città dal volto umano, mantenendo intatta la linea (a dire il vero sempre meno retta e sempre più contorta...) del

⁴¹ A questa densità possiamo senz'altro anettere quello che dev'essere letto sia come un auspicio di assorbimento, di reintegrazione nel contesto naturale sia come una speranza di sopravvivenza e di perpetuazione che, fusa ambientemente nella lettera del nome, evoca nel contempo un'istanza di paternità e un desiderio di rinascita: «Plantons cela ici: nous y trouverons, l'an prochain, des petits Maupassant».

⁴² A. Lanoux, *op. cit.*, p. 431.

loro pervicace progetto totalizzante e totalitario, la splendida, incoercibile fluidità della scrittura maupassantiana, la cui sostanza liquida⁴³ esalta l'inafferrabilità di un linguaggio non recuperabile dalla solidità del pensiero ideologizzato e dalla durezza dell'*engagement*, iscrive ancora, senza pretese di dominio, la sua traccia umida ma tenace, metafora e metonimia di un inarrestabile flusso desiderante, sulla spiaggia sempre più inquinata e ingombra di detriti del piacere di leggere.

⁴³ In una lettera alla madre del 1889, la liquidità del pensiero (s)fuggente viene espressa icasticamente («Ma pensée fuit comme l'eau d'une écumoire») prima di essere riformulata allucinatoriamente come patologia a livello somatico il 18 gennaio (si noti un'ennesima ricorrenza del numero tre!): «L'idée de sel, — le régime déchloruré — et l'idée de fuite de la pensée s'amalgamèrent ainsi: le sel lui avait fait trois trous dans le crâne par lesquels sa cervelle coulait» (G. Normandy, *op. cit.*, p. 191).

Questo periodo di grande trasformazione corrisponde, in termini di sviluppo economico, alla fase di massima espansione del capitalismo, che si caratterizza per un'esplosione demografica e per un'accelerazione tecnologica senza precedenti. In questo contesto, la cultura italiana si presenta come un fenomeno complesso, segnato da contraddizioni e da tensioni. Da un lato, si assiste a un'affermazione di una cultura nazionale, che si nutre delle tradizioni e delle forme letterarie del passato, ma che è anche profondamente influenzata dalle tendenze europee e americane. Dall'altro lato, si assiste a una crisi di valori e di ideologie, che porta a una ricerca di nuove forme espressive e di nuovi contenuti. La letteratura di questo periodo è quindi caratterizzata da una grande varietà di stili e di temi, che riflettono le contraddizioni e le tensioni della società italiana dell'epoca.

Il secondo periodo di grande trasformazione corrisponde, in termini di sviluppo economico, alla fase di crisi del capitalismo, che si caratterizza per una recessione demografica e per un'arresto tecnologico. In questo contesto, la cultura italiana si presenta come un fenomeno complesso, segnato da contraddizioni e da tensioni. Da un lato, si assiste a un'affermazione di una cultura nazionale, che si nutre delle tradizioni e delle forme letterarie del passato, ma che è anche profondamente influenzata dalle tendenze europee e americane. Dall'altro lato, si assiste a una crisi di valori e di ideologie, che porta a una ricerca di nuove forme espressive e di nuovi contenuti. La letteratura di questo periodo è quindi caratterizzata da una grande varietà di stili e di temi, che riflettono le contraddizioni e le tensioni della società italiana dell'epoca.

Alla fine del secondo millennio, mentre le civiltà ideologiche si affacciano sulla scena europea, l'Occidente è ancora dominato dalla cultura greco-latina. In questo contesto, la cultura italiana si presenta come un fenomeno complesso, segnato da contraddizioni e da tensioni. Da un lato, si assiste a un'affermazione di una cultura nazionale, che si nutre delle tradizioni e delle forme letterarie del passato, ma che è anche profondamente influenzata dalle tendenze europee e americane. Dall'altro lato, si assiste a una crisi di valori e di ideologie, che porta a una ricerca di nuove forme espressive e di nuovi contenuti. La letteratura di questo periodo è quindi caratterizzata da una grande varietà di stili e di temi, che riflettono le contraddizioni e le tensioni della società italiana dell'epoca.

Il terzo periodo di grande trasformazione corrisponde, in termini di sviluppo economico, alla fase di crisi del capitalismo, che si caratterizza per una recessione demografica e per un'arresto tecnologico. In questo contesto, la cultura italiana si presenta come un fenomeno complesso, segnato da contraddizioni e da tensioni. Da un lato, si assiste a un'affermazione di una cultura nazionale, che si nutre delle tradizioni e delle forme letterarie del passato, ma che è anche profondamente influenzata dalle tendenze europee e americane. Dall'altro lato, si assiste a una crisi di valori e di ideologie, che porta a una ricerca di nuove forme espressive e di nuovi contenuti. La letteratura di questo periodo è quindi caratterizzata da una grande varietà di stili e di temi, che riflettono le contraddizioni e le tensioni della società italiana dell'epoca.

Questo periodo di grande trasformazione corrisponde, in termini di sviluppo economico, alla fase di massima espansione del capitalismo, che si caratterizza per un'esplosione demografica e per un'accelerazione tecnologica senza precedenti. In questo contesto, la cultura italiana si presenta come un fenomeno complesso, segnato da contraddizioni e da tensioni. Da un lato, si assiste a un'affermazione di una cultura nazionale, che si nutre delle tradizioni e delle forme letterarie del passato, ma che è anche profondamente influenzata dalle tendenze europee e americane. Dall'altro lato, si assiste a una crisi di valori e di ideologie, che porta a una ricerca di nuove forme espressive e di nuovi contenuti. La letteratura di questo periodo è quindi caratterizzata da una grande varietà di stili e di temi, che riflettono le contraddizioni e le tensioni della società italiana dell'epoca.

Il secondo periodo di grande trasformazione corrisponde, in termini di sviluppo economico, alla fase di crisi del capitalismo, che si caratterizza per una recessione demografica e per un'arresto tecnologico. In questo contesto, la cultura italiana si presenta come un fenomeno complesso, segnato da contraddizioni e da tensioni. Da un lato, si assiste a un'affermazione di una cultura nazionale, che si nutre delle tradizioni e delle forme letterarie del passato, ma che è anche profondamente influenzata dalle tendenze europee e americane. Dall'altro lato, si assiste a una crisi di valori e di ideologie, che porta a una ricerca di nuove forme espressive e di nuovi contenuti. La letteratura di questo periodo è quindi caratterizzata da una grande varietà di stili e di temi, che riflettono le contraddizioni e le tensioni della società italiana dell'epoca.

RAFFAELE SIRRI

LETTURA DEL TRAMONTO DELLA LUNA DEL LEOPARDI

Fra le prime traduzioni di Salvatore Quasimodo dal greco di Saffo¹, tutte suggestive e a suo tempo molto discusse e qualche volta anche maltrattate, figura il frammento 94 (numerazione e testo di Diehl), Δέδυκε μὲν ἃ σελάννα: quattro dimetri (o due tetrametri) ionici *a maiore* che il metricologo Efestione aveva riportato, anonimi, nel suo manuale Περὶ μέτρων come esempio di metro ionico *a maiore*, e che il grande umanista francese Enrico Stefano (Henri II Estienne) attribuì a Saffo. L'attribuzione fu invalidata in epoca recente da filologi di gran peso e convalidata da altri filologi di peso non minore. Ma il problema ora non ci interessa. Ci interessa invece notare che Quasimodo ha interpretato questa lirica di Saffo in chiave leopardiana. Ecco:

Saffo: Δέδυκε μὲν ἃ σελάννα
καὶ Πληγάδες, μέσαι δὲ
νύκτες, παρὰ δ' ἔρχεται ὦρα,
ἔγω δὲ μόνα κατεύδω.

¹ Il testo definitivo delle traduzioni dal greco di Saffo è in *Lirici greci* tradotti da Quasimodo con un saggio di Ancheschi, Mondadori, Milano 1958. Precedenti ediz.: Edizioni di Corrente, Milano 1940; Mondadori, Milano 1944 e 1953 (sempre con saggio di L. Ancheschi). I *Lirici greci* figurano ovviamente anche in *Opera Omnia* di S. Quasimodo, Mondadori, Milano 1965 e nell'edizione delle Opere curata da G. Finzi per la collana «Meridiani» di Mondadori (S. Quasimodo, *Poesie e discorsi sulla poesia*, Milano 1971). Le varianti da una edizione all'altra sono notevoli. Traduzioni di liriche di Saffo erano apparse già in *Poesie*, Edizioni Primi Piani, Milano 1938.

Quasimodo: Tramontata è la luna
e le Pleiadi a mezzo della notte;
anche giovinezza già dilegua,
e ora nel mio letto resto sola.

Leopardi: Giunta al confin del cielo...
Scende la luna: e si scolora il mondo...
Tal si dilegua e tale
Lascia l'età mortale
La giovinezza.

Quasimodo riporta in nota una lezione filologica per spiegare la resa di ὄρα con «giovinezza»². In realtà Omero, Eschilo, Platone, altri autori, registrano spesso per ὄρα un valore tralato di «giovinezza», primavera della vita. Ma il passaggio da ὄρα a «giovinezza», nella frase «giovinezza già dilegua», prende le mosse, chiaramente, da un risentimento leopardiano. Tanto più che il Quasimodo, al contrario della maggior parte degli interpreti, non dà al frammento significato episodico di attesa delusa, di appuntamento mancato, ma ne allarga spazio lirico e durata, lasciando intatto l'ambiguo dell'attesa notturna:

e ora nel mio letto resto sola.
come, in parte, aveva già fatto Manara Valgimigli:

e io sono qui, sola³.

L'idea del letto, però, implicita nel verbo κατεύδω/καθεύδω, è per lo più evitata dai traduttori, che preferiscono rendere il verbo greco con l'analogo latino *cubo* o italiano *dormire*, che però non può dirsi né proprio né conveniente alla situazione. Bruno Lavagnini, in un'antologia di lirici greci destinata alle scuole, aveva dato questa traduzione asettica:

² *Lirici greci*, cit., ediz. 1958, p. 231.

³ Nel saggio *Saffo*, nella rivista «Padova», agosto 1933, ora in *Poeti e filosofi di Grecia*, II, Sansoni, Firenze 1964, p. 14, e, con lievi varianti, nel libro di traduzioni *Saffo Archiloco e altri lirici greci*, Mondadori, Milano 1968, p. 25. Il fr. è così tradotto: «Tramontata è la luna; tramontate sono le Pleiadi; è mezzanotte; l'ora passa; e io sono qui, sola».

Occidit iam luna
et Pleiades, media vero
nox [est], iam praeterit hora,
ego autem sola cubo⁴.

E traduzione analoga è in un libro di pochi anni fa, di Franco Ferrari:

È tramontata la luna e le Pleiadi, la notte è al mezzo, il tempo trascorre,
e io dormo sola⁵.

ed era già in Pascoli:

È tramontata la luna e le Pleiadi, è mezzanotte, il tempo passa e io dormo sola⁶.

L'idea del letto, del giacere e vegliare, è stata esplicitata, prima che da Quasimodo, proprio dal Leopardi: dal Leopardi giovinetto, nel 1814, in una traduzione, o piuttosto rifacimento del frammento di Saffo in due strofette di settenari, intitolate *La impazienza* (sottotitolo *Ode di Saffo*):

Oscuro è il ciel: nell'onde
La luna già s'asconde,
E in seno al mar le Pleiadi
Già discendendo van.

È mezzanotte, e l'ora
Passa frattanto, e sola
Qui sulle piume ancora
Veglio ed attendo invan⁷.

Può darsi che Quasimodo abbia avuto presente, oltre alla

⁴ B. Lavagnini, *Nuova antologia della lirica greca*, Paravia, Torino 1936 (3^a rist.), pp. 180-81.

⁵ *Saffo*, intr. di V. Di Benedetto, trad. di F. Ferrari, B.U.R., Milano 1987, pp. 232-33.

⁶ Nel saggio *La poesia lirica in Roma*, premesso all'antologia *Lyra*, Giusti, Livorno 1911 (1^a ediz. 1895), pp. XXV, ora in *Tutte le opere di Giovanni Pascoli*, *Prose*, I, Mondadori, Milano 1946, p. 663.

⁷ In *Tutte le opere di Giacomo Leopardi*, a c. di F. Flora, *Le poesie e le prose*, I, Mondadori, Milano 1940, p. 805 e nota correlativa a p. 1143.

lirica *Il tramonto della luna*, anche questo componimento giovanile del Leopardi; e può darsi, con maggiore verisimiglianza, che il Leopardi maturo si sia ricordato di quel componimento arcadico al momento di definire liricamente l'ultima sua visione della luna che si cala nell'infinito seno del mar Tirreno. Certo è che se Quasimodo ha attraversato Leopardi per arrivare a Saffo, Leopardi ha attraversato Saffo e i lirici greci per ritrovare i grandi miti perduti.

La poesia del Leopardi ha rinnovato nella poesia italiana lo stupore lirico e religioso del mito: del mito come fatto centrale dell'esistenza umana, mimato con estrema semplicità di linguaggio come nelle liriche di Saffo o di Archiloco: la cosa, l'evento, il ripetitivo dell'evento, la religiosa mimesi in cui il soggetto si trasferisce nella cosa, nella sequenza degli eventi, nelle geometrie della rappresentazione, come appunto avviene, programmaticamente, per maturazione di pensiero e di eventi, nel *Tramonto della luna*. È forse questo l'imperituro delle folgorazioni poetiche del Leopardi.

Fatto sta che nessuno dei moderni traduttori dei lirici greci, e in particolare di Saffo, ha saputo o voluto sottrarsi al fascino di immagini e di giunture stilistiche del Leopardi⁸. E

⁸ F.M. Pontani, p. es., ha tradotto il fr. 94 con ricercata eleganza: «È sparita la luna / le Pleiadi. Notte / alta. / L'ora del tempo varca. / Io dormo sola» (in Saffo Alceo Ancreonte, *Liriche e frammenti*, pref. e trad. di F.M. Pontani, Einaudi, Torino 1965, pp. 32-33; *Lirici greci*, trad. di F.M. Pontani, Einaudi, Torino 1969, p. 197) dove la forma *varca* («Ben mille ed ottocento / Anni varcar») è un leopardismo verbale che non tocca né la visione né l'interpretazione del fr. di Saffo, ma è comunque indicativa di una tendenza. Veri e propri riscontri incrociati offre la trad. che M. Valgimigli dà dei saffici minori del fr. 4 Diehl ἄστερες μὲν ἀμφὶ κάλαν σελάνναν: «Le stelle intorno alla bella luna / velano il volto lucente / quando piena, al suo colmo, / argentea, / splende su tutta la terra» (*Saffo Archiloco e altri lirici greci*, cit. p. 44). Ancora attratto da suggestione leopardina è il Valgimigli quando, di fronte al fr. 98 Diehl, che Leopardi non conosceva, giunto alla strofe «νῦν δὲ Λυδαισιν ἐμπρέπεται γυναι- / κεσσι ὡς ποτ' ἀελίω / δύντος βροδοδάκτυλος σελάννα ...» così traduce: «quale splende la luna dalle dita di rosa / tutte le stelle vincendo; / e la sua luce posa / sul salso mare / e sopra le campagne fiorite» (cit., p. 22). I notturni lunari della poesia del Leopardi, se da una parte rinviano ai silenzi delle notti virgiliane, hanno per altro verso, e in forma più congeniale, la chiarezza stupita e non sentimentale dei notturni di Saffo. E quello che di solito si dice per le aperture dei notturni può ripetersi per i temi della giovinezza e della vecchiezza.

d'altra parte, a riscontro incrociato di questa testimonianza, si ha che proprio rileggendo i lirici greci si scoprono rispondenze e matrici di alcuni dei più duraturi simboli della poesia leopardiana, quelli che si rincorrono uguali e sempre nuovi nelle architetture geometriche dei suoi canti.

Da questo punto di vista la lirica *Il tramonto della luna*, per la sua storia esterna ed interna, per le sue lucide simmetrie sintattiche e simboliche, per la sua collocazione, non soltanto cronologica, fra la *Palinodia* e la *Ginestra*, a ridosso delle *sepolcrali*, ha una posizione strategica nell'economia dei *Canti*.

In un certo senso dispiace che i filologi abbiano smontato la leggenda degli ultimi sei versi di questo canto dettati al Ranieri dal poeta in punto di morte. Quel tacito *cecidere manus* era un tocco in più di emozione. Ma era anche romanticheria poco conforme allo stile del Leopardi. E perciò bisogna rendere grazie agli studiosi, cominciando dal Moroncini, per avercene liberato⁹.

Se questo canto sia stato composto o rielaborato prima o dopo della *Ginestra*, se sia ultimo o penultimo canto del poeta, è certamente questione importante. Ma che il Leopardi, in vista dell'edizione Baudry, che sarebbe dovuta essere l'*editio ne varietur*, lo abbia inserito al n. XXXIII, prima della *Ginestra* XXXIV e dopo la *Palinodia* XXXII, ha certamente un significato pari, per rilevanza, alla questione dell'accertamento temporale. Tanto più se si aggiunge l'ipotesi verisimile, fatta propria dal Moroncini¹⁰, di una certa esitazione del poeta, forse anche vinto da qualche suggerimento del Ranieri, circa la sistemazione definitiva. La quale, qualunque fosse stata per essere, non avrebbe minimamente toccato l'autonomia lirica dei componimenti. È ovvio. La ripresa dei temi degli idilli pisano-recanatesi, nel *Tramonto della luna*, avrebbe avuto sempre quel significato che ha, coerentemente con le simmetrie sintattico-simboliche dal canto e indipendenti dalla posizione esterna. Ma

⁹ Si veda il *Discorso proemiale* di F. Moroncini alla sua ediz. critica dei *Canti* (Cappelli, Bologna 1927, I, pp. LIV-VI). Citazioni d'obbligo sono a questo punto le *Testimonianze sul Leopardi* di B. Croce, in «La Critica» XXX, 1932, p. 69 e la nota di L. Ginzburg alla sua ediz. dei *Canti*, Laterza, Bari 1938, pp. 272-73.

¹⁰ Cit. p. LVI.

certo, il processo di spersonalizzazione di quei temi o piuttosto miti, portato a termine in questa lirica, sta bene se visto nella prospettiva di quella storia del genere umano, asciutta e solenne, che è nel poema della *Ginestra*; non sarebbe stato bene come conclusione o come corollario. Nessun canto, è chiaro, va letto in funzione di un altro, tranne che non sia del tutto privo di autonomia d'arte, che è caso che non si dà in Leopardi. Ma i *Canti* sono un libro, ordinato secondo una strategia. Si pensi p. es. alla calcolata collocazione del *Passero solitario*¹¹. Da questo punto di vista di economia di lettura, il canto del *Tramonto della luna*, letto prima della *Ginestra* ha un significato, letto come episodio terminale, parentesi aperta e non chiusa, ne ha, o ne avrebbe, un altro.

Una delle ultime letture, se non proprio l'ultima, del *Tramonto della luna* è quella che ne diede a Napoli qualche anno fa Giorgio Petrocchi¹². In questa lettura viene subito messa in evidenza la peculiarità di poesia e di evento che è nel canto: «ancora una volta un esemplare di poesia 'pura', col 'cuore' dei canti pisano-recanatesi e del *Passero solitario*», «a distanza tutto sommato non molto accentuata rispetto alla data di *Aspasia*», «nel mezzo di esperienze morali e satiriche di specie affatto diversa, e alla vigilia della complessa orchestrazione concettuale della *Ginestra*»¹³. Ed è messa in particolare evidenza la posizione che «sull'estremo limite della vita del poeta» occupa «questa lirica gravata da simboli e da riflessioni fondamentali dell'ultimo Leopardi» e tuttavia tutt'altro che artificiosa¹⁴.

La terza strofa della canzone, raziocinativa e sarcastica, si svolge come riflessione impersonale sulla verità dell'essere: la verità che le strofe precedenti avevano avvolto in sottile velo di metafore e si era sintetizzata nello stupore del confuso viatore che invano cerca «Del cammin lungo che avanzar si sente

¹¹ Cfr. D. De Robertis, *Una contraffazione d'autore: «Il passero solitario»*, Licosa, Firenze 1976.

¹² G. Petrocchi, *Il tramonto della luna*, Edizioni Scientifiche Italiane, Napoli 1989.

¹³ *Ivi*, p. 13.

¹⁴ *Ivi*, p. 15-16.

/ Meta o ragione» (29-31). Mutando tono, cioè passando dallo stupore al sarcasmo, il poeta sviluppa il tema, che era già implicito nella prima impostazione del canto e che nel corso della organizzazione strofica si era animato di immagini idilliche, uguali nel lessico e diverse per timbro rispetto a quelle dei canti pisano-recanatesi: «In fuga / Van d'ombre e le sembianze / Dei dilettoni inganni; e vengon meno / Le lontane speranze» (22-25). Il sarcasmo è nella chiamata in diretta dei celesti, autori beffardi delle delizie della condizione umana. Quei di lassù, infatti, mossi da trascinate amore per le loro creature, prima di gratificarle con la morte, le consolano con la vecchiezza, «della terribil morte assai più dura» (43). Sono concetti e immagini che si susseguono da un canto all'altro, articolati lungo un filone di pensiero costante. Ma è quasi d'obbligo a questo punto, anche per vicinanza temporale, riferirsi all'abbozzo dell'inno *Ad Arimane*, probabilmente del 1833:

Re delle cose, autor del mondo, arcana
Malvagità, sommo potere e somma
Intelligenza, eterno
Dator de' mali e reggitor del moto¹⁵.

Il quale, preso in se stesso, come componimento autonomo anche se non compiuto, può, e piuttosto agevolmente, apparire distonico dal punto di vista logico e fragile nell'impianto metaforico. Ma connesso con l'assiduo ed esasperato pensare la morte e il destino dell'uomo sulla terra, disposto sul cammino di questo insistito meditare che si dipana in pagine e pagine di prosa e in fughe di immagini, l'abbozzo *Ad Arimane* acquista valore e significato di preludio alle *sepolcrali* e, come tale, si proietta lungo tutto il percorso del meditare del poeta nell'ultimo tratto della sua vita. Ma è un meditare che, a partire da *Aspasia*, ha modificato gli atteggiamenti del poeta, inteso come personaggio, e si è prodotto in diverse forme di rappresentazioni e soprattutto in timbri diversi di dizione.

L'attacco della terza strofa

Troppo felice e lieta

¹⁵ *Opere*, cit., p. 434.

Nostra misera sorte
Parve lassù... (34-36)

ha bisogno di richiamarsi ad antecedenti meditativi, a situazioni d'anima e di pensiero per non qualificarsi come elusiva delega retorica, come rifugio in episodico sarcasmo, per di più di maniera. Un antecedente di sarcasmo molto simile a questo potrebbe indicarsi nella pagina 2675 dello *Zibaldone* (25 febbraio 1823) dove, riferendo la favola di Bitone e Cleobi, i due giovani premiati, per il loro eroico amore per la madre, con una morte indolore e precoce, il poeta la commenta con la stringata ed ironica osservazione che gli dèi non hanno, evidentemente, altro dono da offrirci se non quello di accorciarci i giorni. Ma è un antecedente lontano. Le *Operette morali* ne offrono di più vicini e significativi.

Il sarcasmo dell'attacco si scioglie subito in indignazione di protesta e amara ironia, sempre tenendosi su un registro di dizione secca e ben calibrata, di prosa raziocinante ben versificata. E come tutti i passi raziocinanti, che non hanno in sé la forza immaginativa di generare e generarsi in concatenazioni fantastiche, ha bisogno di chiose e di addentellati per disporsi in una continuità strutturale di discorso.

Emilio Peruzzi, nella lettura che ha dato di questo canto¹⁶, osserva che «le meditazioni sulla morte che più volte troviamo in Leopardi (e segnatamente quello dei Pensieri, VI) qui non si convertono in poesia né svolgono alcuna funzione di espediente strutturale, di modo che tutta la stanza suona come un elemento estrinseco nel tessuto del canto»¹⁷. È difficile smontare le argomentazioni e le notazioni critiche con cui Peruzzi documenta il giudizio. Né si rivela molto produttiva l'operazione, tentata da più d'uno, compreso Giorgio Petrocchi, di muovere dalla felicità stilistica di quel verso che viene considerato la perla di questa strofa, «incolume il desio, la speme estinta»¹⁸,

¹⁶ *L'ultimo canto leopardiano*, in «Lettere italiane» XXVIII, 1966, pp. 28-68.

¹⁷ *Ivi*, p. 55.

¹⁸ «Il Leopardi non ha mai trovato un verso più bello per esprimere un suo frequente pensiero sulla morte della speranza» (F. Flora nel commento ai *Canti*, Mondadori, Milano 1937, p. 348).

per individuare «possibilità interne di lirismo»¹⁹. Le possibilità di lirismo sono possibilità, non sono lirica compiuta.

È stato osservato che questa e la strofa precedente, la terza e la seconda, insomma, «negli opportuni limiti» meritano di essere rivalutate «proprio per la secca ma dolente e amara sottolineatura dell'eterno pensare i significati della giovinezza e della vita»; e si è aggiunto, di conseguenza, che non sono affatto «estrane al canto quelle riflessioni non nuove, ma ribadite con dura spietatezza e con sotterraneo accoramento sul desiderio e la speranza»²⁰. Osservazioni giustissime, ma si tratta pur sempre di giustificazioni sul piano della discorsività, la quale, per aprirsi e distendersi e insomma avere un significato, ha bisogno di addentellati logici, temporali e tematici, al contrario della poesia che ha tutto in sé, nella sua autonomia definitiva. È innegabile che la poesia del Leopardi, nella complessità così elaborata della sua composizione, sia disposta in modo che le folgorazioni poetiche nascano non in contrasto o nonostante questo dispositivo, ma entro di esso, lungo una sorta di andamento sinuoso fra idillio, meditazione, eloquenza. Ma riconosciuto questo, non resta che ritornare al primo punto e ribadirlo.

Addentellati logici ed esterni non ne chiede la strofa successiva, quarta ed ultima, la quale spiega da sé, in autonomia, matrice e sviluppo delle figurazioni che la compongono:

Voi, collinette e piagge,
Caduto lo splendor che all'occidente
Inargentava della notte il velo,
Orfane ancor gran tempo
Non resterete... (51-55).

Questo attacco vuol essere un richiamo diretto alle immagini della prima strofa:

E mille vaghi aspetti
E ingannevoli obbietti
Fingon l'ombre lontane

¹⁹ G. Petrocchi, cit., p. 23.

²⁰ *Ivi*, pp. 22-23.

Infra l'onde tranquille
E rami e siepi e collinette e ville (4-8).

Diciamo che si collega al filone mitico che la prima strofa aveva evocato. L'inusitata similitudine, inusitata in Leopardi per la lunga sospensione di metafore, che occupa l'intera metà della composizione, articolandosi in due strofe, ha nella prima, al v. 12, una cesura normale nell'endecasillabo *a minore*, ma lunga ed accompagnata da un brivido:

Scende la luna; e si scolora il mondo.

L'ombra che invade la terra e scolora le cose, l'aspetto delle cose, è drammatizzata dal poeta con un abile espediente metrico:

Scende la luna; e si scolora il mondo;
Spariscon l'ombre, ed una
Oscurità la valle e il monte imbruna (12-14).

dove l'ultimo accento del settenario, su *una*: *ed ùna*, che obbliga ad allungare la vocale finale nell'incontro con la vocale iniziale del verso successivo:

.... ed una
Oscurità

e a riprenderla poi nella rima, *una*: *imbruna*, è un capolavoro d'arte.

Diciamo che nella estensione discorsiva che succede a questa folgorazione, nella seconda strofa, si disperde il brivido comunicato dal verso «Scende la luna; e si scolora il mondo». E diciamo anche che l'eccesso d'arte («il troppo d'arte», diceva G. De Robertis)²¹, la ricerca di preziose risposdenze sintattiche e timbriche, maliose e struggenti, annulla o comunque attenua il grandioso che era in quel dileguo abbrividente del verso 12, «si scolora il mondo», dove è tutto, il mito e la verità: φύσεως

²¹ Nel suo commento ai *Canti*, Le Monnier, Firenze 1925, p. 324.

μυστέριον²², pratica sacra e terribile della natura, assunta in una grandiosa dinamica di immagini e sentimenti. C'erano i mille ingannevoli e vaghi aspetti, c'era la vita, l'illusione della giovinezza: li copre il nulla, l'indistinto.

E diciamo pure che il canto del carrettiere che chiude la prima strofa è troppo tenue, nonostante il simbolico che lo accompagna, di contro a quel grandioso indistinto dell'oscurità totale. Ma resta intatta la malia trascinante della strofa, stretta in un rigoroso schema sintattico e in una trama di risposdenze simboliche che l'apodosi della similitudine, all'inizio della seconda strofa, definisce e sigilla:

Tal si dilegua, e tale
Lascia l'età mortale
La giovinezza... (20-22).

È tutto, è stato detto tutto. Ma l'onda descrittiva, già messa in moto, continua in tessitura di risposdenze:

... In fuga
Van l'ombre e le sembianze
.....
Abbandonata, oscura
Resta la vita (22-23; 27-28).

L'ultima strofa tende un'arcata sopra l'interruzione esplicativa e raziocinante della strofa terza, e, riprendendo il tema per immagini, lo continua e conclude. La sinopia, se si può supporre una sinopia sottesa alla elaborazione strofica, è estremamente semplice e lineare. Tramonta la luna e si oscura il mondo, tramonta la giovinezza e si oscura la vita dell'uomo. Ma il confronto si consuma sul ciglio di un abisso: in cui l'uomo precipita mentre la natura resta indifferente nella sua forza ripetitiva e sempre verde.

L'ultima strofa va oltre l'apodosi della similitudine e sviluppa il teorema, di cui la similitudine era solo parte.

Nella prima strofa il carrettiere salutava mestamente col

²² Marc'Aurelio, *Meditazioni* (τὰ εἰς ἑαυτόν), IV, 5.

suo canto la fuggente luce della luna. Nella seconda il carrettiere diventa «viatore», acquistando un valore metaforico più ampio e impegnativo: diventa l'uomo che opera e cammina sulla terra e che ad un tratto scopre l'estraneità del suo essere nel meccanismo fisico del mondo dove è costretto, senza né ragione né fine, ad operare.

L'ultima strofa riprende e sviluppa per immagini, come dicevamo, il tema della estraneità, o meglio dell'indifferenza della natura alla trista vicenda della vita dell'uomo. Tramonta la luna e poco dopo risorge il sole. Ma, tramontata la giovinezza, si spalanca davanti all'uomo, infinita, una notte senza stelle a mezzo il verno.

Il motivo dell'estraneità pareva volesse fermarsi in una implicita quanto vaga allusione alla meccanicità della vita fisica del mondo, in contrasto con la vita spirituale e morale dell'uomo, questo misero essere piovuto sulla terra non si sa come né perché. La scoperta del viatore (28-33), infatti, era proprio questa: che le creazioni morali e sentimentali dell'uomo, speranze lontane o vicine, il suo aguzzo raziocinio, sono cose estranee al moto meccanico del cosmo. Ma il poeta ha deviato in sarcasmo l'attonito stupore del viatore, introducendo la favola della provvidenza al negativo, la volontà beffarda dei Celesti. Ed è qui che il poeta, terminata la parte prosastica della sua composizione, riprende in forma colloquiale il discorso lirico, reintroducendo se stesso come interlocutore:

Voi, collinette e piagge...

Manca l'atmosfera dell'idillio, ma ci sono gli elementi e c'è la nostalgia di quel mondo di poesia «pura» e del «cuore» di una volta, dei canti pisano-recanatesi. Lo denuncia, se non altro, l'improvviso stacco dalla strofa prosastica, da quel tono secco e scandito («Secche le fonti del piacer, le pene / Maggiori sempre, e non più dato il bene»), dal discorsivo e dalla fermezza disperata e spietata di chi sa e guarda a ciglio asciutto la ferata necessità delle cose.

Ma l'accento di idillio che è in quel tocco allocutivo, «Voi, collinette e piagge», e nella visione di quel velo di luce lunare lievemente posato sulla terra, è travolto dalla sinfonia della

luce rutilante del sole che sale da oriente:

E folgorando intorno
Con sue fiamme possenti,
Di lucidi torrenti
Inonderà con voi gli eterei campi.

Forse in questa immagine degli eterei campi inondati di luce è presente il ricordo, anche qui, di Saffo: di Saffo che (nell'unica ode intera che di lei ci sia rimasta) invoca Afrodite — *ποικιλόθρον' ἀθανάτ' Ἀφροδίτα* — perché venga a lei dal cielo attraverso gli eterei spazi: *ἀπ' ὠράνω αἴθερος διὰ μέσσω*. Colpisce la vitalità delle immagini: *folgorando intorno, fiamme possenti, lucidi torrenti, eterei campi*; la vigoria che irrompe nel quadro ovattato e mite che il poeta aveva dato nei primi versi della strofa:

Voi, collinette e piagge,
Caduto lo splendor che all'occidente
Inargentava della notte il velo,
Orfane ancor gran tempo
Non resterete... (51-55).

«Qualcosa di giovane è nella scelta di queste parole» annotava Giuseppe De Robertis²³. L'irruzione fragorosa del sole, coi suoi lucidi torrenti, è un inno alla bellezza e alla vigoria della vita. Un segno ancora più manifesto dell'irragionevole che è nella condizione dell'uomo. C'è un mare di luce di vita di amore intorno a noi. Lo vediamo sparire, e sappiamo che è necessario che sparisca, ma rifiutiamo con tragica ostinazione l'accettazione della verità. Non è tanto la disperazione che ci tocca quanto l'irragionevole della disperazione, l'assurdo della sorte dell'uomo. Tanto assurdo che, consapevoli del contrario, a tratti siamo indotti a credere che tanto male non sia nato da sé, per caso, ma sia stato operato da una volontà maligna, da Arimane.

La chiusa del canto:

... ed alla notte
Che l'altre etadi oscura,
Segno poser gli Dei la sepoltura

²³ Nel cit. commento ai *Canti*, p. 324; nel commento di G. e D. De Robertis, Mondadori, Milano 1978, p. 450.

corrisponde, per ritmo, rima e concetti, alla chiusa della prima dalle *sepolcrali*:

... Ma da natura
Altro negli atti suoi
Che nostro male o nostro ben si cura.

Ma la sepoltura e una mano giovane che l'addita di lontano, illacrimata, come termine fisso, è concetto fisso nella filosofia del Leopardi, che è sostanzialmente una *μελέτη θανάτου*.

Nella storia di questa *μελέτη θανάτου*, pagana e laica, come mi è occorso di dire in altra occasione²⁴, contraddittoria fin dal suo primo costituirsi, il *Tramonto della luna* segna il momento estremo di lacerazione che il troppo d'arte non riesce a nascondere.

²⁴ *Sopra un basso rilievo antico sepolcrale*, Edizioni Scientifiche Italiane, Napoli 1989, p. 22.

GIUSEPPINA AGOSTINO

LA FUNZIONE DEL CRONOTOPO NEGLI *CHEMINS DE LA LIBERTÉ* DI JEAN-PAUL SARTRE

«Le roman exige une durée continue, un devenir, la présence manifeste de l'irréversibilité du temps»¹

«La place que j'occupe dans le monde, les choses qui m'entourent font partie de ma situation et me révèlent autant que je les révèle»².

Se Jean-Paul Sartre non avesse rivelato già in testi critici come *Situation I* e *L'Être et le Néant* l'attenzione che il romanziere deve accordare al tempo e allo spazio per la stesura dell'opera, non avrebbe certo potuto scrivere *Les Chemins de la Liberté* le cui relazioni cronotopiche subiscono degli andirivieni tra 'toile de fond' e personaggi 'a tutto tondo'.

Per esaminare i rapporti cronotopici all'interno della trilogia occorre fare un passo indietro. La nozione di cronotopo è stata elaborata da Mikhail Bakhtine verso la fine degli anni venti, sotto l'influenza della fisica di Einstein da un lato e dell'Estetica Trascendentale di Kant dall'altro: «Nous appellerons chronotope, ce qui se traduit, littéralement par temps-espace: la corrélation essentielle des rapports spatio-temporels, telle qu'elle a été assimilée par la littérature»³.

Numerosi sono i critici e teorici della letteratura che si sono occupati del tempo e/o dello spazio nell'universo narrativo⁴, senza, però,

¹ J.-P. Sartre, *Situations I*, Gallimard, Paris 1947, p. 121.

² J.-P. Sartre, *L'Être et le Néant*, Gallimard, Paris 1943, pp. 585-586.

³ M. Bakhtine, *Esthétique et Théorie du roman*, Gallimard, Paris 1978, p. 237.

⁴ Citiamo tra gli altri: «On doit aussi envisager la littérature dans ses rapports avec l'espace [...] parce que la littérature, entre ses autres sujets, parle aussi de l'espace, décrit des lieux, des demeures, des paysages», G. Genette, *Figure II*, Seuil, Paris 1969, p. 43; «[...] le langage, la pensée, l'art contemporain sont spatialisés, ou du moins font preuve d'un accroissement notable de l'importance accordée à l'espace, manifestent une valorisation de l'espace», G. Genette, *Figure I*, Seuil, Paris 1966, p. 101; «Le problème de la présentation du temps dans la récit se pose à cause d'une dissemblance entre la temporalité de l'histoire

cogliere il funzionamento dei due elementi in un tutto intellegibile ed organico. L'originalità della teoria bakhtiniana risiede proprio nella indissolubilità fra tempo e spazio. Tuttavia il rapporto spazio-tempo, nella definizione di cronotopo, non è reciproco, ma di subordinazione dello spazio rispetto al tempo: «Nous concentrerons notre attention sur le problème du temps (principe premier du chronotope), nous occupant seulement de ce qui s'y rapporte directement»⁵. La visione bakhtiniana è, in fin dei conti, una teoria del tempo più che dello spazio romanzesco; ciò è molto importante se si pensa all'imprecisa traduzione francese per la quale si è utilizzata l'espressione spazio-temporale. È per questo che H. Mitterand suggerisce la creazione di un neologismo per interpretare correttamente il termine proposto dal semiotico russo, vale a dire «chrono-spatial»⁶. Il critico francese ha apportato nuove considerazioni alle riflessioni di Bakhtine — che si è avvalso dello studio di alcuni romanzi antichi e moderni per meglio illustrare la propria teoria — evidenziando che i più grandi romanzieri hanno espresso una visione cronotopica già nei titoli⁷.

La trilogia sartriana, *Les Chemins de la Liberté: L'Age de raison, Le Sursis, La Mort dans l'âme*⁸, esprime palesemente la relazione cronotopica superficiale, rappresentata dal titolo, preannunciando il valore dell'elemento spazio-temporale attraverso una 'quête' di *Chemins*, alla conquista di una libertà che si configura a volte come libera-

et celle du discours», T. Todorov, *L'analyse structurale du récit (Communication 8)*, Seuil, Paris 1981, p. 145; «In nessun genere del discorso la categoria del tempo è così centrale come nella narrazione», F. Brioschi, C. Di Girolamo, *Elementi di teoria letteraria*, Principato, Milano 1984, p. 176.

⁵ M. Bakhtine, *op. cit.*, p. 239.

⁶ Cfr. H. Mitterand, *Chronotopies romanesques: Germinal*, «Poétique», février 1990, n. 81, p. 91.

⁷ Si veda in particolare: *A La Recherche du Temps Perdu, L'Education Sentimentale, Illusions perdues, Germinal, Voyage au bout de la nuit, La condition humaine, La Semaine Sainte*. H. Mitterand ha analizzato la nozione bakhtiniana cercando di organizzare le teorie formulate attraverso la definizione di sei livelli di cronotopi. Il primo è quello culturale: «il désigne tout univers humain déterminé consubstantiellement par une époque et un lieu»; il secondo si riferisce al genere, o all'intreccio di più generi narrativi, inserito in una dimensione spazio-temporale; il terzo viene definito «chronotope de sous-genre» (Conferenza Prof. H. Mitterand, I.U.O., Napoli, 6/4/89); il quarto è rappresentato dal «chronotope d'oeuvre», sintesi dei tratti cronotopici del genere e del sottogenere; penultimo è quello tematico il quale non è legato alla struttura profonda dell'opera, come i precedenti, ma a quella superficiale; si tratta evidentemente di cronotopi «à la fois cellulaires et thématiques, figurations thématiques de surface telles que la route, le château ou les tréteaux [...]». Lo studio del critico francese si conclude con il «chronotope aspectuel», «celui qui en fait une sorte de catégorie qualitative, ou modale, de la représentation d'un monde, telle que l'étendue, la distance (catégorie à dominante spatiale) ou la croissance (catégorie à dominante temporelle)» H. Mitterand, *op. cit.*, p. 93 e pp. 95-96.

⁸ Tuttavia il titolo originario della trilogia sartriana era *Lucifer* ed avrebbe compreso: *La Révolte, Le Serment* trasformato poi in *Septembre*, e *La Dernière Chance*. Il riferimento all'angelo del male era strettamente culturale al fine di collocare l'opera in una dimensione essenzialmente mitica. Cfr. J.-P. Sartre, *Oeuvres romanesques*, «Bibliothèque de la Pléiade», Gallimard, Paris 1981, pp. 1861-1862 e pp. 1868-1869.

zione. Mathieu, protagonista de *L'Age de raison*, in un breve lasso di tempo — due giorni — percorrerà Parigi nella speranza di trovare i cinquemila franchi che lo libererebbero da una paternità inaspettata, ma soprattutto indesiderata.

Le tecniche temporali adottate da Sartre per la stesura dell'opera permettono ai personaggi fittizi di esistere e di vivere in una dimensione cronologica non costituita a priori, bensì determinata naturalmente dal corso del 'récit'. Il tempo narrativo, così concepito, elimina allora la presenza nel testo di un osservatore invisibile e onnisciente preservando la libertà dei personaggi: «Si nous plongeons, en effet, sans médiation, le lecteur dans une conscience, si nous lui refusons tous les moyens de la survoler, alors il faut lui imposer sans raccourcis le temps de cette conscience»⁹.

Ne *L'Age de raison* Mathieu vive la sua dimensione temporale ossessivamente, come una corsa contro il tempo:

Le temps coulait par secousses raides et irrémédiables; la cloque enflait et le temps coulait. Il faut que je trouve l'argent dans les quarante-huit heures¹⁰.

Ivich delinea il proprio rapporto con il tempo in un'attesa sner-vante ed impaziente del risultato dell'esame il quale provocherebbe un movimento spaziale (in caso di insuccesso sarà costretta a trasferirsi da Parigi a Laon, nella casa paterna).

L'assenza dell'osservatore onnipresente stabilisce il rispetto della coscienza temporale dei personaggi attraverso l'uso del presente, e come Sartre osserva: «on vit dans le temps, on compte dans le temps. Le temps se déroule au présent comme la vie»¹¹. Il romanziere non ha bisogno del presente grammaticale per rendere contemporanea la storia narrata, perché è «en bouleversant les techniques du récit qu'on parviendra à rendre le lecteur contemporain de l'histoire»¹²; generalmente infatti egli utilizza il passato remoto, un tempo che esprime un'azione nel suo svolgimento quale «temps de la continuité»¹³. Per Sartre il romanziere non deve apportare trasformazioni grammaticali, bensì rinunciare ad una attitudine esplicativa in modo che il lettore non sappia in anticipo, e quindi prima dei personaggi, l'evoluzione della narrazione¹⁴. Ne *L'Age de raison* il lettore non viene informato da un narratore onnisciente se Mathieu avrà successo nella sua ricerca; non si sa in anticipo se Ivich ritornerà a Laon; guidato dai personaggi il lettore apprende lo sviluppo degli avvenimenti mentre si verificano.

⁹ J.-P. Sartre, *Situations II*, Gallimard, Paris 1948 p. 327.

¹⁰ J.-P. Sartre, *Les Chemins de la Liberté: L'Age de raison*, in *Oeuvres Romanesques*, cit., p. 442, (d'ora in poi abbreviato in A.R.).

¹¹ J.-P. Sartre, *Situations I*, cit., p. 16.

¹² J.-P. Sartre, *Situations II*, cit., p. 201.

¹³ J.-P. Sartre, *Situations I*, cit., p. 117.

¹⁴ *Ibid* e pp. 36-37.

L'ordine cronologico «tel qu'un après devient un avant, le présent passé, le futur présent [...]»¹⁵ permette, inoltre, di sottolineare una delle caratteristiche essenziali del tempo nella filosofia di Sartre: l'irreversibilità. Essa conferisce ad ogni atto un carattere decisivo; lo scrittore stesso, del resto, ne *L'Être et le Néant* dichiara: «Il m'est impossible de reprendre mon coup; c'est l'irréversibilité de la temporalité qui me l'interdit»¹⁶. Sempre proiettati in avanti i personaggi de *L'Age de raison* non possono «reprendre leur coup», ogni azione è irrimediabile e definitiva. Così Marcelle, ad esempio, preferirebbe che Daniel non avesse rivelato a Mathieu il suo segreto¹⁷, ma tuttavia non può impedirlo o ritornare alla conversazione del giorno prima con il suo migliore amico. Il futuro, come dimensione temporale, determina i comportamenti dei personaggi sartriani che, non potendo guardare indietro, vengono sorvegliati da una continuità cronotopica. Romanziere del presente e del futuro, Sartre non è affatto il romanziere del passato. Ne *La Mort dans l'âme*, terzo volume dell'opera, ciò è esplicitato attraverso un preciso episodio: Boris chiede alla sorella notizie di suo marito; fino a questo momento — siamo a metà del romanzo e quasi alla fine della trilogia — il lettore non era stato informato del matrimonio di Ivich. Ciò dimostra che lo scrittore non reputa rilevante la narrazione di vicende passate dei protagonisti e, aspetto ancora più significativo, che ogni romanzo è indipendente da quello precedente, poiché ogni personaggio vive solo nel momento in cui è raccontato. L'esperienza della memoria sembra assente, il ricordo quasi inesistente; l'amicizia tra Mathieu e Daniel non verrà mai chiarita nella sua cronologia; ciò che conta è il presente proiettato verso un futuro... di libertà¹⁸; proprio come osserva G. Poulet: «ainsi l'être sartrien est un être qui s'éveille à l'existence coupé de son passé, sans possibilité de retrouver 'le temps perdu', privé à tout jamais de ce qui constituait son essence»¹⁹. Solo due sono, nel primo romanzo, i momenti in cui l'autore accenna a degli avvenimenti trascorsi: a proposito di una fotografia in cui viene ritratta Marcelle adolescente, e quando Mathieu rompe un vaso prezioso:

Il s'était senti tout fier, libéré du monde et de ses attaches, sans origines, un petit surgissement tête qui avait crevé la croûte terrestre (A.R., p. 444).

¹⁵ G.J. Prince, *Métaphysique et technique dans l'oeuvre romanesque de Sartre*, Droz, Genève 1968, p. 63.

¹⁶ J.-P. Sartre, *L'Être et le Néant*, cit., p. 631.

¹⁷ In verità Marcelle vorrebbe il bambino, ma non vuole confessarlo a Mathieu; sarà proprio l'amico ad informarlo del suo desiderio nascosto.

¹⁸ L'obiettivo principale di Mathieu è quello di liberarsi da una paternità indesiderata o da un invito forzato ad impegnarsi nel partito comunista. Cfr. G.J. Prince, *op. cit.*, pp. 74-75.

¹⁹ G. Poulet, *Etudes sur le temps humain*, vol. III, *Le point de départ*, PLON, Paris 1964, p. 225.

Tuttavia Sartre ne *L'Être et le Néant* aveva concepito la successione passato-presente-futuro come una totalità, nonostante i bisogni della narrazione di considerare separatamente i tre elementi²⁰; un passaggio de *Le Sursis* esprime tale visione. Quando Georges pone sua figlia nella culla, ritorna indietro con la memoria ripensando tristemente a suo padre appena rientrato dalla guerra; il presente, allo stesso modo, gli riserva un futuro drammatico: «Combien de temps cela [la guerra] va-t-il durer? Cinq ans, six ans?»²¹; la sua paura è di ritrovare una figlia che non lo ricorderà più²². Generalmente il passato vive quando «il est confirmé à nouveau par le présent, [et]... repris par le futur»²³.

La successione cronologica degli avvenimenti narrati è scandita dal tempo dell'orologio che Sartre alterna ai pensieri e alle azioni dei personaggi, così «la succession passé-présent-futur est accompagnée par la suite mécanique des minutes et des heures»²⁴. Quasi ogni capitolo de *L'Age de raison* ha inizio con un preciso riferimento temporale:

L'été [...]. L'été des autres. Pour lui une journée noire commençait, qui se traînerait en serpentant jusqu'au soir (A.R., p. 430, Cap. III); Mathieu regarda sa montre: Dix heures quarante, elle est en retard (A.R., p. 446, Cap. IV); Dix heures venaient à peine de sonner, mais midi était déjà présent dans la chambre, fixe et rond, un oeil (A.R., p. 479, Cap. VII); Il était six heures (A.R., p. 529, Cap. IX); Dix heures sonnerent à la pendulette (A.R., p. 559, Cap. X).

Si potrebbe seguire nelle esemplificazioni, ma perché Sartre si preoccupa di sottolineare minuziosamente, tra un dialogo e l'altro, il tempo tradotto in ore e minuti? Si tratta, evidentemente, della dimensione temporale del mondo, del tempo della Storia. Lo scrittore riporta nei due volumi finali de *Les Chemins de la Liberté* la data in cui si svolge la storia narrata: *Le Sursis* racconta la settimana dal 23 al 30 settembre 1938; *La Mort dans l'âme* procede da una giornata di giugno ad una notte di agosto del 1940; ne *L'Age de raison* la data non compare chiaramente, tuttavia è stata ricostruita da M. Contat e M. Rybalka — grazie alle riflessioni temporali dei protagonisti. Essi hanno così fissato tra il martedì 14 giugno 1938 alle ore 22.30 e la notte dal giovedì 16 al venerdì 17, verso le due del mattino, l'avvio del romanzo. Si evince, dunque, che nella trilogia, l'azione si esaurisce in un tempo abbastanza limitato, ma come in una sinfonia, in continuo crescendo.

Un ulteriore aspetto della temporalità de *L'Age de raison* è rappre-

²⁰ «La seule méthode possible pour étudier la temporalité c'est de l'aborder comme une totalité qui domine ses structures secondaires et qui leur confère leur signification». J.-P. Sartre, *L'Être et le Néant*, cit., p. 150.

²¹ J.-P. Sartre, *Les Chemins de la Liberté: Le Sursis*, in *Oeuvres Romanesques*, cit., p. 841, (d'ora in poi abbreviato in S.).

²² «Je retrouverai une petite fille qui me regardera avec stupeur...» (S., p. 841).

²³ G.J. Prince, *op. cit.*, p. 75.

²⁴ *Ibid.*, p. 70.

sentato dalla 'suspense' presente in alcuni dialoghi; da questo punto di vista il più importante è quello tra Marcelle e Mathieu alla fine del romanzo. Quando dunque il protagonista ha il denaro necessario, crede ingenuamente che la sua compagna avrebbe abortito e che la loro relazione sarebbe continuata immutata; ma nel momento in cui si rende conto che ella desidera fortemente quella maternità, e che è stata umiliata per un lungo tempo, fa una serie di silenziose considerazioni che terminano in un finale inatteso:

[...] ils auraient l'enfant, ils vivraient côte à côte toute leur vie. Il s'était levé; il allait lui dire: je t'aime. Il chancela un peu et dit d'une voix claire: eh bien, c'est vrai... je n'ai plus d'amour pour toi (A.R., p. 704).

Quasi tutte le indicazioni temporali sono legate a istanze spaziali, legittimandone l'analisi cronotopica; i personaggi de *L'Age de raison* sono sempre collocati in uno spazio ben preciso, ad un momento altrettanto particolare: «Au Dôme à dix heures» (A.R., p. 614), pensa Mathieu quasi pregustando l'incontro con Ivich.

Come il tempo, anche lo spazio è inseparabile dai personaggi; è proprio attraverso la loro visione che un luogo viene svelato: il lettore apprende, ad esempio, del Sumatra, unicamente ciò che il protagonista registra:

Il lut Sumatra en lettre de feu [...] il avait écarté la tenture verte, descendu les dix-sept marches de l'escalier, [...] Mathieu fouilla la salle de son regard las pour découvrir Boris et Ivich (A. R., pp. 573-574).

Generalmente l'azione si svolge in spazi chiusi, la camera, in particolare, occupa un ruolo importante, assumendo un significato ambivalente: come prigione oppure come protezione²⁵. Si pensi al tipo di vita che conduce Marcelle: è costantemente chiusa nella sua camera, le sue uscite sono molto rare a causa di una salute cagionevole; scopre il mondo esterno attraverso ciò che Mathieu le racconta durante i loro incontri settimanali, e lei stessa, in una lucida presa di coscienza, esclama più volte: «je vis par procuration» (A. R., p. 397). Inoltre la sua gravidanza non fa che rafforzare le mura di una prigione che ha già compromesso la sua libertà e rischia di distruggere anche quella di Mathieu. Così durante la serata al Sumatra con Boris, Ivich e Lola, egli finisce per ricadere nel mondo chiuso di Marcelle, quasi ossessionato da un'immagine che la ritrae distesa sul letto. In effetti tutte le volte che Mathieu rende visita alla sua compagna ha l'impressione di penetrare in una conchiglia in cui: «la passion [...] était insoutenable» (A.R., p. 400). Ma nonostante i ripetuti tentativi e grazie all'intervento diabolico di Daniel che lo libera da una paternità non desiderata spo-

²⁵ Cfr. M. Issacharof, *L'Espace et la nouvelle Flaubert-Huysmans-Ionesco-Sartre-Camus*, Corti, Paris 1976, pp. 73-74.

sandone l'amante, egli non riesce a staccarsi da quel luogo soffocante²⁶:

Partout où je vais j'emporte ma coquille avec moi, je reste chez moi dans ma chambre, au milieu de mes livres (A. R., p. 599).

La dimensione spaziale cambia in relazione al mutare degli stati d'animo del 'porteur de vision' ed il lettore assiste continuamente a tale metamorfosi. Lo spazio di Mathieu subisce molteplici trasformazioni in base al fluttuare della sua coscienza. Vede, ad esempio, la camera di Marcelle vuotarsi della «fumée rose», nel momento in cui viene a conoscenza della sua gravidanza; oppure dopo l'ultimo incontro con Ivich il suo appartamento gli appare anonimo ed estraneo.

Lo spazio subisce dei mutamenti anche attraverso i differenti punti di vista dei vari personaggi. Così Mathieu immagina che la dimensione spaziale di Ivich sia soffocante e complice, mentre quella di Brunet ricca di forza; guardando poi le poltrone verdi ed il tavolo della sua camera con gli occhi di Ivich ne ha vergogna.

Il metodo adottato da Sartre per la rivelazione di questo o quel luogo generalmente non è analitico, le sue descrizioni cioè non esauriscono tutte le indicazioni spaziali in un'unica volta, egli narra attraverso informazioni più o meno ricche e più o meno essenziali seguendo costantemente la reazione dei personaggi. Mathieu, entrando nella camera di Marcelle, è prima colpito da «une fumée rose» e dall'atmosfera insopportabile che vi regna, successivamente nota un armadio ed una camino, solo alla fine la camera si delinea con tutti gli oggetti che la arredano²⁷. Al contrario la camera di Daniel appare subito nel suo insieme, secondo una descrizione armoniosa ed esauriente, ma un po' fredda:

[...] il aimait sa chambre parce qu'elle était impersonnelle et ne le livrait pas, on aurait dit une chambre d'hôtel. Quatre murs nus, deux fauteils, une chaise, une table, une armoire, un lit (A. R., p. 481)

Lo spazio dei romanzi di Sartre risulta dunque funzionale, non è semplice decoro che contribuisce all'armonia dell'opera, bensì si configura come un elemento facente parte integrante di essa, e lo scrittore lo evidenzia solo nella misura in cui i personaggi ne avvertono la necessità.

Oltre all'aspetto funzionale, la dimensione spaziale ha anche un carattere allegorico. Si pensi agli spazi chiusi, così frequenti nell'atmosfera soffocante che caratterizza l'universo sartriano, e il cui valore simbolico è sottolineato mediante l'opposizione a spazi aperti²⁸. Mar-

²⁶ Cfr. M. - D. Boros, *Un Séquestré. L'Homme Sartrien. Etude du thème de la séquestration dans l'oeuvre littéraire de J.-P. Sartre*, Nizet, Paris 1968, pp. 26-27.

²⁷ Cfr. G.J. Prince, *op. cit.*, pp. 85-86.

²⁸ Cfr. G.J. Prince, *op. cit.*, pp. 96 e 98.

celle gravida e malaticcia, con un avvenire incerto si trova prigioniera della sua camera rosa, ma quando Daniel la persuade che Mathieu la sposerà, si avvicinerà alla finestra per guardare fuori. La visita di Daniel ha risolto la situazione del protagonista, il quale si sente dunque sollevato e forse libero; l'ultima immagine de *L'Age de raison* infatti ritrae Mathieu alla finestra che cerca Daniel, ma subito dopo «il referma la fenêtre et il rentra dans la chambre» (A. R., p. 729). Questo gesto simbolico è emblematico, in quanto rappresenta il desiderio di libertà, seguito dall'impossibilità di conquistarla poiché Mathieu stesso confessa di non sapere in cosa consista, e di non conoscere il modo per ottenerla.

L'uso di nomi simbolici rafforza il valore espressivo dello spazio, conferendo un'ulteriore dimensione al mondo che i personaggi abitano. La «Tarantule» (locale dove Mathieu troverà Ivich dopo aver saputo del suo fallimento scolastico) è un nome che indica una metamorfosi dell'uomo in sottospecie. Infatti il nome dell'insetto evoca un'immagine non propriamente umana dei personaggi sartriani in quanto essi vengono ritratti — nel primo romanzo in particolare — non come 'eroi', ma nell'aspetto più istintivo e quasi 'bestiale' della loro personalità. Una ulteriore esemplificazione è rappresentata dal cognome dello stesso protagonista: Delarue è un individuo «qui marche dans la rue»²⁹.

L'incontro tra Mathieu e Brunet è una chiara esplicitazione dell'aspetto simbolico non solo della dimensione spaziale, bensì del carattere cronotopico dell'intero romanzo. Brunet è in anticipo all'appuntamento, e durante tutta la conversazione ribadirà più volte di non avere tempo, di dover andar via; l'aspetto singolare e interessante è rappresentato dalla corrispondenza diretta tra la loro amicizia e la camera del protagonista:

[...] mais la réalité de la chambre avait disparu avec lui. Mathieu regarda son fauteil vert et corrompue, ses chaises, ses rideaux verts, il pensa: il ne s'assiera plus sur mes chaises, il ne regardera plus mes rideaux en roulant une cigarette (A.R., p. 527).

L'amicizia in questo caso è personificata dagli oggetti presenti nella camera, e quando Brunet saluta l'amico:

La chambre n'était plus qu'une tache de lumière verte qui tremblait au passage des autobus (A.R., p. 527).

Al fine di rispettare la dimensione spaziale dei personaggi Sartre non si limita a mostrare e a descrivere il luogo da essi occupato ma «il lui resitue aussi l'ordre chronologique de leurs perceptions et des

²⁹ Si riprende il titolo di un film del 1949 «Un homme marche dans la rue», realizzato da un amico di Sartre: Marcel Pagnol. Cfr. J.-P. Sartre, *Oeuvres romanesques*, cit., p. 1945.

images qu'ils font surgir»³⁰, ordine messo in rilievo soprattutto attraverso avverbi di tempo³¹.

* * *

La struttura de *Le Sursis* riprende la forma del «journal», infatti, il romanzo non è organizzato in capitoli, come il primo, bensì in giornate consecutive — dal venerdì 23 al venerdì 30 settembre — confermandone l'unità temporale. Già l'apparato formale, dunque, esprime pienamente il valore della visione cronotopica che il primo volume aveva annunciato.

I significati temporali suggeriti per *L'Age de raison* vengono accentuati nel nuovo romanzo. Il tempo si configura come attesa, 'suspense', impazienza. Mentre nel primo volume si trattava di un'attesa individuale³², nel secondo tutti i personaggi sono accomunati dalla stessa speranza: la pace. Si attende e si spera, in un lento e inesorabile scorrere del tempo, ed ogni minuto che passa avvicina oppure allontana dalla catastrofe:

Ils attendaient, écoeurés de chaleur, de poussière et d'angoisse. Dans le hall de l'hôtel, les journalistes attendaient, immobiles au volant de leurs autos; de l'autre côté du Rhin, immobiles dans le hall de l'hôtel Dreesen de longs Prussiens vêtus de noir attendaient (S., p. 733)³³.

Philippe, disertore, si trova in un locale in attesa di documenti falsi per oltrepassare la frontiera. La dimensione temporale, nella sua indolenza e tragicità, è sempre in primo piano, in una sorta di conto alla rovescia; lo stesso istante è vissuto come un'eternità:

«Dix heures moins dix, ah! pensa-t-il avec satisfaction, je trouve *Le temps long*. Cinq minutes de passées, une éternité. Encore deux éternités, sans bouger, sans penser, sans souffrir, à contempler le beau visage émacié du martyr et puis le temps s'engouffrera en mugissant dans un taxi, dans un train, jusqu'à Genève. (S., p. 978)³⁴.

³⁰ G.J. Prince, *op. cit.*, pp. 91-92.

³¹ Le formule utilizzate sono del tipo: «d'abord... puis» e «tout à coup... ensuite».

³² Le opere sartriane potrebbero essere definite come romanzi dell'attesa: attesa del plotone di esecuzione ne *Le Mur*, attesa del 'morto' in *Erostate*, della crisi di follia ne *La Chambre*, e infine attesa della catastrofe ne *Le Sursis*. Cfr. G.J. Prince, *op. cit.*, p. 73.

³³ E ancora «Huit heures vingt, pensa-t-il. Dans dix minutes Hitler va parler. Ils sont au salon, il y a plus d'un quart d'heure que Jacques tripote les boutons de la radio» (S., p. 1014). Il tempo dell'orologio viene, inoltre, precisato da Prince come: «échafaudage solide, un cadre d'organisation commode pour qui veut montrer des événements dans leur ordre chronologique [...]. En outre, le temps de l'horloge fournit aux personnages perdus dans une durée sans repères, sans perspective autre qu'eux-mêmes, puisqu'elle est ouverte et créée par eux, un système référentiel auquel s'agripper, un moyen de scander la durée»; *ibid.*, p. 71.

³⁴ «Sept minutes [...]. A dix heures moins trois il decida de jouer son départ à pile ou face [...]. Encore une minute [...]. Ding!» (S., pp. 978-979).

La tecnica di scrittura adottata da Sartre nel secondo romanzo è quella della simultaneità, G. Idt ne parla come un'opera 'carnevalesca', proprio per la molteplicità di modelli³⁵. Le azioni simultanee hanno tra loro dei rapporti di analogia, senza convergere verso una unità di intrigo, così i personaggi sartriani possono casualmente incontrarsi come separarsi subito dopo³⁶. Per accentuare questo effetto l'autore ha diviso «les intrigues en unités temporelles infimes, de quelques heures à quelques secondes, sans tenir compte de l'unité logique des actions, dans un ralenti cinématographique. L'éclatement de l'espace accentue encore ce morcellement temporel: la simultanéité n'est pas celle des horloges, et en 1938, au propre comme au figuré chaque pays vit à son heure»³⁷. Questo tipo di tecnica permette, inoltre, sia l'estensione della dimensione spaziale — Parigi era una 'coquille de réel' in cui si concentravano le vicende de *L'Age de raison*, l'Europa invece diviene il referente spaziale de *Le Sursis* — che la descrizione sincronica di molteplici luoghi.

L'aspetto interessante risiede nel forte legame di un tempo preciso ad una serie di punti nello spazio, valorizzando così la pluridimensionalità dell'universo narrativo sartriano:

Vendredi 23 Septembre

Seize heures trente à Berlin, quinze heures trente à Londres. L'hôtel s'ennuyait sur sa colline, désert et solennel, avec un vieillard dedans. A Angoulême, à Marseille, à Gand, à Douvres, ils pensaient... «Que fait-il? Il est plus de trois heures, pourquoi ne descend-il pas?» (S., p. 733).

La dimensione spaziale si manifesta, come nel primo volume attraverso la visione dei personaggi, inoltre la quantità delle indicazioni spaziali corrisponde all'importanza attribuita ai luoghi descritti. Ne *Le*

³⁵ Evidentemente G. Idt, ne «*Les Chemins de la Liberté: Les Toboggans du romanesque*» prende spunto da un fenomeno di ordine antropologico-sociale, analizzato da Bakhtine a proposito dei formalisti russi e di Rabelais: il carnevale. Esso è «uno spettacolo senza ribalta e senza divisione in esecutori e spettatori [...] [in cui] tutti sono attivi partecipanti, tutti prendono parte all'azione carnevalesca. Il carnevale non si contempla e non si recita: si vive in esso, si vive secondo le sue leggi, finché queste leggi sono in vigore». La vita carnevalesca risulta una vita tolta dal suo normale binario, è in una certa misura una vita all'incontrario, in quanto viene abolito l'ordinamento gerarchico e tutte le forme ad esso collegate di terrore, devozione, pietà, etc. La carnevalesizzazione della letteratura si riflette nel romanzo, nonché in tutte quelle esperienze che realizzano la mescolanza degli stili, dei livelli, dei generi, contrapponendo alla tradizione «monologica», gerarchica che caratterizza la letteratura ufficiale, la «dialogicità», la pluralità, la disparità. (M. Bakhtine, *Dostoewskij. Poetica e Stilistica*, trad. dalla 2^a ed. russa (1963), Einaudi, Torino 1968, p. 160.)

³⁶ Anche G. Marcel evidenzia il tipo di tecnica simultanea di cui si è avvalso Sartre, asserendo che il modello a cui si è ispirato è Dos Passos, al fine di fornire al lettore una coscienza globale dell'Europa durante le giornate precedenti la conferenza di Monaco. Cfr. G. Marcel, *Sartre, Les Chemins de la Liberté (tome I et II)*, «La Nef», 2^a année, n. 13, décembre, 1945, p. 132.

³⁷ G. Idt, «*Les Chemins de la Liberté: Les Toboggans du romanesque*», «Oblique», n. 1979, p. 87.

Sursis la minaccia della guerra rende gli uomini talmente coscienti della loro posizione nel mondo, che essi non sono più situati in rapporto ad una strada, un quartiere o una città, bensì in relazione a paesi interi:

Mathieu marchait vers l'Espagne, la mer à sa gauche, la France à sa droite. Maude glissait le long de la côte, l'Algérie à sa gauche, emportée vers la droite, vers la France; l'Espagne c'était cette haleine torride et cette brume (S., p. 962).

Si potrebbe fare, a questo punto, un inventario degli spazi fittizi in cui l'azione del romanzo si sviluppa. L'opposizione chiuso-aperto accentua maggiormente il carattere simbolico e funzionale della dimensione spaziale. La camera assume — come già ne *L'Age de raison* — il duplice significato di prigione e di protezione. Se nel primo volume Marcelle viveva «par procuration» rinchiusa nella sua camera, nel secondo quasi identico è lo spazio della «chambre sombre» (S., p. 754) occupato da Ivich a Laon³⁸.

Tout à coup, il y eut trois coups de sifflet impérieux, ça venait de la rue, elle frissonna de la tête aux pieds. Dehors. Dans la rue. Tout se passait au-dehors: sa chambre était une prison (S., p. 1057).

Così in un ultimo atto di rivolta ella decide di fuggire per ritrovare la libertà perduta, ma il tentativo si rivela vano:

[...] voilà que la grande rue aussi était une prison: il ne s'y passait rien, les façades des maisons étaient aveugles et plates, tous les volets clos [...] elle était enfermée dans une nuit quotidienne (S., p. 1059).

Un altro spazio chiuso è quello dove sono rifugiati Anna e Milan con i loro bambini, in un piccolo paese cecoslovacco. L'appartamento funge in questo caso da protezione attraverso la rinuncia — provocata dalla paura — del contatto con il mondo esterno:

Tous les volets de la maison verte étaient fermés. Milan pensa: nous n'avons pas de volets (S., p. 734).

La minaccia della guerra sembra aver provocato una metamorfosi di tutti gli spazi. Quando Mathieu ritorna nel suo appartamento prova un sentimento di disgusto per lo squallore della camera:

Il s'arrêta au bord de son lit. Quelqu'un avait couché là. Les couvertures se tor-daient en code, la taie d'oreiller était sale et froissée, des miettes de croissant jonchaient le drap (S., p. 1037).

L'immagine di Philippe rinchiuso in prigione, illustra il suo atteggiamento:

³⁸ Cfr. M.-D. Boros, *op. cit.*, p. 28.

giamento verso il mondo, l'impossibilità di stabilire un quotidiano contatto con i suoi simili ne accentua l'incomunicabilità, relegandolo in una situazione di «sequestrato», confinato ideologicamente e definitivamente³⁹. La condizione di Philippe non è isolata, poiché anche Mathieu, riflettendo circa l'avvenire incerto che lo attende e sugli anni vissuti nell'autenticità, avverte il suo rapporto con l'esterno come:

[...] un nombre fini de journées comprimées entre deux hauts murs sans espoir, une période cataloguée avec un début et une fin (S., p. 897).

Mura di una camera, mura di una prigione, di una situazione, ma anche di una città, che possono seppellire gli uomini in un universo ermetico⁴⁰.

La descrizione di spazi aperti sottolinea i percorsi di una 'quête' da parte dei protagonisti, e del resto il titolo stesso della trilogia rimanda a un certo desiderio di movimento verso la libertà. La strada rivendica un'immagine di normalità denunciando tuttavia il mutamento e la desolazione per lo stato di allarme provocato dalla mobilitazione generale:

La rue, s'était peuplée de statues nocturnes, ces hommes adossés aux murailles qui ne disent rien, qui ne fument pas et qui vous regardent passer, sans un geste, de leurs yeux embués de nuit (S., p. 886).

È possibile inoltre svelare un referente abbastanza singolare della spazialità del romanzo: l'uso dei colori. Sartre pur non essendo un colorista sa utilizzare con molta abilità colori ordinari per attribuire un preciso valore allo spazio presentato. Ne *L'Age de raison* ha instaurato una sorta di dialogo tra il verde e il rosa per rievocare un'atmosfera ideale, alcune volte idilliaca (la camera rosa di Marcelle durante gli incontri con Mathieu), i colori de *Le Sursis* servono ad una descrizione più realistica e naturale dello spazio fittizio:

Le colline descendait vers le fleuve, verte et blanche. Le Rhin était tout noir, il avait l'air d'une route bitumée après la pluie (S., p. 753).

La dimensione spaziale non è rivelata esclusivamente attraverso la percezione visiva, non mancano infatti corrispondenze olfattive, gustative e tattili come «l'air sucré» della camera di Marcelle, l'odore di incenso che caratterizza quella di Pierre ed il profumo di resina che ossessiona Mathieu. Per quanto concerne le sensazioni tattili è opportuno sottolineare quel calore che soffoca il protagonista alla ricerca della sua libertà, che immobilizza l'Europa durante la settimana di

³⁹ Cfr. M.-D. Boros, *op. cit.*, p. 28.

⁴⁰ *Ibid.*, p. 31.

Munich, e che schiaccia Gomez a New York⁴¹:

Une chaleur rousse, crépitante, pailletée s'était affalée sur l'Europe; les gens avaient de la chaleur sur les mains, au fond des yeux, dans les bronches; ils attendaient, écourés de chaleur, de poussière et d'angoisse (S., p. 733).

La tecnica scrittoria adottata da Sartre, consente un'ampia disinvoltura nella descrizione spaziale; e infatti egli «préserve l'angle de vision de ses personnages et le champ visuel qui leur est offert»⁴². Così, ad esempio, si guarda dal descrivere con troppa precisione qualcosa che è possibile scorgere da lontano: Gros-Louis passeggia con due amici occasionali per le strade di Marsiglia e:

Starace lui lâcha le bras tout à coup et fit un pas en arrière. Gros-Louis voulut se retourner pour voir ce qu'il fabriquait, mais Mario s'accrochait à son bras (S., p. 890).

* *

La *Mort dans l'âme* segna una svolta; il romanzo si presenta in due parti distinte per quanto riguarda il cronotopo: la prima riprende tutti i personaggi de *L'Age de raison*, isolati e dispersi in rapporto a Mathieu — figura attorno a cui essi gravitavano, ma che ora si trova al fronte — durante i tre giorni precedenti l'armistizio; la seconda apre un nuovo ciclo: Brunet, divenuto successore di Mathieu, impersona lo spirito della cattività in Francia⁴³.

Il romanzo si presenta con una discordanza tra il «temps de l'écriture» e il «temps de l'histoire», infatti nove anni separano la stesura del romanzo dalla narrazione degli avvenimenti e l'opera copre ideologicamente un periodo di sei anni. La prima parte ha inizio il 15 giugno 1940, giorno in cui i tedeschi invadono Parigi, e termina il 18, poco dopo la capitolazione dell'esercito francese. L'aspetto interessante dei riferimenti temporali — che permettono una nuova interpretazione — è rappresentato dal ridotto carattere tipografico delle date riportate:

Samedi 15 juin 1940⁴⁴; Dimanche 16 juin; (M.A., p. 1168) Lundi 17 juin; (M.A., p. 1236); Mardi 18 juin, 5h45 (M.A., p. 1323).

Si tratta di un 'tempo negativo' che riflette la negatività e la drammaticità degli avvenimenti storici. La guerra colloca i protagonisti in una dimensione spazio-temporale inconsueta. Durante lo scontro tra i fran-

⁴¹ Cfr. G.J. Prince, *op. cit.*, pp. 94-95.

⁴² *Ibid.*, p. 92.

⁴³ J.-P. Sartre, *Oeuvres romanesques*, cit., pp. 1873-1874.

⁴⁴ Riproduzione tipografica conforme al testo originale. J.-P. Sartre, *Les Chemins de la Liberté: La Mort dans l'âme*, in *op. cit.*, p. 1137, (d'ora in poi abbreviato in M.A.).

cesi e i tedeschi il tempo trascorre sospeso e paralizzato in un avvenire incerto e senza speranza, — «le temps ne coulait même plus» (M.A., p. 1279) —, ma nel momento in cui viene firmato l'armistizio esso partecipa, trasformandosi, alla nuova situazione:

[...] le temps recommença à couler. Charlot riait, il riait contre l'Histoire, il se défendait par le rire contre la pétrification (M.A., p. 1204).

La metamorfosi temporale è accentuata dal fatto che i vincitori impongono ai francesi di adottare il loro tempo, segno della disfatta; ma non tutti sembrano disposti ad accettare tale cambiamento⁴⁵: si profila una lotta contro il tempo, la quale conduce sempre alla sconfitta: «esso ritorna, alleato alla noia, al 'mostro delicato', per consegnarci altre esperienze, che cumuliamo dentro di noi già come passato, già come morto possesso»⁴⁶. Il giogo viene proclamato dallo spostamento delle lancette dell'orologio tendente a modificare le abitudini quotidiane, ma che non riuscirà a controllare l'esistenza interiore la quale trasgredisce spesso i criteri cronologici.

«Quelle heure est-il? Demanda le Blondinet, j'ai l'estomac dans les talons. Midi, dit le sergent. Midi, c'est l'heure de la distribution, qui est de la corvée? [...] Quelle heure as-tu? Midi dix. Tu es sûr que ta montre marche? Quelle heure avez-vous? Onze heures dix [...]. Eh bien oui: midi dix à l'heure de France, onze heures dix à l'heure des Boches» (M.A., p. 1415).

La dimensione spaziale subisce lo stesso tipo di metamorfosi; la prima impressione leggendo il romanzo è quella di un ingresso «dans le réalisme le plus brutal que tout ce qu'on avait pu voir à cet égard depuis l'école naturaliste»⁴⁷.

Mathieu regardait la route [...]. Belle route aventureuse et mortelle, belle route à sens unique. Elle avait retrouvé la sauvagerie des fleuves antiques: demain elle portera jusque dans le village des navires chargés d'assassins (M.A., pp. 1290-1291)⁴⁸.

⁴⁵ «Ils ont écrit à leurs familles et, depuis deux jours, le temps des villes s'est remis à couler. Quand le Kommandantur leur a prescrit de régler leurs montres sur l'heure allemande, ils se sont empressés d'obéir, même ceux qui, depuis le mois de juin, portaient en signe de deuil des montres mortes à leur poignet: cette durée vague qui croissait en herbe folle s'est militarisée, on leur a prêté du temps allemand, du vrai temps de vainqueur, le même qui coule à Dantzig, à Berlin: du temps sacré» (M.A., p. 1412).

⁴⁶ F. Rella, *Metamorfosi*, Feltrinelli, Milano 1984, p. 36.

⁴⁷ A. Rousseaux, *Romans sartriens*, «France Illustration», tome I, novembre 1945, p. 127.

⁴⁸ Il paesaggio ordinario (in cui scorre la vita nella sua quotidianità) risulta completamente falsato dalla nuova situazione, provocando una metamorfosi forse più grave rispetto a quella spazio-temporale, la trasfigurazione interiore: «La ville était noire sous le ciel bleu, les visages s'attristent, un type dit tristement: ça fait drôle de voir une ville». Ils dévalent une rue déserte; des éclats de verre jonchent le trottoir et la chaussée (M.A., p. 1355).

Generalmente ne *La Mort dans l'âme* i significati delle connotazioni cronotopiche vengono accentuati e quasi esasperati. Si può parlare di un 'tempo della solidarietà' poiché tutti i personaggi si ritrovano riuniti nella speranza della pace e nella paura della morte. Quando, ad esempio, Mathieu, Pinette e gli altri compagni decidono di opporre resistenza all'attacco tedesco, il computo corale degli attimi di sopravvivenza esaspera il ruolo della dimensione temporale poiché, durante il combattimento, i progetti e gli sforzi vengono tradotti in termini di minuti⁴⁹. Inoltre Sartre sottolinea il contrasto tra il tempo umano e quello dell'orologio: all'inizio della battaglia Mathieu crede che sia trascorsa un'eternità, invece si tratta solo di tre minuti:

«Tu ne vois pas le temps qu'ils mettent? Demanda Mathieu agacé [...]. Chasserieu le considéra avec étonnement, puis consulta son bracelet-montre. «Il n'y a pas trois minutes que les motards sont passés», dit-il (M.A., p. 1336).

Se nell'attesa e nell'impazienza si era esplicitata l'istanza temporale de *L'Age de raison* e de *Le Sursis*, nel terzo romanzo essa viene avvertita come un'ossessione, poiché sono le lancette dell'orologio a scandire e a trasportare nel mondo l'esistenza umana trasformata in pura sopravvivenza concepita, a sua volta, in spazi soffocanti ideologicamente e materialmente. La seconda parte del racconto si svolge in un campo di prigionieri, i quali si muovono in ambienti stretti: cortili, prigionieri, vagoni ferroviari le cui porte sono dapprima aperte, poi chiuse. Il lettore assiste ai mancati tentativi dei detenuti di inventarsi una libertà in seno alla loro prigionia. Dopo una prima tappa nel campo di Baccarat, essi vengono trasferiti in Germania. Il treno blindato — definitivamente chiuso solo a metà del percorso — che li porta verso una destinazione ignota, offre una crudele immagine della condizione disperata di questi uomini. Sballottati tra la speranza di essere rimpatriati e il terrore di essere avviati a un campo di concentramento tedesco, assisteranno allo svanire di tutti i loro sogni di libertà, quando — dopo l'ultima manovra — il treno prenderà la 'direzione della morte'. Rinchiusi come bestie in questi vagoni di mercanzia, non resta loro che un'inutile attesa e una vana speranza⁵⁰:

Au-dessus du mort et du wagon inerte, la nuit passe, seule vivante. Demain l'aube les conduira de la même rosée, la chair morte et l'acier rouillé ruisselleront de la même sueur. Demain viendront les oiseaux noirs (M.A., p. 1457).

Tutti i precisi e dettagliati riferimenti temporali dei primi due tomi e del frammento iniziale del terzo scompaiono nel segmento finale dell'opera, lasciando il posto ad una narrazione incessante in cui

⁴⁹ Cfr. G.J. Prince, *op. cit.*, p. 71.

⁵⁰ Cfr. M.-D. Boros, *op. cit.*, pp. 28-29.

ogni episodio assume la parte di un tutto⁵¹. È proprio l'assenza delle coordinate temporali a sottolinearne l'importanza, a conferma della maturità narrativa raggiunta. *Il tempo diviene in essa lo spazio che il treno percorre*, e il viaggio risulta, in definitiva, l'evocazione di un gruppo di prigionieri «dans le fragment de ce temps qui s'écoule entre leur capitulation, à la fin de juin, et leur départ pour l'Allemagne»⁵².

* * *

In un'intervista dell'ottobre 1945, Sartre dichiara che *Les Chemins de la Liberté* devono effettivamente condurre i personaggi alla libertà: «Mathieu trouvera son amour et son entreprise. Il s'engagera d'un engagement libre qui donnera au monde un sens pour lui»⁵³. L'autore in seguito, non potendo realizzare tale aspirazione nel romanzo che doveva segnare la fine del ciclo, decide di proseguire la trilogia in un quarto volume *Drôle d'amitié*, mai completato⁵⁴. L'incompiutezza dell'opera era, tuttavia, stabilita a priori nella struttura polifonica dei romanzi. «Ecrire, disait Sartre, c'est toujours mettre l'écriture toute entière en question»⁵⁵.

All'inizio degli studi sul cronotopo, Bakhtine ha precisato che l'analisi delle correlazioni spazio-temporali nelle opere letterarie è cominciata solo in tempi recentissimi; ai precedenti saggi critici mancava, infatti, una coerente impostazione cronotopica⁵⁶. La trilogia sartriana, era stata concepita quando ancora le riflessioni teoriche del semiotico russo non erano largamente conosciute in Francia⁵⁷. Lo scrittore ha narrato al presente e, evidenziando la dimensione futura, è riuscito a raccontare i differenti avvenimenti esclusivamente nel loro tempo mostrando che «le temps n'est pas, mais qu'il devient, en faisant de son rythme le rythme même du roman, en fondant la physionomie du champ romanesque sur des situations temporelles, Sartre a réussi à créer des oeuvres qui expriment la présence souveraine du temps dans

⁵¹ Cfr. G.J.Prince, *op. cit.*, pp. 79-80. Tuttavia M. Contat e M. Rybalka ne hanno ricostruito la cronologia, situando l'azione dal 18 al 29 giugno 1940.

⁵² A. Rousseaux, *La Mort dans l'âme*, «Le Figaro littéraire», 4e année, n. 163, 22 ottobre 1949, p. 2.

⁵³ M. Contat, M. Rybalka, *op. cit.*, p. 207.

⁵⁴ L'opera di Simone de Beauvoir, *Les Mandarins*, pubblicata nel 1954, venne considerata da Sartre stesso come la vera continuazione di *Les Chemins de la Liberté*, ma con un altro punto di vista. Cfr. J.-P. Sartre, *Entretien inédit*, (1974), in *Oeuvres romanesques*, cit. pp. 1880-1881.

⁵⁵ D. Oster, *Grand homme ou grand écrivain*, «Les Nouvelles Littéraire», semaine du 17 au 24 avril 1980, 586 année, n. 2733, p. 23.

⁵⁶ M. Bakhtine, *Esthétique et Théorie du Roman* cit., p. 398.

⁵⁷ La teoria bachtiniana sul cronotopo, non redatta inizialmente in modo organico e sistematico, aveva avuto infatti solo poche risonanze marginali sulle indagini cronotopiche condotte all'estero in generale e in Francia in modo particolare. Peraltro «Les Observations finales» in *Esthétique et Théorie du Roman* sono state pubblicate solo nel 1973.

toute activité humaine, des oeuvres dont la substance même est le temps»⁵⁸. Ha contemporaneamente inserito quel tempo in una dimensione spaziale in creazione continua, la cui opulenza risulta accentuata dalla diversità delle forme e del loro valore funzionale e simbolico. Uno spazio, dunque, dalle dimensioni multiple, ma soprattutto «étouffant, menaçant, se métamorphosant, allant du net au louche, du vague au précis, du conventionnel au terrible, cet espace est assez distinctif pour être sartrien»⁵⁹.

L'analisi cronotopica de *Les Chemins de la liberté*, ha instaurato, infine, una sequenza di opposizioni interpretabili come corrispondenze di elementi biunivoci: spazio/tempo, forma/contenuto, significato/significante. In riferimento al primo sistema antinomico è stato possibile tracciare e stabilire delle relazioni spazio-temporali, tuttavia la scrittura ha dovuto necessariamente ordinare — attraverso una successione logica o cronologica — i concetti espressi. Più complessa, forse, è la riflessione relativa agli altri binomi oppositivi, poiché il campo di indagine si estende. Bakhtine suggerisce che il cronotopo può essere inteso come una categoria letteraria della forma e del contenuto⁶⁰. Nella definizione di segno linguistico Saussure parla di concetto (significato) e di immagine acustica (significante). Apparentemente l'accostamento tra i sistemi oppositivi potrebbe sembrare arbitrario; tuttavia il linguista precisa che il significante, essendo di natura auditiva, si svolge sia nel tempo che nello spazio, esso rappresenta un'estensione che è misurabile in una sola dimensione lineare: «[...] le signe acoustique ne peut offrir de complications que dans l'espace qui seront figurables dans une ligne. Il faut que tous les éléments du signe se succèdent, fassent une chaîne»⁶¹. Alla luce delle considerazioni conclusive la relazione tra gli elementi in questione potrebbe, dunque, essere espressa attraverso la seguente similitudine:

$$\begin{array}{l} \text{Cronotopo} \\ \text{Relaz. Spazio/Tempo} \end{array} = \frac{\text{Contenuto (Significato)}}{\text{Forma (Significante)}} .$$

⁵⁸ G.J. Prince, *op. cit.*, p. 87.

⁵⁹ *Ibid.*, p. 102.

⁶⁰ Non precisa però i termini della similitudine forma: contenuto = spazio:tempo. M. Bakhtine, *op. cit.*, p. 237.

⁶¹ F. De Saussure, *Corso di linguistica generale*, Laterza, Bari 1983, p. 83, p. 88 e p. 419.

aspetti puramente estetici, alla vocazione di un poeta di cui si è parlato in questi giorni. Il punto è che il Leopardi è un poeta di cui si è parlato in questi giorni e dal concetto per cui si è parlato in questi giorni. La prosa del Leopardi è una prosa di cui si è parlato in questi giorni e nella prosa del Leopardi si è parlato in questi giorni. La prosa del Leopardi è una prosa di cui si è parlato in questi giorni e nella prosa del Leopardi si è parlato in questi giorni.

ANNA CERBO

TEMI ROMANTICI IN UN ANTIROMANTICO. ATTRAVERSO LA SCRITTURA DI GIACOMO LEOPARDI.

Nella «Lezione» sulla canzone *Sopra il ritratto di una bella donna*, pubblicata a Napoli nel 1989, Luigi Blasucci ha scritto che «Leopardi non è di norma un poeta dell'orrore», aggiungendo in nota:

Proprio il fatto che non lo sia «di norma» rende più individuabili i momenti in cui lo è, in gran parte rintracciabili nell'ultima sua poesia: oltre alla prima strofe di *Sopra il ritratto*, si pensi alla macabra rappresentazione dei morti nell'ultimo canto dei *Paralipomeni*, e agli stessi squarci di poesia «catastrofica» della *Ginestra* e dei *Paralipomeni* (i vulcani dell'Italia preistorica). Ma anche quei casi andranno visti come momenti di un più vasto discorso in cui avrà un rilievo primario la voce dell'accoramento, della protesta o dell'ironia¹.

Secondo il nostro punto di vista, nella scrittura leopardiana, l'orrido non si distingue tanto per la scarsa frequenza quanto piuttosto per il modo tutto nuovo in cui viene di volta in volta trattato, senza deludere le attese del lettore che conosca bene le posizioni antiromantiche del Rëcanatese, in sostanza non rinnegate mai nella pratica letteraria. Il nostro intento, in questa sede, è quello di rintracciare le tematiche del terrore e della violenza in tutto l'arco della produzione letteraria leopardiana, al fine di comprenderne la natura e il significato, in una direzione sia psicologico-filosofica sia estetica, volta ad approfondire — non si tratta di una semplice verifica — la lettura critica proposta dal Blasucci.

Oltre ai temi e alle immagini sepolcrali presenti nella prima e nell'ultima poesia del Leopardi, altri elementi preromantici affiorano dalla sua produzione, sempre filtrati attraverso la sua sensibilità e la sua cultura classica². Ci riferiamo in particolare alle descrizioni di

¹ L. Blasucci, *Sopra il ritratto di una bella donna*, Edizioni Scientifiche Italiane, Napoli 1989, p. 43.

² Si vedano gli studi di W. Binni, *Preromanticismo italiano*, Edizioni Scientifiche Italiane, Napoli 1947 e *Leopardi e la poesia del secondo Settecento*, in «La Rassegna della letteratura italiana», Anno 66°, Serie VII, n. 3 (1962), pp. 389-435. Cfr. pure S. Maria Gilarino, *La scuola romantica. La tradizione ossianica nella poesia dell'Alfieri, del Foscolo e del Leopardi*, Longo Editore, Ravenna 1982, pp. 125-137; AA.VV., *Miscellanea di studi in onore di V. Branca*, IV, 2, *Tra illuminismo e romanticismo*, Olschki, Firenze 1983.

aspetti paurosi della natura, alle evocazioni di stragi e di suicidi, alle rappresentazioni di morti e di mummie, di aspetti fantastici e terribili.

Il pauroso, l'orrido e il macabro, partendo quasi sempre dal fisico e dal concreto per poi caricarsi di valenze astratte, trovano nella poesia e nella prosa del Leopardi una giustificazione estetica ed etico-psicologica, in accordo con quanto leggiamo nell'annotazione dello *Zibaldone* del 6 ottobre 1823³, laddove si distinguono le sensazioni dolorose del corpo da quelle che sono penose all'animo e pur gli danno un certo piacere. Inoltre, nelle opere leopardiane anche il pauroso e l'orrido obbediscono all'esigenza di comunicare le più alte verità esistenziali e di incrementare la popolarità della letteratura⁴.

1. Il poeta Leopardi fu subito attratto dalla furia degli elementi della natura. Tra i suoi *Puerili*, oltre al sonetto *La tempesta della flotta trojana*, compaiono una canzone intitolata *La tempesta*⁵, un'anacreontica dallo stesso titolo, *La tempesta*⁶, e un'esercitazione in latino: *Tempestatis narratio*⁷. In questi componimenti, che risalgono agli anni 1809-1810, si avvertono le suggestioni non solo del libro I dell'*Eneide* (compresa la traduzione del Caro), dell'idillio *Il temporale* del Fantoni⁸ e della II (*Il turbine*) e della VII (*La tempesta di mare*) delle *Visioni* del Varano⁹, ma pure dell'idillio XX, *La tempesta*, del Gesner, attraverso le versioni del Soave e del Perini¹⁰, e delle numerose descrizioni di tempeste della poesia di *Ossian*, nella traduzione del Cesarotti¹¹.

Riportiamo i brani poetici che descrivono la tempesta nella canzone e nell'anacreontica citate:

³ «Il Tasso, descrivendo i momenti che precedono una battaglia campale, e i due campi ordinati in battaglia (Gerus. Lib. c. 20. stanza 30): *Bello in sì bella vista anco è l'orroro, E di mezzo la tema esce il diletto*. Tant'è: ogni sensazione viva è gradevole perciocché viva, benché d'altronde, e pure per se, dolorosa o paurosa ec.. Fuor di quelle che son dolorose al corpo. All'animo, eziandio dolorose, o altrimenti spiacevoli, sono sempre in qualche parte piacevoli» (citiamo dall'edizione critica a cura di G. Pacella: *Zibaldone di pensieri*, Garzanti, Milano 1991, vol. II, p. 1890).

⁴ Cfr. *Zibaldone*, 841-842. Qui il Leopardi riflette sulle ragioni della «nessuna popolarità» della letteratura italiana del tempo.

⁵ Cfr. *Tutti gli scritti inediti, rari e editi (1809-1810) di G. Leopardi*, a cura di M. Corti, Bompiani, Milano 1972, p. 66.

⁶ *Ivi*, pp. 341-342.

⁷ *Ivi*, p. 421.

⁸ Cfr. *Il temporale*, stanze 5 e 6 (G. Fantoni, *Poesie*, a cura di G. Lazzeri, Laterza, Bari 1913, p. 318). Il Leopardi nei versi *Tutto flagella il povero/campetto del Pastore* della canzone rielabora l'immagine fantoniana: *la grandine flagella su del solco/ le cure e le speranze del bifolco*, ripetendo la stessa voce verbale *flagella*.

⁹ Entrambe antologizzate nella *Crestomazia italiana. La poesia* (nell'edizione a cura di G. Savoca, Einaudi, Torino 1968, pp. 235-236 e 238-39).

¹⁰ Cfr. W. Binni, *Leopardi e la poesia del secondo Settecento*, cit., p. 399.

¹¹ Cfr. W. Binni, *Preromanticismo italiano*, cit. e S.M. Gilardino, *La scuola romantica*, cit., cap. III (*La mediazione italiana: Cesarotti di fronte al testo inglese*), pp. 57-94 e cap. IV (*La scuola romantica: Forme e contenuti dell'Ossian-Cesarotti nella poesia dell'Alfieri, del Foscolo e del Leopardi*), pp. 95-137.

Quand'ecco vede sorgere Nube nel cielo oscura, Che in breve tempo ingombralo, E inspira a ognun paura. Ella si scioglie in grandine, Che con tremendo orrore Tutto flagella il povero Campetto del Pastore. Muggiano tuoni orribili, Striscia nell'aere il lampo, Cadon veloci folgori, E sembra acceso il campo. Protrevi venti soffiano, Tutto è terrore, e tremito, Le fiere si rintanano, Muggisce il mar con fremito. (<i>La tempesta</i> , canzone, vv. 9-24) ¹²	Ecco d'intorno oscurarsi Ottenebrato il cielo, E lo ricopre un torbido, Atro-funesto velo. Striscia fra dense nuvole Il lampo, e col fulgore Veloce il cielo illumina, E inspira alto terrore. Dai sommi poli eterei Il tuono strepitoso Muggisce con orrisono Fragore spaventoso. Per il sulfureo folgore Ardere il ciel già sembra, E ognuno ha fredde, e gelide Le palpitanti membra. (<i>La tempesta</i> , anacreontica, vv. 33-48) ¹³
--	--

In entrambi le percezioni auditive si susseguono ad altre visive, in un movimento di immagini e di suoni. I quadretti del cielo sconvolto dal temporale — suggeriti anche dal cielo recanatese — non mirano a suscitare la meraviglia nel lettore, come nella poesia barocca, né stanno a sottolineare la presenza della natura quale fonte animata di sofferenza, come nella letteratura romantica europea del tempo; colgono, invece, la paura degli animali, il timore e il terrore degli uomini dinanzi agli sconvolgimenti naturali (nella canzone: «E inspira a ognun paura», «Tutto è terrore, e tremito», «Le fiere si rintanano»; nell'anacreontica: «inspira alto terrore», «E ognuno ha fredde e gelide / Le palpitanti membra») e già anticipano la notazione psicologica — che sarà approfondita nel canto *La quiete dopo la tempesta* — che la paura suscita negli animi un subitaneo attaccamento alla vita.

Già questa primissima poesia è costruita su una meditata e dolorosa concezione dell'esistenza, soprattutto la canzone dove compare per la prima volta il motivo dell'uomo, precisamente un pastore, sorpreso da una tempesta improvvisa in aperta campagna e da essa messo in fuga fino al riparo nella capanna e alla contemplazione delle rovine dopo la bufera:

Mira spezzati gli alberi,
Mira il suo gregge ucciso,
Vede per sempre il giubilo
Andar da se diviso.
E piange invano, e s'agita,
La disperata mano
Al crine, al viso squallido
Spinge a far onta invano.

¹² *Tutti gli scritti inediti, rari e editi*, cit., p. 66. Il v. 17 («Muggiano tuoni orribili») ricorda Ossian, *Colanto e Cutona*, vv. 55-56 («... mugghiava/terribilmente»), nella traduzione del Cesarotti.

¹³ *Ivi*, p. 342.

Tanto è la speme instabile,
Che dileguar si suole
Come la nebbia al turbine
Come la neve al sole.¹⁴

Analoga alla vicenda del pastore è quella del contadino nella prosa latina: *Tempestatis narratio*¹⁵, la quale è pervasa dalle stesse sollecitudini meditative e si chiude con la medesima intuizione poetica della fugacità e instabilità della speranza.

Negli anni successivi al 1810 il furore della natura continuò ad imporsi all'attenzione del Recanatese, orientandone il programma letterario. Infatti, nelle prime pagine dello *Zibaldone* troviamo l'appunto che un «uomo colto in piena campagna da una grandine micidiale e da essa ucciso» può essere soggetto di similitudine¹⁶. Sempre tra gli scritti giovanili c'è il progetto dell'«Elegia di un innamorato in mezzo a una tempesta che si getta in mezzo ai venti e prende piacere dei pericoli che gli crea il temporale ed egli stesso errando per burroni, ecc.»¹⁷, nel quale si coglie l'atteggiamento di sfida agli elementi, ricorrente nella poesia ossianica, e successivamente ripreso dalla poetica dello *Sturm und Drang*¹⁸. C'è ancora l'abbozzo in prosa e in versi di un idillio: *Le fanciulle nella tempesta*¹⁹, dove in un momento le giovani protagoniste vengono travolte dalla tempesta — c'è la velatura, di ascendenza ossianica, della natura serena e poi improvvisamente minacciosa e crudele — e, quindi, dal vento che «affoga», dai lampi

¹⁴ *La tempesta*, canzone, vv. 41-52. La descrizione della tempesta improvvisa prima e la descrizione del pastore dopo sono generatrici del messaggio testuale della precarietà della speranza.

¹⁵ «Sole fulgente Rusticus quondam sub die venit, aristas aspiciens, et gregem, Deoque gratias agens quod tam pingues agros fecisset suos. Cum subito nubes ex ejus oculis coelum eripiunt. In tonuere poli, extemploque grandio, et agris, et culminibus crepitat. Subito Agricola obrigescentur membra: oculos levat, videtque hic foliis carentes arbores, hinc depopulatas segetes, gregemque effusum. Haec intuens omnia oculi solvuntur lacrimis. Iunctas ille ad sidera levans manus his utitur vocibus. O Deus, tu, qui hucusque meis favisti laboribus, tu ipse nunc illorum merito mihi auferes fructum! O maledictae meae culpae, quae nunc tale mihi affertis damnum! O spes meae perditae! Evanuit tandem tempestatis fragor, eumque reliquit suum infortunium ad commiserandum, atque iram Dei pertimescendam» (*Tutti gli scritti inediti, rari ed editi (1809-1810) di G. Leopardi*, a cura di M. Corti, cit., p. 421).

¹⁶ *Zibaldone*, 85 («Uomo colto in piena campagna da una grandine micidiale e da essa ucciso o malmenato rifugiantesi sotto gli alberi, difendentesi il capo colle mani ec. soggetto di una similitudine»), edizione cit., vol. I, p. 102. Si veda anche *Zibaldone*, 63: «Una similitudine nuova può esser quella dell'agricoltore che nel mentre che miete ed ha i fasci sparsi pel campo, vede oscurarsi il tempo ed una grandine terribile rapirgli irrimediabilmente il grano di sotto la falce: ed egli quivi tutto accinto a raccogliergli, se lo vede come strappar di mano senza poter contrastare» (*ivi*, p. 84).

¹⁷ Cfr. *Argomento di elegia*, in *Tutte le opere* di G. Leopardi, a cura di W. Binni, con la collaborazione di E. Ghidetti, Sansoni, Firenze 1969, vol. I, p. 336.

¹⁸ Si veda W. Binni, *Preromanticismo italiano*, cit. e *Leopardi e la poesia del secondo Settecento*, cit.

¹⁹ Cfr. *Argomenti di idilli*, III, in *Tutte le opere* di G. Leopardi, vol. I, cit., p. 336.

che «acciecano» e dalla violenza della grandine e ne restano vittime insensibili. A confronto con la canzone e con l'anacreontica, in quest'idillio solo abbozzato la tempesta si carica di un significato più drammatico e più astratto. Non a caso il viandante in fuga non è il pastore o il contadino, figure della vita campestre, ma sono le fanciulle, ovvero la giovinezza e l'amore, che per giunta non si salvano ma muoiono.

Il progettato idillio *Le fanciulle nella tempesta* è molto affine (conforme pure nella conclusione) al frammento *Spento il diurno raggio in occidente*, staccato, dopo essere stato ampiamente ritoccato soprattutto nel passaggio dalla 1^a alla 3^a persona, dalla cantica giovanile del 1816, *l'Appressamento della morte*, che è una poesia «visionistica» sul tipo di quella del Varano e del Monti, piena di immagini spettrali e lugubri, in cui — scrive il Binni — «il Leopardi volle riversare una folla di sentimenti e di sfoghi morali scatenati dal presentimento della propria morte precoce»²⁰.

Con un intento ben preciso, nel citato frammento, il Poeta fa coincidere la cessazione della tempesta con la morte della fanciulla:

Dentro le nubi in paurosa foggia
Guizzavan lampi, e la fean batter gli occhi;
E n'era il terren tristo, e l'aria roggia.
Discior sentia la misera i ginocchi;
E già muggiva il tuon simile al metro
Di torrente che d'alto in giù trabocchi.
Talvolta ella ristava, e l'aer tetto
Guardava sbigottita, e poi correa,
Si che i panni e le chiome ivano addietro.
E il duro vento col petto rompea,
Che gocce fredde giù per l'aria nera
In sul volto soffiando le spingea.
E il tuon veniale incontro come fera,
Ruggiando orribilmente e senza posa;
E cresceva la pioggia e la bufera.
E d'ogn'intorno era terribil cosa
Il volar polve e frondi e rami e sassi,
E il suon che immaginar l'alma non osa.
Ella dal lampo affaticati e lassi
Coprendo gli occhi, e stretti i panni al seno,
Già pur tra il nembo accelerando i passi.
Ma nella vista ancor l'era il baleno
Ardendo sì, ch'alfin dallo spavento
Fermò l'andare, e il cor le venne meno.
E si rivolse indietro. E in quel momento
Si spense il lampo, e tornò buio l'etra,
Ed acchetossi il tuono, e stette il vento.
Taceva il tutto; ed ella era di pietra²¹.

Nei versi, in cui si avvertono gli echi e i temi prediletti dalla poesia

²⁰ Cfr. W. Binni, *Leopardi e la poesia del secondo Settecento*, cit., p. 401.

²¹ *Spento il diurno raggio in occidente*, frammento XXXIX, vv. 49-76, in *Tutte le opere* di G. Leopardi, cit., vol. I, pp. 46-47.

ossianica (la solitudine e il vagare nel paesaggio deserto), e in cui il Leopardi ripropone rielaborate le immagini della canzone e dell'anacreontica, della *Tempestatis narratio* e persino del capitolo XIII (*Del tuono*)²² del *Saggio sopra gli errori popolari degli antichi* del 1815, la tempesta non è motivo centrale e conclusivo, perché cede il posto alla tematica interiore. Il poeta di Recanati trascende la tempesta per cogliere il dramma esistenziale e perseguirlo a fondo. Infatti, più che la tempesta, il brano lirico raffigura la triste vicenda sentimentale della fanciulla nella bufera della vita.

Il Leopardi insiste sull'aspetto *pauroso e terribile* della natura e sullo *sbigottimento-spavento* della giovane donna. Come nell'abbozzo di idillio, *Le fanciulle nella tempesta*, anche nel frammento *Spento il diurno raggio in occidente* rappresenta l'infuriare degli elementi atmosferici e il faticoso e fatale fuggire²³ della fanciulla. Anzi amplifica il fragore del tuono:

E brontolava lungamente il tuono.
(*Le fanciulle nella tempesta*)

E già muggiva il tuon simile al metro
Di torrente che d'alto in giù trabocchi.
[...]

E il tuon veniale incontro come fera,
Ruggiando orribilmente e senza posa
(*Spento il diurno raggio in occidente*)

la durezza del vento:

Levossi un vento all'improvviso ec. e
chiuse tutto il cielo... Quella diceva. Oh Dio
che il vento m'affoga io non ho più lena,
conviene che mi volti indietro.
(*Le fanciulle nella tempesta*)

E il duro vento col petto rompea,
Che gocce fredde giù per l'aria nera
In sul volto soffiando le spingea.
(*Spento il diurno raggio in occidente*)

e la violenza del lampo:

Oh Dio che lampo: m'accieca ec.
(*Le fanciulle nella tempesta*)

Ella dal lampo affaticati e lassi
Coprendo gli occhi, e stretti i panni al seno...
(*Spento il diurno raggio in occidente*)

²² Riportiamo il brano specifico della descrizione della tempesta: «L'agricoltore primitivo fuggendo per una vasta campagna, mentre la pioggia sopraggiunta improvvisamente, strepita sopra le messi e rovescia con un rombo cupo sopra la sua testa; mentre il tuono, che sembra essersi inoltrato verso di lui scoppia più distintamente e gli rumoreggia d'intorno; mentre il lampo, assalendolo con una luce trista e repentina, l'obbliga di tratto in tratto a batter le palpebre; rompendo col petto la corrente di un vento rumoroso che gli agita impetuosamente le vesti, e gli spinge in faccia larghe onde di acqua, vede di lontano nella foresta una quercia toccata dal fulmine» (da *Tutte le opere* di G. Leopardi, cit., vol. I, p. 838).

²³ Sia l'abbozzo di idillio sia il frammento rappresentano figuratamente la fenomenologia del rapporto metempirico Natura-uomo, insistendo sullo stesso campo semantico: *furia* degli elementi naturali e *fuga* della creatura umana. Meno fatalistica è, invece, l'evocazione dell'appena passato temporale (antefatto) nella *Quiete dopo la tempesta*, vv. 34-41, pur alimentando una profonda riflessione sulle offese della natura e sull'inesistenza della felicità.

Il frammento ci richiama il canto *A Silvia* scritto nella maturità. Invero, se Silvia è combattuta e vinta da una violenta malattia, anche la fanciulla di *Spento il diurno raggio*, nel suo cammino verso la vita e l'amore, cade sopraffatta dalle forze della natura che le diventano d'un tratto nemiche. La *tempesta* dunque come metafora di *morte* che distrugge le illusioni della vita e dell'amore. Il *cadere* e il *perire* della fanciulla e di Silvia, sorprese dalla morte nel pieno della vitalità e della bellezza, sono verbi metaforici insistenti nell'*Ossian*. Ma in Leopardi assumono ben altro valore.

Al *vero/bello sensibile* della potenza della tempesta²⁴ il Leopardi aggiunge, attraverso la contemplazione del rapporto uomo-natura animata, il *vero/bello intellettuale e morale* dell'intuizione di verità esistenziali²⁵. Gli elementi atmosferici (il vento, il fulmine, la grandine, la pioggia) sono inquadrati in una dimensione filosofica che rinvia dal concreto all'astratto. Istradato alla ricerca della verità dalla sua cultura illuministica, il Recanatese va oltre la poesia preromantica, dietro una problematica seria e impegnata sulla sorte dell'uomo e sul rapporto vita-morte, in un'ansia esistenziale profonda.

Il tema della *tempesta improvvisa*, ovvero la constatazione della natura che coglie di sorpresa, con inganno, sarà sviluppato nel *Dialogo della Natura e di un Islandese*, dove i fenomeni meteorologici (compresi i movimenti della crosta terrestre e le eruzioni vulcaniche) sono visti come assalti continui della Natura contro l'uomo ignaro e senza colpa, se non quella di essere nato. Quest'operetta morale dà prova della *forza*, più che della *fecondità* dell'immaginazione leopardiana: il fantastico non è quotidiano ma filosofico e visionario, andando oltre i limiti del visibile. Lo stesso Autore ricorda nello *Zibaldone* «l'orribile mistero delle cose e della esistenza universale» che domina nel *Dialogo* («massime in fine»), nonché le contraddizioni della Natura, interlocutrice dell'Islandese²⁶.

Il Leopardi ha realizzato nel *Dialogo della Natura e di un Islandese* la più sublime personificazione della Natura. Ha applicato il «sistema

²⁴ Cfr. il pensiero estetico di M. Cesarotti, *Saggio sul bello* (in *Opere scelte*, a cura di G. Ortolani, Le Monnier, Firenze 1945, vol. I, pp. 349-350). In generale sulla presenza di fenomeni naturali nelle opere del Leopardi si legga G.A. Camerino, *Le forme del diletto. Aspetti e fenomeni naturali nella percezione di Leopardi*, Milella, Lecce 1990.

²⁵ Cfr. *Saggio sul bello*, cit., pp. 366-378. Così il Cesarotti scriveva a proposito dell'unione del bello intellettuale e del bello sensibile: «Il bello intellettuale, quando si associa col sensibile, comunica ad esso un piacere più squisito, e mentre spiritualizza la sensazione materiale, dà in certo modo un corpo allo spirito» (p. 369).

²⁶ Cfr. *Zibaldone*, 4099-4101. Sono pagine densissime sulla certezza dell'infelicità necessaria dei viventi. Una condizione di vita rifiutata dalla ragione che ci fa desiderare il *non essere* all'*essere*. Ma resta inspiegabile che «il nulla e ciò che non è, sia meglio di qualche cosa». Perciò il Leopardi afferma: «Non si può meglio spiegare l'orribile mistero delle cose e della esistenza universale (v. il mio *Dialogo della Natura e di un Islandese*, massime in fine) che dicendo essere insufficienti ed anche falsi, non solo la estensione, la portata e le forze, ma i principii stessi fondamentali della nostra ragione» (edizione cit., vol. II, p. 2223).

mitologico» degli antichi, alla cui restaurazione tendeva programmaticamente contro il «sistema vitale» dei romantici²⁷, ma ha superato pure la soglia della personificazione. Pur generata contro la tetra immaginazione della poesia settentrionale²⁸, la figura gigantesca e perturbante della Donna-Natura incute paure esistenziali. Ha qualcosa di ambiguo e di crudele che richiama alla mente il tipo femminile diffuso nella letteratura romantica, ma ha soprattutto qualcosa di ineluttabile e di fatalistico proprio della letteratura greca, o meglio della tragedia greca, nella sua schiacciante grandezza e nel suo contegno: il guardare fisso senza parlare. Il silenzio della Natura è un segno metafisico da leggere e da interpretare; è una particolare forma retorica da ascoltare e da comprendere²⁹. Nel suo aspetto, bello e terribile insieme, si configura sempre più la sua essenza diabolica. Già all'inizio del dialogo, saputo che l'Islandese va fuggendo proprio lei, la Donna-Natura replica con un paragone funesto:

Così fuggè lo scoiattolo dal serpente a sonaglio, finché gli cade in gola da se medesimo. Io sono quella che tu fuggi³⁰.

²⁷ Cfr. Zibaldone, 18-19: «Un'altra svista del Breme (e probabilmente di tutti i suoi settari) è dove parlando della mitologia greca, dice che la natura è vita, che la fantasia umana e la poesia si compiace in immaginare che tutto viva, cioè *conosca di essere*, e qui si diffonde in magnificare questa sorgente della poesia moderna che consiste in non guardare nessuna cosa con noncuranza, in *attribuir senso a ogni cosa e riconoscer vita sotto tutte le possibili forme*, in avvivare insomma la natura col mezzo d'*idee poeticamente analoghe ecc. ecc.* Dunque non solo concede che la natura si avvivi, ma essenzialmente lo vuole, e dice di contrapporre questo *sistema vitale* al mitologico ec. e per esempio di questo avvivamento diverso da quello che faceano i mitologi, si serve di un passo di lord Byron dove attribuisce *sospiri fragranti* alla rosa innamorata. Ma che? Non vuole che si avvivi la natura così individualmente, diremo, e mediatamente, come i mitologi faceano, personificando affetti e numi e piante ec. ma la natura immediatamente, senza *convertirla in individui, e riconoscendo vita sotto tutte le forme e non esclusivamente sotto l'umana*, in somma che tutto sia animato e sensitivo, non che siano uomini dappertutto. Ma non si avvede il Breme, non si avvedono i romantici che questi che debbono avvivare la natura, questi poeti, son e uomini, e non possono naturalmente e per intimo impulso concepir vita nelle cose, se non umana, e che questo dare agli oggetti inanimati, agli Dei, e fino ai propri affetti, pensieri e forme e affetti umani, è così naturale all'uomo che per levargli questo vizio bisognerebbe rifarlo; non si avvedono che il *suppor vita nelle cose p.e. inanimate diversa dalla nostra*, ripugna di maniera al nostro istinto e alla nostra natura, che appartiene appunto a quello che si chiama cattivo gusto, al gusto che si chiama gotico, che si chiama cinese...» (ivi, vol. I, pp. 24-25). Le medesime considerazioni ritornano nello Zibaldone, 2431-2433, dove il Leopardi continua a ricordare l'assurdità dei filosofi tedeschi e romantici nel volere che il poeta immagini una vita propria di tutti gli esseri della natura, «anzi diversissima secondo ciascun genere di esseri».

²⁸ Sulla poesia settentrionale eccessivamente tetra cfr. Zibaldone, 987.

²⁹ Cfr. A. Valentini, *La dimensione del buio e del silenzio*, in Leopardi. *L'io poetante*, Bulzoni, Roma 1983, pp. 53-74.

³⁰ *Dialogo della Natura e di un Islandese*, in *Tutte le opere* di G. Leopardi, edizione cit., vol. I, p. 114. Anche nell'*Ortis* (lettera del 25 maggio, Edizione Nazionale, IV, pp. 51-55) c'è la presenza terribile di una Natura maestosa ed estranea, la cui violenza placa l'animo tormentato del protagonista. Meno ostinata e non personificata, la Natura foscoliana è anch'essa vicina al modello del «sublime» cesarottiano.

E non a caso l'operetta morale si chiude con la morte dell'Islandese, non si sa se mangiato da due macilenti leoni o se travolto da «un fierissimo vento» che lo ricopri con un mausoleo di sabbia, sotto il quale il poveretto sarebbe divenuto «una bella mummia»³¹. Un finale da tragedia, non storica ma metafisica. Il dramma caro al Leopardi.

Senz'altro, nel concepire il *Dialogo della Natura e di un Islandese*, il Leopardi tenne presente il discorso che, nella *Histoire de Jenni* del Voltaire, l'ateo Birton fa per negare l'esistenza di Dio³². Anche lo scrittore francese, infatti, ricorda le calamità da cui è tormentato il genere umano; accenna proprio alla misera condizione degli Islandesi minacciati insieme dal gelo e dalla furia del vulcano Ecla. Ma, se la genesi dell'operetta morale potrebbe essere voltairiana, il discorso dell'Islandese, sottilmente indagativo, risulta tutto leopardiano e la Natura si fa portavoce della filosofia negativa del Recanatese.

Anche l'eruzione vulcanica, con tutte le rovine che causa, interessò il Leopardi e trovò posto nella sua poesia, nei *Paralipomeni*³³ e nella *Ginestra*. Il tema non era insolito in un'epoca in cui si prestava un'attenzione particolare alle manifestazioni della natura. Ma nel Leopardi esso non è tanto un fenomeno scientifico quanto una prova della crudeltà e dell'impassibilità della Natura dinanzi alla sorte degli uomini.

Nella *Crestomazia poetica* il Recanatese aveva riportato il brano del Bettinelli che descrive l'eruzione del Vesuvio, del quale si servì certamente per la sua *Ginestra*. Infatti, i punti di contatto tra i due testi sono evidenti, anche se *La ginestra* ha un afflato lirico e un'ispirazione ben più profondi, alimentati dall'urgenza del messaggio morale del canto:

[...] Allor, la bocca	[...] così d'alto piombando
Già rosseggiando da le cime ardenti,	Dall'utero tonante
Ecco fumo, ecco lampi, ecco scintille,	Scagliata al ciel profondo,
E tuoni, e fiamme, e folgori. Oh qual vasto	Di ceneri e di pomici e di sassi
Vomitar d'infocati ignei torrenti!	Notte e ruina, infusa
Quai rivi e fiumi, ridondante piena,	Di bollenti ruscelli,
Di bitume, di zolfo, e di metalli	O pel montano fianco
Disciolti, in giù movea tra le volute	Furiosa tra l'erba
Di fumo immense, e i nebulosi globi	Di liquefatti massi
Di cenere, di calce, e di rotanti	E di metalli e d'infocata arena

³¹ Ivi, p. 117.

³² Cfr. G. Leopardi, *Opere*, a cura di M. Fubini, U.T.E.T., Torino 1984, p. 706. Qui il Fubini riporta un brano significativo del Voltaire: «Pour comble de maux, les tristes habitants de la zone glaciale ne sont pas exempts de ces gouffres souterrains; les Islandais, toujours menacés voient la faim devant eux, cent pieds de glace et cent pieds de flamme à droite et à gauche sur le monte Hécla...».

³³ *Paralipomeni*, VII, 29, dove descrive i vulcani dell'Italia preistorica, con l'immagine della terra «incenerita» e con il lessema bettinelliano degli «ignei torrenti». Nei *Paralipomeni*, VI, 24-32, c'è pure il motivo della *tempesta* che acquista un chiaro significato simbolico, segnando la fine di un tempo e l'inizio di uno nuovo, anzi l'inizio di una nuova esperienza conoscitiva per Leccafondi.

Enormi massi; onde coperte ed arse
Qua e là campagne, e con gli armenti oppresse
Ville e pastor, città, capanne, e genti,
Ebbero morte a un tempo solo e tomba!
(S. Bettinelli, *Napoli, e suoi contorni, veduti la sera dal mare*, vv. 52-65)³⁴.

Scendendo immensa piena,
Le cittadi che il mar là su l'estremo
Lido aspergea, confuse
E infranse e ricoperse
In pochi istanti [...]
(G. Leopardi, *La ginestra*, vv. 212-226)³⁵.

La memoria bettinelliana si avverte diffusamente nelle immagini e nelle espressioni dei citati versi del Leopardi («ridondante piena» diventa «immensa piena»; «d'infocati ignei torrenti» diventa «di bollenti ruscelli»; «di metalli disciolti» diviene «di liquefatti massi/E di metalli» ecc.), ma già affiora dai versi 30-32 della *Ginestra*, ove compaiono le voci «torrenti» (i torrenti di lava) e «igneo bocca» (la bocca del vulcano che vomita fuoco, altrove, al verso 278, chiamata «la cresta fumante») e persino lo stesso verbo «opresse» (che ha la forza semantica del latino *obruit*) riferito alla potente eruzione del Vesuvio:

[...] e fur città famose,
Che coi torrenti suoi l'altero monte
Dall'igneo bocca fulminando oppresse
Con gli abitanti insieme.³⁶

Ancora meglio del Bettinelli, il Leopardi concentra l'attenzione sulla figura del viandante («passeggero» al v. 13, «peregrino» ai vv. 20 e 276) che si muove assorto tra le rovine, in una cupa notte piena di orrore, mentre l'indomabile vulcano minaccia di distruggere anche i resti della vita e quasi le memorie. I versi 274-288 descrivono una visione notturna caratteristica della poesia sepolcrale³⁷: la «sparsa ruina», l'«orror della secreta notte», i «vacui teatri», i «templi deformi», le «rotte case», le «ombre» e, infine, la presenza di un volatile notturno (il pipistrello). È un paesaggio lugubre e deserto, con echi pariniani e foscoliani³⁸, dove il bagliore della lava mortale, illuminando tanta distruzione, ne accresce la tristezza.

Molto più drammatica, rispetto al viandante, è la situazione del misero «villanello», colto nella sua veglia timorosa e infine nella fuga (vv. 240-268). Ritorna nella *Ginestra* il motivo del giovanissimo Leopardi: lo sforzo dell'uomo di sfuggire alle minacce della Natura, maternizzata al negativo nel corso del canto («Madre è di parto e di voler

³⁴ Cfr. *Crestomazia italiana. La poesia*, edizione cit., p. 329.

³⁵ *La ginestra*, in *Tutte le opere*, cit., vol. I, p. 44.

³⁶ *La ginestra*, vv. 29-32 (ivi, p. 42).

³⁷ In merito alla letteratura sepolcrale e preromantica cfr. W. Binni, *Preromanticismo italiano*, cit.; U. Bosco, *Preromanticismo e romanticismo*, in «Questioni e correnti di Storia letteraria», Marzorati, Milano 1949; AA.VV. *Sensibilità e razionalità nel Settecento*, a cura di V. Branca, Sansoni, Firenze 1967; G. Savoca, *La crisi del classicismo dall'Arcadia lugubre e sentimentale alla retorica ossianesca e sepolcrale*, in *Letteratura italiana. Storia e Testi*, vol. VI, t. II, Laterza, Bari 1974, pp. 266-272; A. Mazza Tonucci, *Il preromanticismo*, in «Otto/Novecento», XI, 1987.

³⁸ Cfr. i versi iniziali della *Notte del Parini*, e ancora i *Sepolcri*, la seconda parte.

matrigna», v. 125; «l'empia natura», v. 147), anche attraverso l'infida potenza del Vesuvio in perpetua minaccia: «utero tonante» (v. 213), «inesausto grembo» (v. 254)³⁹. Di straordinaria forza figurativa è il verso 246, che esprime l'azione di perenne distruzione, a sconfessare definitivamente la maternità della Natura:

Ancor siede tremenda, ancor minaccia.

2. Non mancano nelle opere del Leopardi descrizioni macabre, vale a dire di morti violente, come di omicidi e di suicidi. Ed anche in queste occasioni gli elementi preromantici vengono più espressi che descritti, vengono temperati dall'integrazione della cultura illuministica con l'esperienza classicistica, che dà loro una dimensione psicologico-ontologica del tutto nuova. L'orrore del gesto e della vicenda perde il carattere esclusivamente spettrale e patetico, perché ne vengono investigate le ragioni e il significato.

Nel *Discorso di un italiano intorno alla poesia romantica* il Leopardi aveva condannato duramente la propensione dei poeti romantici verso immagini «vili e oscene e fetide e schifose» per amore della «singolarità». Per il giovane teorico della letteratura il poeta romantico da *cigno* (tale era stato il poeta fino ad allora) è diventato *corvo* in cerca di *carogne*:

[...] E viene in parte da questo amore verso la singolarità che fanno incetta di cose vili e oscene e fetide e schifose, non istraordinarie in nessun modo per se, né rispettivamente a' paesi nostri, ma si bene rispettivamente alla poesia, perché finora i poeti erano stati cigni e non corvi che volassero alle carogne; ma i romantici perché queste carogne sono intatte, e però possono far effetto, ci vanno sopra di tutta voglia, e ci ficcano e sguazzano il becco e l'ugne. E viene parimente da esso bell'amore, se non in tutto, almeno in parte, quella segnalatissima propensione al terribile o vogliamo all'orribile, per cui rigettando, come ho detto più sopra, quasi tutte le idee fanciullesche, nondimeno accolgono, anzi raccolgono con molta cura, insieme colle altre più mostruose, principalmente le terribili⁴⁰.

Il Leopardi non verrà mai meno a queste premesse di poetica. Il suo orrido e il suo macabro saranno sempre sostenuti da un'energia morale e spirituale; le sue descrizioni di sangue e di violenza si terranno sempre lontane dal patetico e dal sentimentale, sorrette da una forza interiore e alimentate da una riflessione esistenziale e cosmica che contempla il destino dell'uomo nell'universo.

La realtà non è solamente contemplata e interpretata, ma è pure indagata nelle sue ragioni intrinseche e metafisiche e negli effetti psi-

³⁹ All'ostilità della Natura si oppone l'azione pietosamente materna del *villanello* che nutre la terra, benché senza vita e incenerita (cfr. v. 242).

⁴⁰ *Discorso di un italiano intorno alla poesia romantica*, in *Tutte le opere* di G. Leopardi, cit., vol. I, pp. 927-928.

cologici sull'uomo. In questo modo la sostanza preromantica della letteratura leopardiana viene disciplinata e rielaborata dall'educazione classicistico-illuministica, alla luce della quale sfumano le apparenti contraddizioni del Recanatese.

Egli aborrisce l'orrido romantico che si accampa sconsideratamente nelle opere letterarie del tempo, molto spesso solo descrittivo. Da parte del Leopardi c'è l'apertura al nuovo, però si tratta di un'adesione che non contraddice il suo gusto e la sua sensibilità. Egli investiga sulle cause e sugli effetti dell'orrido, vale a dire delle azioni di umana ferocia. Ed è un'investigazione effettuata in poesia e contemporaneamente nelle pagine dello *Zibaldone*, che a volte sono esposizione e commento critico dei suoi componimenti o ne danno la chiave di lettura.

Il Leopardi cerca anche di capire il perché dell'attaccamento degli scrittori e dei lettori contemporanei all'orrido e al sanguinario e lo trova nella volontà di vincere la noia della vita. Così scriveva nel settembre del 1820 con una diagnosi psicologica e storico-sociologica, adducendo motivazioni ignorate dai letterati del tempo:

Non per altro che per odio della noia vediamo oggidì concorrere avidamente il popolo agli spettacoli sanguinosi delle esecuzioni pubbliche, e a tali altri, che non hanno niente di piacevole in se (come potevano averne quelli de' gladiatori e delle bestie nel circo, per la gara, l'apparato ec.) ma solamente in quanto fanno un vivo contrasto colla monotonia della vita. Così tutte le altre cose straordinarie, e perciò gradite, benché non solo non piacevoli, ma dispiccevolissime in se⁴¹.

In questo passo e altrove il Leopardi è convinto che a distrarre dalla noia può servire tutto ciò che è fuori del comune, anche se non piacevole in se stesso. Ma è ancora più persuaso che lo scopo della poesia non deve essere quello di scuotere dalla monotonia e che, pertanto, il terribile e il patetico non possono essere gli unici temi letterari, né tanto meno fini a se stessi.

La traduzione in stile arcaicizzante del *Martirio de' santi Padri del monte Sinai* del 1822 è sì un cumulo di immagini spaventose, come testimoniano queste scene:

Perciocché quale è sì disumanato e sviscerato uomo che egli non fusse stato tocco di grande pietà e cordoglio a vedere uomini santi e onorati vecchi prostesi in terra, col capo spiccato dal busto per modo che e' si teneva solo alla pelle, e chi spartito per lo mezzo, e alcuni a' quali per la grande percossa sostenuta nel capo, le pallotte degli occhi fuori delle occhiaie penzolavano, e tale altro, mozzo le mani e i piedi, rivesciato in terra sì come è a vedere un fusto di legno?⁴²

Dopo questo i Barbari, lasciato quelli due che elli avevano morti di fuori, concordemente urlando e menando le coltella per lo aere e tragettando le mani, corsono

⁴¹ *Zibaldone*, 239 (edizione cit., vol. I, p. 216).

⁴² *Martirio de' santi Padri del monte Sinai*, cap. III, in *Tutte le opere* di G. Leopardi, cit., vol. I, pp. 457-458.

dentro della chiesa, e dettono cominciamento allo eccidio; e quale di loro in un modo e quale in un altro fedivano tutti quelli che egli scontravano, a questo dando in sul capo, a quello cacciavano tutta la spada nel ventre per insino alla manica, e ritraggevanla con esso tutte le interiora appiccate alla punta [...]⁴³.

Imperocché molto spaventevoli e orrende erano le uccisioni di quelli servi di Cristo e Martiri, alcuno tagliato dall'omero in giù per insino al bellico, alcuno partito in due, altro diviso dalla cima del capo per insino al collo, e chi aveva le interiora metà nel ventre e metà sparse per terra⁴⁴.

ma nell'insieme si tratta di una storia viva, in cui le azioni orripilanti sono alimentate dalle forze smisurate di due volontà in contrasto tra di loro: da una parte la crudeltà dei carnefici, dall'altra il profondo sentimento religioso dei santi padri che vogliono il martirio per amore di Cristo.

In qualche altro luogo, ad esempio nei *Paralipomeni della Batracomiomachia*, troviamo la descrizione di una strage allegorica, compiuta da un esercito di *granchi* ai danni dei *topi*. Un tipo di strage che non interessa i romantici europei, ma giustificabile in un classicista come Leopardi, conoscitore della letteratura dottrinale del Medioevo e perciò capace di assumere l'*allegoria* come segno di una poesia impegnata e polemica⁴⁵.

Il fantastico esuberante ma filosofico del poemetto si impregna di un'energia morale e ideologica, generato com'è da una forte tensione satirica che non soffoca la compresente urgenza umana e sociale. Il Leopardi, infatti, fece dei versi dei *Paralipomeni* un veicolo per esprimere la sua «inattualità», la sua posizione antireazionaria e la sua lotta contro i liberal-democratici, le loro idee e i loro comportamenti⁴⁶. Gli elementi del paesaggio riportano all'esperienza di Napoli, le allusioni si riferiscono non solo ai moti napoletani del 1820-1821 ma a tutta la situazione contemporanea, la stessa che fa da sfondo alla *Ginestra*.

⁴³ *Martirio de' santi Padri del monte Sinai*, cap. XIII (ivi, p. 462).

⁴⁴ *Martirio de' santi Padri del monte Sinai*, cap. XVII (ivi, p. 464).

⁴⁵ Così il Leopardi definiva il poema di Dante nel novembre del 1828: «La D. Commedia non è che una *lunga Lirica*, dov'è sempre in campo il poeta e i suoi propri affetti» (*Zibaldone*, 4417, edizione cit., vol. II, p. 2501), dopo aver già confutato l'opinione del Rossetti sulla *Commedia*, il quale la considerava «tutta allegorica» (cfr. *Zibaldone*, 4365-4368). Si legga pure la considerazione sul gusto settentrionale per «gli enti allegorici» (*Zibaldone*, 177).

⁴⁶ Sulla poesia dei *Paralipomeni* cfr.: M. Capucci, *I «Paralipomeni» e la poetica leopardiana*, in «Convivium», XXII, 1954; Idem, *La poesia dei «Paralipomeni» leopardiani*, ibidem; G. Savarese, *Saggio sui «Paralipomeni» di G. Leopardi*, Firenze 1967; A. Brilli, *Satira e mito nei «Paralipomeni» leopardiani*, Argalia, Urbino 1968; G. Guglielmi, *Il Leopardi satirico*, in *Ironia e negazione*, Torino 1974; L. Cellerino, *Tecniche ed etica del paradosso. Studio sui «Paralipomeni» di Leopardi*, Lerici, Cosenza 1980; E. Falcomer — S. Masia, *I «Paralipomeni» e altro: l'ultimo Leopardi fra parodia e mito*, in «Otto/Novecento», XII, 1988.

2.1. Sempre nel *Discorso di un italiano intorno alla poesia romantica*, insistendo sul fatto che l'«orridezza» era uno dei caratteri più notevoli del «sentimentale romantico», il Leopardi esprimeva il proprio dissenso circa la convenienza in letteratura di certe tematiche, quali l'amore incestuoso, la passione scellerata e mostruosa che porta, ad esempio, alla trucidazione di una donna da parte del proprio amante:

Ma perché l'amore dev'essere incestuoso? perché la donna trucidata? perché l'amante una cima di scellerato, e per ogni parte mostruosissimo? Troppe parole si potrebbero spendere intorno a questo argomento, stante che l'orridezza è l'uno dei caratteri più cospicui del sentimentale romantico; ma quanto più cose ci sarebbero da dire, tanto più volentieri le tralascio; e sia per gloria dei romantici, come gridano, l'esser più dilettrati dalla sensibilità dei demoni che degli uomini, e vituperio nostro l'avere tanto o quanto di contragenio alle bellezze infernali.⁴⁷

L'agguerrito teorico della letteratura non condivideva questi soggetti da tragedia e non da poesia, ampiamente e bene utilizzati dai tragediografi greci, perché lontani dalla vita secondo natura⁴⁸. Per lui la vera arte, e quindi la vera poesia, si fonda sul vero naturale, sia esso bello che brutto, senza esagerare nell'uno o nell'altro senso. Lo afferma e lo ripete più volte nello *Zibaldone*⁴⁹, riprendendo il concetto campanelliano delle due *Poetiche*⁵⁰, secondo il quale il bello nell'arte si realizza quando si imita bene il reale e il vero, e non solo ciò che è bello in natura.

Eppure, qualche anno prima, nel 1816, il Leopardi aveva sentito la suggestione di quei temi diffusi nella letteratura nordica e preromantica. Infatti, nella cantica *Appressamento della morte* si era cimentato in una spaventosa descrizione di un filicidio, narrato dall'anima della vittima. E ne sarà impressionato anche nel 1819, l'anno successivo al *Discorso*, quando scriverà due canzoni già dal titolo significative: *Nella morte di una donna fatta trucidare col suo portato dal corruttore per mano ed arte di un chirurgo* e *Per una donna inferma di malattia lunga e mortale*. Piuttosto che appellarsi al fatto che l'Autore avrebbe in seguito rifiutato le due canzoni del 1819, c'è da considerare

⁴⁷ *Discorso di un italiano intorno alla poesia romantica*, in *Tutte le opere* di G. Leopardi, cit., vol. I, pp. 938-939. Anche S. Bettinelli si appellava al buon gusto naturale, contro le esagerazioni orrende dei preromantici (cfr. *Opere*, Venezia 1799-1801, XIX, p. 79).

⁴⁸ Sono concetti ricorrenti nel *Discorso di un italiano* e nello *Zibaldone*. Qui si sofferma sui pregi dei drammi antichi rispetto ai moderni, sulla straordinaria capacità di suscitare sensazioni forti e veementi (pp. 3482-3487).

⁴⁹ Cfr. *Zibaldone*, 20-21, 52-53, 73-74, 3047-3051. Cfr. pure *Il discorso di un italiano intorno alla poesia romantica*. Sulla posizione del Leopardi si leggano: P. Fasano, *L'entusiasmo della ragione. Il romantico e l'antico nell'esperienza leopardiana*, Bulzoni, Roma 1984; A. Sole, *Foscolo e Leopardi fra rimpianto dell'antico e coscienza del moderno*, Federico & Ardia, Napoli 1990.

⁵⁰ Soprattutto della *Poetica*, cap. II. La lezione campanelliana, ovviamente, arrivava al Leopardi in modo indiretto, attraverso la mediazione e il filtro del pensiero estetico e della poetica di Giambattista Vico.

che lo svolgimento lirico dei temi della *donna trucidata* e del *filicidio* avviene in un modo del tutto diverso da quello romantico.

Il poeta di Recanati non si limita a narrare in versi questi tragici quanto innaturali episodi di sangue, perché egli vi medita profondamente, considerando il misero destino della giovane donna innamorata e tradita⁵¹ e insieme la ingiusta ferocia di chi ne ha voluto il «barbaro cruciata»⁵², nella canzone, le condizioni psicologiche in cui si trova l'omicida e le conseguenze del misfatto sull'animo umano, nella cantica. Ed è questa riflessione, che caratterizza il classicismo funerario del Leopardi, ad avere la sua elaborazione ultima nelle due *Sepolcrali* napoletane — che cantano il destino di morte dell'uomo e il peccato in senso non più morale ma metafisico-esistenziale: il *peccato come senso di colpa* per essere nato⁵³ — e nelle pagine dello *Zibaldone*, in cui l'analisi psicologica leopardiana si assottiglia fino a cogliere l'uomo al momento del suo primo delitto:

Aggiungo che l'uomo, il quale per la prima volta s'è risoluto a commettere un delitto, ha dovuto con gran fatica e pena trionfare della propria coscienza, e delle proprie abitudini: e si trova allora nell'atto di aver riportato questo trionfo. Il che è cagione di una gran ferocia, simile a quella che dicono del leone, o d'altra tal bestia salvatica, che va in furore, ed è più che mai terribile appena ch'ella ha gustato, o veduto il sangue d'altro animale. Perocché l'uomo in quel punto è come sparso e macchiato di sangue, cioè omicida della propria coscienza. E generalmente l'esecuzione di qualunque proposito è tanto più efficace ed energica ed infiammata ed avventata e pronta, quanto la risoluzione è stata più faticosa e difficile, e quanta maggior pena e contrasto è costato a formarla. Perocché l'uomo teme di pentirsi, e s'avventa nell'esecuzione, come fuggendo con grand'impeto e fretta e spavento dal proprio pensiero, che dandogli luogo a discorrere ancora, potrebbe distorlo, o precipitarlo di nuovo nell'irrisoluzione, che l'uomo teme e odia naturalmente, e ch'è uno de' principali travagli dell'animo⁵⁴.

È l'antico *bellum intestinum* nella sua piena drammaticità⁵⁵, da cui

⁵¹ Queste sono le espressioni di tenera commozione che si rincorrono nel discorso allocutivo: «tue povere membra»; «poverella»; «misera donna»; «il pianto miserabile»; «misera»; «tradita amante»; «affannosa amante» ecc. L'unico conforto per l'infelice creatura è quello di abbandonare un mondo indegno: «Ma molto più che misera lasciasti/ E nequitosa vita/ Pensando ti conforta». Il culmine della riflessione etico-psicologica si coglie nei vv. 71-84, dove il Leopardi compunge il breve e «miserico diletto» della donna, evocandone la paura, la vergogna e il senso di colpa, coronati dalla barbara uccisione.

⁵² Si vedano le locuzioni («Carnefice nefando», «O scellerato amante») relative all'autore dell'«empio tormento», così apostrofato nei vv. 57-60: «Vieni, mira crudel. Questo giuravi/ A lei ne la suprema/ Ora di sua costanza, e in quella colpa/ Che a te largia, tu col suo sangue lavi?».

⁵³ Cfr. R. Sirri, *Sopra un basso rilievo antico sepolcrale*, Edizioni Scientifiche Italiane, Napoli 1989; A. Ferraris, *L'ultimo Leopardi*, Einaudi, Torino 1987.

⁵⁴ *Zibaldone*, 2482-83 (edizione cit., vol. II, pp. 1342-1343). Il Leopardi sostiene che la ferocia del primo delitto nasce dalla difficoltà della decisione di compierlo, ed è tanto più grave ed orroroso quanto più saldi e fermi sono i principi morali contro i quali la coscienza si trova a lottare.

⁵⁵ Quel conflitto morale di cui parlano Epitteto, Seneca, Marc'Aurelio, Tertulliano e tutta la letteratura didattico-allegorica del Medioevo e delle origini volgari. Cfr. C.S.

esce sconfitta la coscienza. L'uccisione invisibile della propria interiorità precede l'assassinio visibile e materiale del proprio simile, anzi ne è la causa: essa scatena una grande ferocia, il furore animalesco non solo di *vedere* ma anche di *gustare* il sangue altrui, avendo già visto e gustato il sangue della propria coscienza, di cui l'omicida è cosperso. Nel brano citato affiora la simbologia del *sangue* come *morte* della propria *anima* prima che *morte* del *corpo* della vittima. È come dire che l'espiazione-pena comincia prima della terribile colpa. L'azione omicida è possibile solo perché è stata distrutta la propria umanità, l'essenza del proprio essere uomo.

La riflessione del 1822 ha avuto la sua anticipazione poetica nella cantica poco fa citata, *Appressamento della morte*, nei versi 154-169, in cui la morte violenta è l'epilogo di una storia d'amore che ricorda molto da vicino quella dantesca di Francesca da Rimini. Senonché qui è il giovane a ricordare la sua iniqua passione per la matrigna, la prigionia e, infine, le ferite per mano paterna. Riportiamo le sequenze dell'orrendo filicidio:

Orrendo un gel mi sdruciolò per l'ossa,
E mancar sentii 'l fiato e 'l cor serrarse
Quand'a l'uscio udii dar la prima scossa.
Sonaro i ferri al suo dischiavacciarse,
E seguì di persona un calpestio,
E di lontana fiamma un chiaror parse.
Come chi vide 'l lampo che fuggio,
Aspetta lo fragore e sta sospeso,
Tal senza batter ciglio mi stett'io.
E 'l genitore entrar che tenea steso
Il destro braccio e ne la man mirai
Un ferro e 'n la sinistra un torchio acceso.
Morta è, disse, tua druda e tu morrai.
Su le ginocchia i' caddi in quel momento:
Piangeva e volea dir. Mio padre, errai.
Ma la punta a mia gola e' ficcò dentro,
E caddi con la bocca in su rivolta,
E 'l vital foco tutto non fu spento.
Parvemi che l'acciaro un'altra volta
Alzasse, e di vibrarlo stesse in forse;
Pocchia com'uom che di lontano ascolta,
L'udii cercar de l'uscio: indi ritorse
Il passo, e 'n cor piantommi e lasciò 'l brando,
Perché l'ultimo ghiaccio là mi corse.
E svolazzò lo spirito sospirando⁵⁶.

Il brano è una macabra rappresentazione, un'evocazione scandita nello spazio reale e in quello interiore, caratterizzata dalla presenza

Lewis, *L'allegoria*, in *L'allegoria d'amore. Saggio sulla tradizione medievale*, Einaudi, Torino 1969, pp. 44-107.

⁵⁶ *Appressamento della morte*, vv. 145-169, in *Tutte le opere* di G. Leopardi, a cura di W. Binni, cit., vol. I, pp. 311-312.

di elementi gotico-sepolcrali, dal lessico al luogo del delitto (la cella buia) al personaggio attante (il padre) e a quello che subisce l'azione (il figlio), allo strumento di morte («un ferro», «l'acciaro», «'l brando» che resta «piantato» nel giovane cuore), al succedersi dei vari momenti del misfatto (la prima ferita inflitta alla gola; il cadere a terra della vittima «con la bocca in su rivolta»; il tentativo da parte del genitore di un secondo colpo, che fallisce disturbato da un lontano rumore; la ricerca dell'uscio per scappare e poi il ritornare indietro dell'uccisore per accertarsi dell'avvenuto delitto, piantando l'arma nel petto del figlio). Infine, tipica della poesia sepolcrale inglese e tedesca, nonché di foscoliana memoria, è la visione dello *spirito* che *svolazzò sospirando*.

L'immagine e la semantica dell'*omicidio* sono utilizzate spesso dal Leopardi in senso ideologico e metaforico. È appunto questo l'uso che egli ne fa nel pensiero del 20 luglio 1821, introducendo il concetto filosofico di *Natura*:

La qual esperienza è maestra della ragione, nutrice, educatrice della ragione, e omicida della natura⁵⁷.

Il contrasto *Natura* (che dà le illusioni) e *ragione* (l'assassina delle illusioni) si risolve nella identificazione *Natura-ragione*, perché la ragione è data dalla Natura. E così la Natura appare una potenza malefica e tenebrosa, il rovesciamento della divina Provvidenza, che il Leopardi poeticamente personifica in Arimane, il dio del male della mitologia persiana, nell'abbozzo dell'inno *Ad Arimane* del 1833:

Re delle cose, autor del mondo, arcana
Malvagità, sommo potere e somma
Intelligenza, eterno
Dator de' mali e reggitor del moto [...]⁵⁸

Questi versi sembrano una palinodia della *Cantica* del Campanella e della telesiana filosofia della Natura.

Del resto già nell'abbozzo di poesia dal titolo *Alla Natura* il Recanatese ci presenta quest'ultima come «spietata madre», anche se si ferma a considerare solamente la propria condizione e non quella di tutti gli uomini. La contemplazione di una sofferenza universale che coinvolge tutti si coglie, invece, qualche anno dopo nel *Dialogo della Natura e di un Islandese*, dove la Natura viene personificata in una matrigna che perseguita instancabilmente e uccide i propri figli:

ISLANDESE [...] e mi risolvo a concludere che tu sei nemica scoperta degli uomini, e degli altri animali, e di tutte le opere tue; che ora ci insidii ora ci minacci ora

⁵⁷ Zibaldone, 1356 (edizione cit., vol. I, p. 822).

⁵⁸ *Ad Arimane*, in *Tutte le opere* di G. Leopardi, cit., vol. I, p. 350.

ci assalti ora ci pungi ora ci percuoti ora ci laceri, e sempre o ci offendi o ci perseguiti; e che, per costume e per istituto, sei carnefice della tua propria famiglia, de' tuoi figliuoli e, per dir così, del tuo sangue e delle tue viscere.⁵⁹

Con questo dialogo siamo ormai sulla strada della teologia negativa del canto *Ad Arimane*.

Il Leopardi esprime la sua concezione della vita attraverso immagini romantiche nutrite di classicità e, soprattutto, trovando la conferma del suo pensiero nella tradizione letteraria italiana. L'accostamento alle proposte romantiche (ad esempio alle *Notti* di Young), ai temi dell'infelicità dell'uomo, del suicidio e della morte, avviene attraverso la mediazione del poeta cinquecentesco Celio Magno⁶⁰ e, ancora, attraverso l'Alfieri e il Verri delle *Notti romane*⁶¹. Pertanto la posizione romantica del Leopardi è senza riscontri. Per lui la vita è patimento, dolore, infelicità continua e l'unica via di uscita è il suicidio, vera ribellione alla necessità dell'infelicità. Un gesto studiato dal Recanatense nelle sue motivazioni etico-psicologiche, oltre che esistenziali.

In un progetto di lavoro, infatti, egli lega sì il suicidio ad una storia tipica del *romanzo nero o gotico* (la forzata monacazione di una fanciulla che si uccide gettandosi da una finestra del monastero), ma ecco cosa si propone di fare:

Si dovrà dipingere i gradi che l'animo umano percorre per determinarsi al suicidio quando non vede più nella vita altro che un male, e dispera di poter mai migliorar sorte, come anche il contrasto colla religione, massime in una monaca⁶².

Quest'intento non è un caso isolato se pensiamo alle pagine dello *Zibaldone* in cui il Leopardi ha investigato sulle ragioni del suicidio, ha meditato sul perché del compiacimento dell'idea di morire volontariamente, del desiderio di vendicarsi di noi stessi, come ad esempio in questa pagina che evoca una dolorosa esperienza autobiografica:

Io ogni volta che mi persuadeva della necessità e perpetuità del mio stato infelice, e che volgandomi disperatamente e freneticamente per ogni dove, non trovava rimedio possibile, né speranza nessuna; in luogo di cedere, o di consolarmi colla considerazione dell'impossibile, e della necessità indipendente da me, concepiva un odio furioso di me stesso, giacché l'infelicità ch'io odiava non risiedeva se non in me stesso; io dunque era il solo soggetto possibile dell'odio, non avendo né riconoscendo esternamente altra persona colla quale potessi irritarmi de' miei mali, e quindi altro soggetto capace di essere odiato per questo motivo. Concepevo un desiderio ardente di vendicarmi sopra me stesso e colla mia vita della mia necessaria

⁵⁹ *Dialogo della Natura e di un Islandese* (Ivi, p. 116).

⁶⁰ Si veda V. Melani, *Leopardi e la poesia del Cinquecento con un'appendice su G.B. Belli*, D'Anna, Messina-Firenze 1978.

⁶¹ *Le notti romane* furono d'ispirazione al Leopardi già nel 1810, nella composizione delle *Notti puniche*, una serie di versi liberi sulle tre guerre puniche.

⁶² Cfr. *Disegni letterari*, I, in *Tutte le opere* di G. Leopardi, vol. I, p. 367.

infelicità inseparabile dall'esistenza mia, e provava una gioia feroce ma somma nell'idea del suicidio⁶³.

Il Poeta di Recanati ritorna sul tema del suicidio anche nelle *Opere morali* (ad esempio nel *Dialogo di Plotino e di Porfirio*) e nei *Canti* (nelle canzoni *Bruto minore* e *Ultimo canto di Saffo*), per scagionarlo dalla condanna di atto biasimevole e contro natura. Oltre ad una giustificazione morale e politica — si pensi al Foscolo — il Leopardi dà al suicidio anche una spiegazione esistenziale-metafisica. È l'affermazione di una morale eroica in senso del tutto laico; è la prova della non accettazione della filosofia pratica di Epitteto e degli stoici. Mentre costoro predicavano la «noncuranza delle cose di fuori»⁶⁴ e, quindi, una freddezza d'animo, il Leopardi sente inevitabili l'«urto» e la «battaglia» tra «l'immobilità delle cose» e «l'immobilità sua»⁶⁵. Solo nel *Dialogo di Plotino e di Porfirio* il legame che ci unisce ai cari e agli amici prevale sulle ragioni del suicidio.

Fin dall'adolescenza il Recanatense era stato colpito dall'idea della morte per autoviolenza. Tra i *Puerili* c'è la descrizione dell'eroico suicidio di Catone (*Morte di Catone*), deciso a non voler sopravvivere alla perdita libertà, a non voler vedere la città di Utica oppressa da un tiranno barbaro e crudele:

Disse, ed il brando volse al forte petto,
E su' d'esso fermò la punta ferrea
Con ciglio immoto, e con feroce aspetto.
Quindi nel sen l'immerge; orrido scende
Il ferro micidial, cade, ed aggirasi
Catone feroce, e sopra il suol si stende⁶⁶.

Ci sono pure le premesse della canzone *Bruto minore*. Nell'eroe romano, vinto ma incapace di arrendersi al destino, il Poeta vede incarnato se stesso nei momenti di agonismo più acceso contro le arcane forze che ci governano e ci costringono in una ferrea necessità, dalla quale ci libera solo il suicidio. La morte di Bruto, al pari di quella degli eroi alfieriani, non è una sconfitta ma un atto di affermazione del proprio ideale e della propria individualità. Del resto Bruto è un grande

⁶³ *Zibaldone*, 505-506 (edizione cit., vol. I, p. 361).

⁶⁴ Cfr. *Manuale di Epitteto, Preambolo del volgarizzatore*, in *Tutte le opere* di G. Leopardi, cit., vol. I, pp. 492-493. Nel 1824, quando traduce Epitteto, il Leopardi sembra persuaso della «morale dell'astensione» del maestro greco. In verità il seme dell'insegnamento etico di Epitteto e di Isocrate darà frutti del tutto nuovi solo nel *Dialogo di Plotino e di Porfirio* e nella *Ginestra*, nell'appello al «senso dell'animo», facoltà diversa dall'intelletto, che riabilita i valori dell'amore e dell'amicizia, in nome di una fraterna solidarietà.

⁶⁵ *Zibaldone*, 506: «L'immobilità delle cose contrastando colla immobilità mia; nell'urto, non essendo io capace di cedere, ammolliarmi e piegare; molto meno le cose; la vittima di questa battaglia non poteva essere se non io». Cfr. anche *Zibaldone*, 66.

⁶⁶ *Morte di Catone*, in *Tutti gli scritti inediti, rari e editi (1809-1810)* di G. Leopardi, cit., p. 270.

eroe anche nelle *Notti romane* del Verri che il Leopardi conosceva nell'edizione di Piacenza del 1804⁶⁷. Ed è dal Bruto verriano che l'eroe leopardiano eredita la condizione di infelice più che di odiatore dei tiranni.

Nella *Comparazione delle sentenze di Bruto minore e di Teofrasto, vicini a morte*, il Recantese scriveva:

Altra circostanza per la quale il caso di Teofrasto differisce notabilmente da quello di Bruto, si è la natura diversa de' tempi. Perocché Teofrasto gli ebbe, se non propizi, tuttavia non ripugnanti a quei sogni, e a quei fantasmi che governarono i pensieri e gli atti degli antichi. Laddove possiamo dire che i tempi di Bruto fossero l'ultima età dell'immaginazione, prevalendo finalmente la scienza e l'esperienza del vero e propagandosi anche nel popolo quanto bastava a produr la vecchiezza del mondo. Che se ciò non fosse stato, né quegli avrebbe avuto occasione di fuggir la vita, come fece, né la repubblica romana sarebbe morta con lui⁶⁸.

Bruto, dunque, segna la fine della felice età dell'immaginazione e inaugura quella dell'arido vero che, prevalendo sempre più, avrebbe prodotto la «vecchiezza del mondo» o, come altrove la chiama, «la sera delle umane cose»⁶⁹. L'eroe romano è convinto che gli ideali in cui credeva ormai sono solo parole vuote e che senza di essi la vita non ha più alcun valore né alcuna ragione d'essere. Bruto muore «penitente della virtù, come Teofrasto della gloria».

Molto interessante è la considerazione intorno al suicidio degli antichi confrontato con quello dei moderni nella prosa *Frammento sul suicidio*, dove il Leopardi arriva alla conclusione che nel mondo contemporaneo i suicidi non hanno nulla di eroico, non sono più dettati dagli ideali e dalla forza d'animo, bensì dalla *noia* che è coscienza del nulla, ovvero della negatività della vita⁷⁰.

La *noia* o *tedio* è peggiore del vero dolore; occupa il nostro spirito quando manca il piacere o la sofferenza. È la condizione spirituale propria della vita contemporanea. Lo *Zibaldone* contiene i ripetuti tentativi leopardiani di capire le ragioni della *noia* e la sua essenza («la più sterile delle passioni umane», che nasce dalla nullità e genera il nulla⁷¹; «la morte nella vita», cioè l'opposto della «vita vitale»⁷²; quel sentimento che l'uomo ha quando, non provando né bene né male particolare, avverte in generale la propria «infelicità nativa»⁷³; «è un

⁶⁷ Cfr. *Tutti gli scritti inediti, vari...*, cit., p. 277 e E. Travi, *Leopardi lettore delle opere di A. Verri*, in *Leopardi e il Settecento*, Atti del 1° Convegno internazionale di studi leopardiani, Olschki, Firenze 1964.

⁶⁸ *Comparazione delle sentenze di Bruto minore e di Teofrasto, vicini a morte*, in *Tutte le opere* di G. Leopardi, cit. vol. I, p. 209.

⁶⁹ *Nelle nozze della sorella Paolina*, v. 20.

⁷⁰ Le stesse considerazioni del *Frammento sul suicidio* si leggono nello *Zibaldone*, 484-485.

⁷¹ *Zibaldone*, 1815.

⁷² *Zibaldone*, 2219-2221 e 2433-34.

⁷³ *Zibaldone*, 4498.

male» sentito solo dagli uomini «in cui lo spirito è qualche cosa»⁷⁴. Anche il *Dialogo di T. Tasso e del suo Genio familiare* ne dà una definizione filosofica:

Veramente per la noia non credo si debba intendere altro che il desiderio puro della felicità; non soddisfatto dal piacere, e non offeso apertamente dal dispiacere. Il qual desiderio, come dicevamo poco innanzi, non è mai soddisfatto; e il piacere propriamente non si trova. Sicché la vita umana, per modo di dire, è composta e intessuta, parte di dolore, parte di noia; dall'una delle quali passioni non ha riposo se non cadendo nell'altra⁷⁵.

La *noia* è generata ed alimentata dal *desiderio* non soddisfatto della felicità. Il piacere in sé non esiste e la vita è fatta in parte di dolore e in parte di *noia*. E con un efficacissimo verbo metaforico la canzone *Ad Angelo Mai* esprime gli effetti del tedio:

[...] E pur men grava e morde
Il mal che n'addolora
Del tedio che n'affoga⁷⁶.

Il tema caro ai romantici, la *noia*, in Leopardi si arricchisce di implicazioni storiche ed etico-psicologiche, ben distinta dalla *malinconia* o dalla *disperazione*. Anzi, anche a proposito della disperazione il Recantese differenzia quella degli antichi (la cui conseguenza era l'odio di se stesso, ma la cura e la stima delle cose) da quella dei contemporanei (la quale genera «la noncuranza e il disprezzo e l'indifferenza verso le cose; verso se stesso un certo languido amore...»⁷⁷). Gli uomini del suo tempo hanno «quasi perduto il tatto e il senso dell'animo, e coperta di un callo tutta la facoltà sensitiva, desiderativa ec. insomma le passioni e gli affetti d'ogni sorta; e quasi perduta per lungo uso, e forte e lunga pressione, quasi tutta l'elasticità delle molle e forze dell'anima»⁷⁸.

2.2. La *morte* e la *vecchiaia* sono considerate dal Leopardi gli ultimi mali degli uomini. Fin dalla nascita volgiamo ad esse come all'unico fine. Questo concetto è illustrato in modo particolare nel *Dialogo della Natura e di un Islandese*⁷⁹, nel *Tramonto della luna*⁸⁰ e in questi

⁷⁴ *Zibaldone*, 4306-4307.

⁷⁵ *Dialogo di T. Tasso e del suo Genio familiare*, in *Tutte le opere* di G. Leopardi, cit., vol. I, p. 113.

⁷⁶ *Ad Angelo Mai*, vv. 70-72.

⁷⁷ *Zibaldone*, 618-620 (edizione cit. pp. 414-415).

⁷⁸ *Ibidem*.

⁷⁹ «[...] E già mi veggio vicino il tempo amaro e lugubre della vecchiezza; vero e manifesto male, anzi cumulo di mali e di miserie gravissime; e questo tuttavia non accidentale, ma destinato da te per legge a tutti i generi de' viventi, preveduto da ciascuno di noi fino nella fanciullezza, e preparato in lui di continuo, dal quinto suo lustro in là, con un tristissimo declinare e perdere senza sua colpa [...]» (in *Tutte le opere*, cit., vol. I, p. 116).

⁸⁰ *Il tramonto della luna*, vv. 20-50.

versi della *Palinodia al Marchese Gino Capponi*:

Queste, o spirito gentil, miserie estreme
Dello stato mortal; vecchiezza e morte,
Ch'han principio d'allor che il labbro infante
Preme il tenero sen che vita instilla⁸¹.

La vecchiaia è tanto più dolorosa in quanto è inevitabile. La sua tragica condanna è l'estinzione della speranza. Nei *Pensieri* è definita il male peggiore della stessa morte:

La morte non è male: perché libera l'uomo da tutti i mali, e insieme coi beni gli toglie i desiderii. La vecchiezza è male sommo: perché priva l'uomo di tutti i piaceri, lasciandogliene gli appetiti; e porta seco tutti i dolori. Nondimeno gli uomini temono la morte e desiderano la vecchiezza⁸².

Per il Leopardi la vecchiaia è sinonimo di freddezza e di durezza d'animo, di indebolimento fisico e spirituale, di aridità intellettuale e creativa⁸³. Non è tutto. Essa è pure la più vile e la più abietta età dell'uomo, generalmente accompagnata da corruzione⁸⁴, oltre ad essere la più infelice in quanto è accompagnata da malattie di ogni genere. Infatti, non per caso, nel *Canto notturno*, il Poeta di Recanati esprime il proprio concetto esistenziale ricorrendo all'immagine del «vecchierel bianco, infermo», carico di un pesantissimo fascio, la cui destinazione è un inevitabile precipizio, un «abisso orrido, immenso», in cui dovrà ineluttabilmente finire⁸⁴.

L'immagine, di petrarchesca memoria⁸⁵, ha un valore simbolico molto forte che rovescia quello positivo della metafora trecentesca. Il vecchierello del *Canzoniere* va verso la salvezza, armato di fede; il vecchierello leopardiano invece verso il nulla assoluto. Dalla «metafora

⁸¹ *Palinodia al Marchese Gino Capponi*, vv. 182-185, in *Tutte le opere* di G. Leopardi, cit., vol. I, p. 40.

⁸² *Pensieri*, VI. Cfr. pure *Pensieri*, XXXIX.

⁸³ Cfr. *Zibaldone*, 3344: «L'immaginazione, la facoltà d'inventare o inventiva, la vena e fecondità, lo spirito poetico, il genio, ec., non solo per cause morali, ma anche fisiche, si vede indubitabilmente esser minore ne' vecchi e negli uomini maturi, che ne' giovani ne' fanciulli ec. e decrescere di mano in mano naturalmente secondo l'età. Si vede eziandio esser maggiore o minore ne' diversi individui, non per solo effetto delle circostanze estrinseche e accidentali, ma anche primitivam. e per natura» (edizione cit., vol. II, p. 1751). Sempre sulla vecchiaia cfr. *Zibaldone*, 2987-2989, 3267-3268, 3481-3482, 3520-3525.

⁸⁴ *Canto notturno di un pastore errante dell'Asia*, vv. 21-36. Questi versi, incentrati su immagini visive di sofferenza, solitudine e silenzio metafisici, contengono la metafora dello stato umano, della vita e della morte. I traslati verbali (*Corre via, corre, anela, cade, risorge, s'affretta, precipita e oblia*) sono segni linguistici che commuovono il cuore e la fantasia, per la infinità e la vastità dell'idea. Cfr. F. Ceragioli, *Vita, amore e morte nella semantica leopardiana*, in «Atti dell'Acc. Naz. dei Lincei. Rendiconti. Classe di scienze morali, storiche e filologiche», 5-6, 1979.

⁸⁵ Cfr. *Canzoniere*, XVI (*Movesi il vecchierel canuto et bianco*).

epiforica⁸⁶ della religiosità del Petrarca si passa al traslato della teologia negativa del Leopardi, già utilizzato qualche anno prima, nel 1826, nello *Zibaldone*⁸⁷.

Come sempre, anche nelle riflessioni (umane, morali e psicologiche) sulla vecchiaia, il Leopardi tiene come punto di riferimento la tradizione, cioè quelle opere che danno conferma alla sua tesi. Lo provano i brani sulla vecchiaia antologizzati nella *Crestomazia* in prosa⁸⁸, nei quali l'età senile è considerata come *infermità* non solo del corpo ma anche dell'animo, il che spiega perché agli anziani ogni cosa appare peggiore di quanto sia in realtà.

Anche l'*amore*, per il Leopardi, è una *malattia* che, quando invade il nostro animo, ci trasforma, ci fa apparire tutto nuovo e diverso, ci fa dare valore alle cose che ci circondano. Davanti agli occhi ci si spalancha un mondo bellissimo ma irraggiungibile. Già nella cantica *L'Appressamento della morte* è avvenuta l'identificazione analogica amore = malattia:

E se l'alma infermò di tanto male
E sente l'aspra punta, ov'è la pace?
E se pace non è, viver che vale?⁸⁹

Sempre il Leopardi coglie il contrasto tra la profondità del sentimento amoroso e l'angustia della realtà della vita, contrasto metafisico fra l'infinito e il finito, l'ideale e il reale. L'amore finisce per tormentare l'animo nel desiderio crescente di ciò che non potrà mai avere. Perciò diventa un sentimento crudele — rispecchia la crudeltà della natura —, un sentimento che, nascondendo le insidie della natura, accresce l'infelicità umana. La tematica amorosa è ben presto inquadrata dal Leopardi nella metafisica del nulla esistenziale.

Al pari dell'amore, anche l'*ottimismo* è una malattia. La metafora si allarga sempre più abbracciando la vita del sentimento e insieme

⁸⁶ Così la definisce G. Velli (*La metafora del Petrarca*, in AA.VV., *Simbolo, metafora, allegoria*, Liviana, Padova 1980, p. 128), rifacendosi al volume *Metaphor and Reality* di Philip Wheelwright.

⁸⁷ *Zibaldone*, 4162-4163: «Che cosa è la vita? Il viaggio di un zoppo e infermo che con un gravissimo carico in sul dosso per montagne ertissime e luoghi sommamente aspri, faticosi e difficili, alla neve, al gelo, alla pioggia, al vento, all'ardore del sole, cammina senza mai riposarsi di e notte uno spazio di molte giornate per arrivare a un cotal precipizio o un fosso, e quivi inevitabilmente cadere» (edizione cit., vol. II, p. 2283). Sempre nello *Zibaldone*, 4169, si legge che la spaventosa, ma vera conclusione di tutta la *metafisica* è che l'uomo (e così gli altri animali) non nasce per godere della vita, ma solo per perpetuarla.

⁸⁸ Cfr. *Crestomazia italiana. La prosa*, a cura di G. Bollati, Einaudi, Torino 1968, pp. 307-309: *Perché sogliano i vecchi lodare il passato, e biasimare il presente* (Castiglione, *Cortegiano*, libro II); pp. 344-346: *Difetti morali della gioventù e della vecchiezza, e modo di emendarli* (Castiglione, *Cortegiano*, libro II); pp. 448-450: *Costume de' vecchi* (A. Caro, *Volgarizzamento della 'Rettorica' d'Aristotele*, libro II).

⁸⁹ *Appressamento della morte*, vv. 88-90 (in *Tutte le opere* di G. Leopardi, cit., vol. I, p. 311).

quella del pensiero. Il traslato sta ad indicare l'incapacità dei contemporanei di guardare in faccia alla realtà, la corruzione della società attaccata da varie «pesti» (i sentimenti negativi dell'*egoismo*, dell'*indifferenza* verso se stessi e verso gli altri, della *misanthropia* ecc.)⁹⁰ e perciò un corpo gravemente ammalato.

Il decadimento dei costumi e della vita, in un mondo in cui ogni cosa si avvia verso il disfaccimento e la morte, si riflette inevitabilmente anche sulla cultura, sulla letteratura e sulla lingua⁹¹. Di qui l'aggettivazione negativa (macabra e purulenta in senso morale e spirituale) che il Leopardi riferisce di volta in volta alla sua età («un tempo com'è il nostro, *corrottissimo e fracido...*»⁹²; «*fetido orgoglio*»⁹³; «*putridi nepoti*»⁹⁴). Da qui le espressioni in cui il *fetore* ricorda il realismo linguistico e polemico di Jacopone da Todì: «Né 'l mondo ti spirò suo puzzo in viso»⁹⁵; «aspettandomi di giorno in giorno che (il mondo) m'infettasse col suo puzzo»⁹⁶.

Il Leopardi veniva a contatto col gusto del lugubre e del putrido, prima ancora che attraverso la poesia cimiteriale europea, mediante le opere del Varano, come attestano alcuni brani delle *Visioni* presenti nella *Crestomazia*.

Senz'altro il tema della *morte* è quello che registra la più alta frequenza nella poesia e nella prosa leopardiane. Ma noi ci riferiremo solo ai casi più significativi ai fini del nostro discorso sul romanticismo del Recanatese.

Al 1809 risale il sonetto *La Morte*⁹⁷, pieno di echi younghiani sia

⁹⁰ Cfr. *Discorso sopra lo stato presente dei costumi degli Italiani* (ivi, pp. 966-983).

⁹¹ Cfr. *Discorso di un italiano intorno alla poesia romantica*, in *Tutte le opere* di G. Leopardi, cit., vol. I, p. 923, dove il Recanatese, chiedendosi cosa debbano fare i pochi scrittori del tempo «immuni dalla corruttela», risponde che «per iscriver cose da contemporanei, non da bisavoli, dovranno adattarsi alla depravazione e comporre piuttosto da barbari che da vecchi».

⁹² *Sopra due voci italiane* (ivi, p. 913).

⁹³ *La ginestra*, v. 102.

⁹⁴ *Bruto Minore*, v. 114.

⁹⁵ *Per una donna inferma di malattia lunga e mortale*, v. 120.

⁹⁶ *Dialogo d'Ercole e di Atlante*, in *Tutte le opere* di G. Leopardi, vol. I, cit., p. 87.

⁹⁷ *La Morte*, in *Tutti gli scritti inediti, rari e editi* (1809-1810), cit., p. 64:

Ahi Morte! ecco la scorgo ardit,
 Che la tremenda falce intorno ruota,
 E la pallida turba a tutti addita;
 Cinta da gente umile a lei devota.
 Mostra in un antro oscuro quei, che in vita
 Regia splendero, oppur la fecer nota
 Con degne azioni, e quelle, cui fiorita
 Beltade un dì fregiò la rosea gota.
 Veggo, che attorno ria gli fan corona
 E Peste, e Febre, e la scarnata Tisi,
 E ogni malor, che prede a Morte dona.
 O Dio, per cui voler dobbiamo uccisi
 Dal ferro suo cader, deh ci perdona,
 E fa, che mai da te ne andiam divisi.

nello sviluppo tematico che negli elementi formali⁹⁸. La morte continua ad essere un angoscioso incubo esistenziale anche nelle opere della maturità. Qui però si libera dalle immagini preromantiche e dal senso lugubre per acquistare una dimensione assoluta e cosmica senza confronto né nella letteratura romantica né in quella classica.

Nel *Cantico del gallo silvestre* la morte viene sentita quale realtà futura cui si va incontro al termine del travagliato viaggio terreno:

Mortali, destatevi. Non siete ancora liberi dalla vita. Verrà tempo, che niuna forza di fuori, niuno intrinseco movimento, vi riscoterà dalla quiete del sonno; ma in quella sempre e insaziabilmente riposerete. Per ora non vi è concessa la morte: solo di tratto vi è consentita per qualche spazio di tempo una somiglianza di quella. Perocché la vita non si potrebbe conservare se ella non fosse interrotta frequentemente⁹⁹.

La sua presenza è ossessiva nell'operetta che la pone come unica certezza della vita e si chiude con la visione della morte universale. Non è la visione del morire delle cose in favore della vita universale, come nella *Cantica* del Campanella, dove campeggia il concetto dell'eterna e provvidenziale conservazione della natura, insieme a quello della conservazione dell'anima. Nel *Cantico del gallo silvestre*¹⁰⁰, come nelle altre opere leopardiane, la morte assume dimensioni cosmiche. Misterioso e drammatico è l'interrogativo al sole se in qualche momento della storia, in qualche punto dello spazio illimitato sia esistita la felicità¹⁰¹.

Il *Cantico del gallo silvestre* contiene le più radicali massime del pessimismo cosmico leopardiano e scandisce un ritmo funesto: dalla misura del giorno rinvia a quella dell'eternità, dalla vita finita dell'uomo e delle cose a quella infinita dell'universo, dal sonno breve di una notte all'oblio e al nulla assoluto della morte. Amplificazione del-

⁹⁸ Ci riferiamo alla *Notte VII (Il carattere della morte)* dello Young. Younghiana è l'immagine del *ruotare della falce* e ancora quelle della *pallida turba* e dell'*antro oscuro*.

⁹⁹ *Cantico del gallo silvestre*, in *Tutte le opere* di G. Leopardi, cit., vol. I, p. 157.

¹⁰⁰ «Par che l'essere delle cose abbia per suo proprio ed unico obbietto il morire [...] la massima parte del vivere è un appassire [...]. Ogni parte dell'universo si affretta infaticabilmente alla morte, con sollecitudine e celerità mirabile». Si legga pure quanto il Leopardi stesso ha detto sul *Cantico del gallo silvestre* nello *Zibaldone*, 4130.

In generale intorno alle *Operette morali* cfr. L. Blasucci, *La posizione ideologica delle Operette morali*, in AA.VV., *Critica e storia letteraria. Studi offerti a M. Fubini*, Padova 1970; G. Cecchetti, *Sulle «Operette morali»*, Bulzoni, Roma 1978; A. Ferraris, *La vita imperfetta. Le «Operette morali» di G. Leopardi*, Marietti, Genova 1991.

¹⁰¹ «Io dimando a te, o sole, autore del giorno e preside della vigilia; nello spazio dei secoli da te distinti e consumati fin qui, sorgendo e cadendo, vedesti tu alcuna volta un solo infra i viventi essere beato? [...] Anzi vedi tu di presente, o vedesti mai la felicità dentro ai confini del mondo? In qual campo soggiorna, in qual bosco, in qual montagna, in qual valle, in qual paese abitato o deserto, in qual pianeta dei tanti che le tue fiamme illustrano e scaldano» (edizione cit., p. 156). Quanto alle categorie *spazio* e *tempo* nelle *Operette morali* si veda A. Pazzaglia, *Tempo e spazio nelle Operette morali*, in «Convivium», XXXVI, 1968.

l'idillio *La sera del dì di festa*, il *Cantico* si impone come un grandioso ma terribile quanto assurdo trionfo della morte, tanto diverso dal *Trionfo della Morte* del Petrarca, al quale il Leopardi si era ispirato¹⁰². Si tratta, infatti, della previsione di una distruzione totale del cosmo:

Tempo verrà, che esso universo, e la natura medesima, sarà spenta¹⁰³.

Le canzoni sepolcrali degli anni napoletani non solo colgono l'azione di completa distruzione che la morte opera sull'uomo, ma ne individuano il modo spietato e paradossale di distruggere, di corrompere un corpo giovane e bello. Affiora di nuovo il concetto dell'*infinito* come significato mancato della vita: sull'*infinito* positivo della giovinezza preme l'*infinito* negativo della morte. Affiora ancora il contrasto Natura-ragione: la prima ci fa temere la morte e, quindi, compiangere la persona morta nel fiore degli anni; la seconda, invece, ci ammonisce che il morire giovane è la più grande fortuna che possa capitare ad un mortale. La Natura rende la morte cupa e lugubre, destando paura e sofferenza negli uomini, nonostante sappiano che essa è la fine delle sventure e dell'infelicità. A ragione Leone Piccioni ha sottolineato il carattere impersonale o meglio le «dimensioni dell'alterità» delle *Sepolcrali*, per «la presenza degli altri» addolorati dalla morte dei congiunti e degli amici¹⁰⁴.

Per comprendere a pieno la sostanza filosofica della tematica della morte nel pensiero leopardiano è indispensabile considerare la sua più alta trasfigurazione lirica che è il *Coro di morti* nel *Dialogo di Federico Ruysch e delle sue mummie*¹⁰⁵, dove la morte è percepita come realtà presente, non futura. Senza dubbio è la figurazione sepolcrale italiana più vicina a quelle terribili della poesia romantica inglese e tedesca, ma ne è pure tanto differente. Il *Coro di morti* è un collettore attivo di molteplici esperienze culturali e letterarie, dai frammenti poetici di Simonide¹⁰⁶ e dai *Dialoghi dei morti* di Luciano¹⁰⁷ fino ai *Cori* tardo-

¹⁰² Al *Trionfo della Morte* del Petrarca il Leopardi si ispirò fin dall'idillio *Il sogno*.

¹⁰³ *Cantico del gallo silvestre*, edizione cit., p. 158.

¹⁰⁴ Leone Piccioni, *Le Sepolcrali: dimensioni dell'alterità*, Edizioni Scientifiche Italiane, Napoli 1989. Sull'ultimo Leopardi si legga W. Binni, *Pensiero e poesia nell'ultimo Leopardi*, Edizioni Scientifiche Italiane, Napoli 1989.

¹⁰⁵ Si veda il saggio di G. Lonardi, *Il «Coro di morti» nel sistema poetico leopardiano (fra intenzione antica e modello cinquecentesco)*, in AA.VV., *Leopardi e la letteratura italiana dal Duecento al Seicento*. Atti del IV Convegno internazionale di studi leopardiani, (Recanati, 13-17 settembre 1976), Olschki, Firenze 1978, pp. 655-679.

¹⁰⁶ Ci riferiamo al frammento *Ogni mondano evento* di Simonide d'Amorgo, poeta giambico vissuto nel VII secolo a.C., tradotto dal Leopardi tra il 1823 e il 1824.

¹⁰⁷ È dai *Dialoghi dei morti* che il Leopardi attinge l'immagine dei morti «nudi»: «ignuda natura» (cfr. *Dialogo 10, Caronte, Ermete e diversi morti*), la loro condizione di uguaglianza nel nulla eterno, privi di forza e di forma, ovvero della terrena bellezza e vitalità.

cinquecenteschi del Tasso e del Guarini¹⁰⁸ e alla *Histoire naturelle de l'homme* del Buffon¹⁰⁹.

Già nel 1820 il Leopardi aveva annotato nello *Zibaldone* una considerazione che costituisce il germe del *Dialogo di Federico Ruysch e delle sue mummie*:

Se la morte e il sonno siano un punto o uno spazio, non si ricerca riguardo a quei momenti nei quali l'uomo conserva ancora una cognizione di se, che va scemando a poco a poco, giacché questo non si dubita che non sia uno spazio progressivo, ma riguardo al tempo non sensibile, né conoscibile, né ricordabile. Il quale pare che debba essere istantaneo, giacché il passaggio dal conoscere al non conoscere, dall'essere al non essere, dalla cosa quantunque menoma al nulla, non ammette gradazioni, ma si fa necessariamente per salto, e istantaneamente¹¹⁰.

Su questa riflessione maturano le conclusioni dell'operetta morale del 1824, messe in bocca a chi ha avuto esperienza diretta della morte, un defunto anonimo in colloquio con lo scienziato secentesco Ruysch:

RUYSCH Dunque che cosa è la morte, se non è dolore?

MORTO Piuttosto piacere che altro. Sappi che il morire, come l'addormentarsi, non si fa in un solo istante, ma per gradi. Vero è che questi gradi sono più o meno, e maggiori o minori, secondo la varietà delle cause e dei generi della morte. Nell'ultimo di tali istanti la morte non reca né dolore né piacere alcuno, come né anche il sonno. Negli altri precedenti non può generare dolore perché il dolore è cosa viva, e i sensi dell'uomo in quel tempo, cioè cominciata che è la morte, sono moribondi, che è quanto dire estremamente attenuati di forze. Può bene esser causa di piacere: perché il piacere non sempre è cosa viva; anzi forse la maggior parte dei dilette umani consistono in qualche sorta di languidezza. Di modo che i sensi dell'uomo sono capaci di piacere anche presso all'estinguersi; atteso che spessissime volte la stessa languidezza è piacere; massime quando vi libera da patimento; poiché ben sai che la cessazione di qualunque dolore o disagio, è piacere per se medesima. Sicché il languore della morte debba esser più grato secondo che libera l'uomo da maggior patimento. Per me, se bene nell'ora della morte non posi molta attenzione a quel che io sentiva, perché mi era proibito dai medici di affaticare il cervello, mi ricordo però che il senso che provai, non fu molto dissimile dal diletto che è cagionato agli uomini dal languore del sonno, nel tempo che si vengono addormentando¹¹¹.

Ancora più interessante della conversazione di Federico Ruysch col morto, le cui affermazioni non a caso vengono ribadite da tutte le mummie¹¹² — un colloquio acronico, ricco di acute indagini sui sensi

¹⁰⁸ Sui *Cori* del Tasso e del Guarini cfr. *Zibaldone*, 2999, dove si dice che essi recuperano quella funzione di riflessione morale che apparteneva al *Coro* del dramma antico.

¹⁰⁹ Georges-Louis Leclerc Buffon e la sua attività scientifica sono ricordati nello *Zibaldone*, 281, 291, 1547, 2729-2731, 4092.

¹¹⁰ *Zibaldone*, 292-293 (edizione cit., vol. I, p. 246).

¹¹¹ *Dialogo di Federico Ruysch e delle sue mummie*, in *Tutte le opere* di G. Leopardi, cit., p. 136. In questo passo il Leopardi ha elaborato le idee del Buffon e di Domenico Cirillo sul «torpore dilettevole» della morte. Affini alla sostanza del *Dialogo* sono le pp. 291-292 dello *Zibaldone*, in cui il Recanatense si mostra d'accordo col napoletano Cirillo.

¹¹² La voce corale delle mummie trova la sua giustificazione nelle valutazioni dello *Zibaldone*, 2804-2808, intorno al *Coro* della tragedia greca. In questi termini si esprimeva

e la loro percezione del piacere e del dolore, sull'assenza di sensazioni in cui si risolve il morire, sull'affinità tra il *languore* e il *diletto* del sonno e quelli della morte¹¹³ —, è il *Coro di morti* che introduce il *Dialogo* e ne anticipa il messaggio.

È un canto corale profondo e sublime, in cui una moltitudine indefinita e anonima di defunti rivela la condizione della propria inerte materia («ignuda natura»)¹¹⁴, del proprio «arido spirito» privo del desiderio e della volontà di essere, cioè di vivere¹¹⁵. Una condizione opposta alla vita mortale tutta mossa dal desiderio e dalla passione, in più consumata dalla noia. Morto, lo spirito non ha più il potere di desiderare e di volere; è libero da speranze, affanni e timori:

[...] Profonda notte
Nella confusa mente
Il pensier grave oscura;
Alla speme, al desio, l'arido spirito
Lena mancar si sente:
Così d'affanno e di temenza è sciolto,
E l'età vote e lente
Senza tedio consuma¹¹⁶.

I morti hanno raggiunto quell'«insensibilità illimitata e perpetua» che spesso il Leopardi auspicava per sé¹¹⁷. Lo stato dei morti, per lui, non è né sofferenza, né espiatione, né beatitudine; è, al contrario, il livellamento di tutti nel nulla in una eterna durata («l'età vote e lente»)¹¹⁸. Egli nega l'immortalità della loro anima e, quindi, la provvidenzialità della vita terrena e celeste.

Il *Coro* è una sintesi della filosofia naturalistica e materialistica, una ripresa del linguaggio sensistico e funebre delle *Canzoni*, soprattutto della canzone *Ad Angelo Mai*. Il Poeta di Recanati si impegna nel

sull'intervento del *Coro* nel corso dell'azione drammatica: «Anche quando il coro prendeva parte diretta all'azione, questo fare agir nel dramma la moltitudine, era più poetico, e doveva produrre maggiore e più vivo effetto, che il divider tutta l'azione fra pochi individui, come noi facciamo» (edizione cit., vol. II, p. 1487).

¹¹³ Cfr. *Zibaldone*, 281-283.

¹¹⁴ Qui *natura* sta per *materia*. L'aggettivo *ignuda* è usato nel *Sogno*, v. 89, per indicare appunto il corpo morto, privo di bellezza e di tutto ciò che è amabile; ritorna in *A Silvia*, v. 62 (*tomba ignuda*).

¹¹⁵ Il lessema *arido spirito* indica il suo non essere sancendo la nullità dell'infinito *finersi* dello spirito. Nello *Zibaldone* 2219-2221 leggiamo che già la *noia* è la *morte dello spirito* nella vita.

¹¹⁶ *Coro di morti*, in *Tutte le opere* di G. Leopardi, cit., p. 134.

¹¹⁷ Cfr. *Zibaldone*, 291-292: «Io bene spesso trovandomi in gravi travagli o corporali o morali, ho desiderato non solamente il riposo, ma la mia anima senza sforzo, e senza eroismo, si compiaceva naturalmente nell'idea di un'insensibilità illimitata e perpetua, di un riposo, di una continua inazione dell'anima e del corpo, la qual cosa desiderata in quei momenti dalla mia natura, mi era nominata dalla ragione col nome espresso di morte, né mi spaventava punto» (edizione cit., vol. I, p. 246).

¹¹⁸ È la dimensione dell'eternità, intesa come tempo infinito senza scansioni di passato e futuro.

definire l'incomprensibile: la morte come pure la vita. Lo ha già tentato nell'idillio *Il sogno*¹¹⁹ e lo riprenderà nel *Canto notturno*¹²⁰, ma nell'opere morale ricorre alla forma poetica più efficace¹²¹, il *coro* di più morti all'unisono sul loro stato *post mortem*: un insieme di voci concordi e molto più attendibili dell'*io* del Poeta o del canto di un ignoto pastore. È straordinaria la forza leopardiana nell'immaginare e nell'esprimere il *non essere*, la morte che è il rovescio del vivere, in cui i sensi sono estinti e perciò incapaci di sentire il dolore e il piacere. Il Leopardi è convinto, al pari del Foscolo, che la morte è il *nulla eterno* e riesce a comunicarci questo *nulla* mediante una situazione irrealistica, gotica, in cui i defunti — che parlano e cantano con cesure forti, colori cupi, omofonie ripetute e con una sintassi semplificata — fanno chiarezza sull'enigma della morte, sensibilizzandoci alla sua nullità, raggiungendo, quindi, quegli effetti che diceva essere delle «opere di genio»:

E lo stesso spettacolo della nullità, è una cosa in queste opere, che par che ingrandisca l'anima del lettore, la innalzi, e la soddisfaccia di se stessa e della propria disperazione. [...] Oltracciò il sentimento del nulla, è il sentimento di una cosa morta e mortifera. Ma se questo sentimento è vivo, come nel caso ch'io dico, la sua vivacità prevale nell'animo del lettore alla nullità della cosa che fa sentire, e l'anima riceve vita (se non altro passeggiava) dalla stessa forza con cui sente la morte perpetua delle cose, e sua propria¹²².

Vivissimo è nel *Coro di morti* il sentimento leopardiano del *nulla*.

Ai morti la vita terrena appare un mistero che stupisce («Cosa arcana e stupenda/ Oggi è la vita al pensier nostro»), tale quale appare la morte ai vivi. Come i vivi fuggono la morte, allo stesso modo i morti fuggono la vita: un *fuggire* (verbo esistenziale tematico nelle opere del Leopardi, fin dalle primissime prove, nel *Coro* usato nella forma *rifuggire*¹²³) l'uno e l'altro senza ragione e senza significato e perciò assurdo. Una sola cosa è certa per i morti: che il destino («il fato», non la Provvidenza) nega la felicità in vita e la beatitudine in morte:

[...] Che fummo?
Che fu quel punto acerbo

¹¹⁹ *Il sogno*, vv. 47-48.

¹²⁰ *Canto notturno*, vv. 65-68:

Che sia questo morir, questo supremo
Scolorar del sembiante,
E perir dalla terra, e venir meno
Ad ogni usata, amante compagnia.

¹²¹ Al *Coro* indefinito, vago e poetico della moltitudine di morti, perciò di grande effetto.

¹²² *Zibaldone*, 259-261 (edizione cit., vol. I, pp. 228-229).

¹²³ *Rifuggire*, meno frequente della forma *fuggire*, e qui volutamente adoperato non tanto per indicare la ripetitività dell'azione quanto l'intensità del suo significato, metaforizza la *vita* e la *morte*. *Fuggire* è il verbo ideologico che attraversa tutta la produzione letteraria del Leopardi.

Che di vita ebbe nome?
 Cosa arcana e stupenda
 Oggi è la vita al pensier nostro, e tale
 Qual de' vivi al pensiero
 L'ignota morte appar. Come da morte
 Vivendo rifuggia, così rifugge
 Dalla fiamma vitale
 Nostra ignuda natura;
 Lieta no ma sicura,
 Però ch'esser beato
 nega ai mortali e nega a' morti il fato¹²⁴.

L'intero canto, una stanza libera di endecasillabi e di settenari dal ritmo lento, che definisce la morte con i parametri dell'assenza di vita, è il documento più distaccato, meno eroico della leopardiana metafisica del nulla. Pertanto il più profondo.

¹²⁴ *Coro di morti*, vv. 20-32. Si veda pure la macabra descrizione dei morti nei *Paralipomeni*, canto VIII, st. 16-17-18. Anche qui i defunti rivelano la forza distruttrice della morte e, quindi, l'orrido *nulla* del destino degli uomini, sempre in funzione etico-gnoseologica, e non etico-religiosa come ad esempio nelle *Visioni* del Varano (cfr. *Opere poetiche*, Parma 1789, II, p. 351). Nei due ultimi canti dei *Paralipomeni* il Recanatese, con tono polemicamente parodico, corrode la concezione platonico-cristiana dell'aldilà e della vita eterna. E lo fa col *topos* letterario del *viaggio* nell'Averno.

MARIA LUISA CUSATI COVUCCIA

IL POLITICO E IL SOCIALE NELL'ARTE DE FURTAR *

1. Nel *Mercurio*, gazzetta manoscritta che veniva realizzata a Lisbona dal Padre Luiz Montez Matoso, il giorno 8 febbraio 1744 si poteva leggere: «Na casa de Joam Bautista Lerzo, defronte da Torre do Loreto, se vende um livro em 4° intitulado *Arte de Furtar*, composto pelo P. António Vieira. Obra certamente filha de seu engenho, a 1\$200 cada um papel, com tanto gasto, que cada dia se vendem muitos»¹.

Con questo annuncio si sollecitava l'interesse del lettore e se ne risvegliava la curiosità; con un testo di poche righe si proponeva l'acquisto di un'opera dal titolo fuori dal comune che lasciava intravedere vari possibili contenuti e se ne specificava l'autore, personalità di notevole spicco nelle lettere portoghesi già morto da alcuni anni e del quale erano ben note la vivacità dell'ingegno, la forza dell'eloquenza, la veemenza degli interventi. Il titolo sarebbe risultato sconosciuto anche ai più profondi conoscitori dell'opera di questo grande gesuita, era quindi il caso di sottolinearne l'attribuzione con un richiamo allo straordinario ingegno dell'Autore. A questo punto, l'ultima spinta all'acquisto: il prezzo e la notizia del notevole numero di copie che veniva venduto ogni giorno.

Le edizioni dell'epoca non erano realizzate con alte tirature e questo dato avrebbe fatto precipitare chiunque avesse appena capacità di lettura, ad acquistare il libro.... *na casa de Joam Bautista Lerzo de fronte da Torre do Loreto...* dove avrebbe trovato l'opera, il cui titolo risultava più completo: *Arte de furtar, espelho de enganos, theatro de verdades, mostrador de horas minguadas, gazua geral dos Reinos de Portugal*² con una data di edizione già definibile di antiquariato: 1652!

L'operazione dovette riuscire brillantemente e i metodi seguiti rivelano grande acume e capacità commerciale. È interessante rilevare come questo breve testo, di un genere inevitabilmente legato alla realtà, con opportuni cedimenti alla finzione, riesca a raggiungere il

* Una prima stesura di questo lavoro è stata presentata a Macerata durante i lavori del I Colloquio Internazionale «Testo e Contesto» tenutosi presso l'Università degli Studi dal 15 al 17 ottobre 1990 con il tema: *Discorso fisionale e realtà storica*.

¹ «In casa di Giovan Battista Lerzo, di fronte alla Torre di Loreto, si vende un libro in 4° intitolato *Arte di Rubare* scritto dal Padre Antonio Vieira. Opera che si deve certamente al suo ingegno, a 1\$200, ciascuna copia, con tale esito, da venderne molte ogni giorno».

² «Arte di rubare, specchio di inganni, teatro di verità, quadrante di ore perse, grimaldello generale dei Regni di Portogallo».

suo scopo finale con incidenza degna della più moderna campagna pubblicitaria. Primo risultato infatti fu una vendita tale da spingere alla realizzazione, in un arco di tempo che si suppone brevissimo, di ben quattro successive edizioni³.

2. Alla luce della documentazione esistente⁴, sappiamo che si procedette in questo modo per sfruttare commercialmente un curioso manoscritto risalente al 1652 e rimasto sconosciuto. Si trattava di una critica ai costumi del tempo scritta da qualcuno che ben conosceva i meccanismi che presiedevano a tutte le forme di gestione sia politica che sociale, che riusciva a stigmatizzare perfettamente le debolezze dell'animo umano e che viveva ed operava in una posizione dalla quale poteva osservare i guasti che, giorno dopo giorno, minavano la stessa stabilità dello Stato. L'analisi condotta dall'ignoto Autore non risparmiava nessuno e, con sarcasmo, facendo sfoggio di una grande dialettica individuava tutte le forme di furto, anche le più occulte e mascherate, che venivano perpetrate nel Regno di Portogallo. L'Inquisizione era all'epoca molto attiva, il controllo sulla stampa attento e pedante, impensabile quindi approvazione e pubblicazione.

L'intraprendente Giovan Battista Lerzo, che aveva acquistato il

³ Il frontespizio della prima edizione di cui siamo a conoscenza si presentava così: ARTE DE FURTAR, / ESPELHO DE ENGANOS, / THEATRO DE VERDADES, / MOSTRADOR DE HORAS MINGUADAS, / GAZUA GERAL / Dos Reynos de Portugal. / Offerecida a El Rey / nosso senhor / D. JOAO IV / para que a emende / Composta pelo / Padre Antonio Vleira / Zelozo da Patria. / Amsterdam, Na Officina Elvizeriana, 1652..

Che si trattasse di un falso risulta da:

CARTA APOLOGETICA, em que se mostra, que nao he Author do Livro intitulado Arte de Furtar o insigne p. Antonio Vieira, da Companhia de Jesus; escrita por hum zeloso da illustre memoria deste grande escritor. Lisboa, Na Regia Officina Sylviana, e da Academia Real, 1744.

L'autore, che mantiene l'anonimato ma che è stato facilmente individuato in Francisco José Freire, in data 20 febbraio 1744 afferma di aver appena ricevuto, con la posta, copia della Gazzetta letteraria cui mi sono già riferita. Nel dimostrare che l'opera non può essere stata scritta da P. Antonio Vieira afferma, tra l'altro, che gli sembra assurdo che un'opera con in frontespizio la data del 1652 possa essere rimasta sconosciuta per ben novantuno anni. Ciò permette di supporre che la vendita fosse iniziata nel 1743 ma non prima.

Una volta esaurite le copie di questa prima edizione fu approntata la seconda che fu dichiarata «... correcta e emendada de muytos erros...» e datata 1744. Furono infatti corretti alcuni errori di composizione tipografica che denunciano anche la presenza di un originale manoscritto. Successivamente furono approntate altre due stampe, sempre datate 1744 con un numero inferiore di pagine grazie ad una composizione tipografica più compatta, ma tanto simili fra di loro da essere state individuate solo recentemente come iniziative editoriali diverse. Cf. Maria Luisa Cusati, *Introduzione bibliografica all'«Arte de Furtar»*, in: AION-SR, XXV, 1, 1983 e quindi: *O apógrafo eborense da «Arte de Furtar»*, «AION-SR, XXV, 2, 1983.

⁴ I documenti finora noti sono: un apógrafo parziale da cui si evince la data di stesura dell'opera e un dichiarazione di pugno di Padre João Batista de Castro che tenne presso di sé il manoscritto per un certo tempo e ne fece realizzare l'apógrafo. Si conservano nella Biblioteca Pública e Arquivo Distrital di Évora (Cod. CXII/2-7). Cf. anche: Joaquim Heliodoro da Cunha Rivara, *Catálogo dos Manuscriptos da Bibliotheca Pública Eborense*, Lisboa, 1868 (vol II, pp. 612-613).

manoscritto per puro caso e ne aveva intuito l'importanza, decise così di sfruttarne le potenzialità escogitando una serie di stratagemmi. Inventò il nome dell'Autore, un personaggio di sicura presa sul pubblico, inventò l'Editrice, una fantomatica *Elvizeriana* poco contrallabile perché con sede ad Amsterdam⁵, e giunse a scomporre e ricostruire il titolo nella maniera che gli sembrò più interessante⁶.

Questi sono gli interventi documentati che operò l'ingegnoso tipografo e che scatenarono le prime polemiche, ma la storia di quest'opera sarà sempre caratterizzata da diatribe vivaci.

3. La polemica sull'attribuzione divampò a distanza brevissima dalla sua prima comparsa sul mercato e immediatamente la paternità di Padre Antonio Vieira non solo fu messa in dubbio ma fu categoricamente esclusa⁷. Il problema più immediato che sorse quindi per quest'opera fu l'attribuzione e tuttora la curiosità per la soluzione di questo enigma continua viva nel lettore. Le ipotesi avanzate e sostenute con i più vari metodi e argomentazioni sono state almeno sette⁸, escludendo la prima che fu dettata da esigenze commerciali, le altre non potevano scaturire che dall'analisi dell'opera, unico elemento di studio disponibile. I dati biografici che da essa emergono sono stati studiati e messi in comparazione con le notizie biografiche dei vari personaggi individuati, considerandoli sempre fondamentali nella costruzione delle varie ipotesi. Per quanto si tratti di un testo costruito con una dichiarata finalità documentale, pure mi sembra difficile individuare lo spazio entro il quale la realtà, decostruita e analizzata per giungere alla dimostrazione degli enunciati che l'autore propone, riesca a mantenersi inalterata. La realtà storica, passando attraverso il discorso, necessariamente subisce una modifica fisionomica e in questo caso bisogna tener presenti ancora altri elementi nell'esaminare il

⁵ È noto che ad Amsterdam operavano i famosi stampatori Elzevier ma il loro cognome fu usato maldestramente.

⁶ Dall'apógrafo rileviamo infatti che il titolo era così strutturato: *Theatro de verdades / Espelho de enganos / Mostrador de horas mingoadas / Gasua geral / Dos Reynos de Portugal / e / Arte de Furtar / Offerecida a El Rey nosso Senhor / D. Joao o IV / Para que a emende / Composta em Lisboa no Anno de MDCLII / Por hum Portuguez / Anonimo / Muy zeloso da Patria.*

⁷ La *Carta Apologetica* di Francisco José Freire ebbe un seguito. Egli infatti intervenne nuovamente a difesa della memoria di P. Antonio Vieira sollecitato dalla pubblicazione di una *Dissertação apologetica e dialogistica. Que mostra ser o Author do Livro, intitulado Arte de Furtar digno desvelo do engenho illustre do Padre Antonio Vieira, em reposta de huma carta, escrita por hum ignorado zeloso da memoria do dito Padre*; Lisboa, Na nova Officina Sylviana, 1746. L'autore era P. Francisco Xavier dos Serafins Pitarrá. Freire rispose con: *Vieira defendido, dialogo apologetico, em que se mostra que nao he o verdadeiro Author do livro intitulado Arte de Furtar o padre Antonio Vieira, da Companhia de Jesus*; Lisboa, Na Regia Officina Sylviana, e da Academia Real, 1746. In seguito sono state sostenute altre attribuzioni, lasciando fuori discussione quella a P. Antonio Vieira.

⁸ Oltre la già citata attribuzione a P. António Vieira sono state avanzate altre ipotesi. Le più interessanti: Thomé Pinheiro da Veiga, João Pinto Ribeiro, António de Sousa Macedo, António da Silva e Sousa, P. Manuel da Costa, D. Francisco Manuel de Melo.

testo e valutarne la valenza documentale. Poteva permettersi l'autore di un testo così palesemente provocatorio di essere individuabile? In quale misura quindi i dati biografici che ci propone vengono manipolati? E l'esigenza di dimostrare in maniera evidente, con tutti gli artifici che la retorica barocca gli consente, gli enunciati che presenta, in quale misura ha modificato i dati che ci propone come obiettivi? L'autore, che si proponeva di indicare al Re quali fossero i modi di rubare praticati dai suoi sudditi perché potesse intervenire, era profondamente convinto di vivere in una società immorale che avrebbe desiderato vedere risanata ma su cui sapeva di non poter incidere in prima persona. Dal testo traspare certo una forte personalità e una serie di dati che permettono di ricostruire la sua posizione in seno alla società dell'epoca.

4. In Portogallo la situazione politica si avviava solo da pochi anni ad una stabilizzazione in prospettiva di autonomia. Nel 1578, dopo la sconfitta di Alcácer Quibir e la morte del giovane Re D. Sebastiano, si era avuta una complessa vicenda dinastica che si era conclusa con l'annessione alla corona castigliana sotto Filippo II. Vantavano diritto alla successione: D. Caterina di Braganza, Filippo II e D. Antonio Prior do Crato. Quest'ultimo, pur sostenuto dalla simpatia popolare, non riuscì nel tentativo di ottenere la corona e fu condannato come traditore. Le ragioni di Filippo invece erano sostenute dalla nobiltà che intravedeva, nell'annessione ad una corona ricca e potente, maggiori possibilità di mantenere i propri privilegi.

Dopo le *Cortes* di Tomar (1581) in cui fu riconosciuto il diritto di Filippo, furono messi in chiaro alcuni punti fondamentali per il futuro del Portogallo: non si sarebbe creato un unico regno ma sarebbe stata garantita l'autonomia del Portogallo che avrebbe continuato a mantenere in vigore le proprie leggi mentre tutti gli incarichi fino a quel momento attribuiti a portoghesi sarebbero stati da loro mantenuti, il vice-re o governatore sarebbe stato portoghese e in relazione ai diritti commerciali nulla sarebbe cambiato. Venivano quindi fissati i principi di una monarchia dualista⁹.

Poco dopo Filippo fece la sua prima, solenne visita in Portogallo e tutto sembrava procedere nel migliore dei modi. Solo dopo pochi anni, però, cominciarono problemi principalmente di natura economica poiché Castiglia, dopo l'epoca della grande prosperità dovuta alle scoperte, si avviava alla decadenza. Le guerre rappresentavano un continuo onere che veniva affrontato imponendo nuove tassazioni, il Portogallo fu coinvolto e si ebbe un malcontento sempre più profondo. Il popolo aveva ripetutamente sollecitato D. João duca di Braganza ma questi, poiché godeva di ottime relazioni con la corte di Castiglia ed

⁹ Cf. J. Veríssimo Serrão, *História de Portugal*, Lisboa, 1979 (Vol. IV - Governo dos Reis espanhóis).

era stato nominato governatore militare del suo Paese, non intendeva prendere alcuna iniziativa. Dette però il suo consenso quando gli fu posta l'alternativa tra una monarchia che, con lui, continuasse la linea di successione ritenuta legittima o una repubblica di nobili. A questo punto si ebbe la rivolta che si realizzò, senza alcuna violenza, il 1 dicembre 1640. Dopo quindici giorni D. João IV di Braganza fu acclamato re.

Iniziò quindi un periodo che, con la riconquistata autonomia, si sperava foriero di una nuova prosperità ma che si avviò gravido di problemi. In Portogallo ci si aspettava una reazione militare e, per potersi preparare adeguatamente, furono imposte nuove tasse mentre si avviavano numerose operazioni diplomatiche al fine di procurarsi alleanze. In gran parte esse però fallirono: il Portogallo non veniva considerato alleato interessante neanche dai nemici dichiarati della Spagna.

5. In questa atmosfera si inserisce l'*Arte de Furtar*. A dodici anni dalla Restaurazione l'autore si pone, quale osservatore critico, al di fuori e al di sopra della realtà che lo circonda e di cui ci dà notizia dettagliata. Lo spinge principalmente un profondo amor patrio ed egli dedica al Re l'opera con il progetto dichiarato di fornirgli gli strumenti per avviare una operazione di moralizzazione indispensabile al progresso del Paese. Nel procedere nella sua creazione egli spesso coinvolge il lettore chiamato a testimone dei guasti che denuncia; costruisce quindi un destinatario che, capitolo dopo capitolo, giungerà al suo stesso livello di conoscenza della realtà del momento, così da poter consapevolmente condividere le soluzioni che gli prospetterà. Data l'intensa partecipazione ai problemi del suo Paese, che dimostra ad ogni passo di questa particolarissima opera, sembra possibile pensare che uno fra gli elementi utilizzabili per individuare il misterioso autore possa essere l'analisi delle sue concezioni politiche e della sua visione della realtà sociale. Per quanto sia sempre da tener presente che, in fase interpretativa, non sempre il lettore è in grado di ricostruire correttamente le fasi generative attraverso cui l'autore è giunto all'espressione, pure ci sembra possano utilmente venir analizzati il discorso politico e quello sociale per porli in correlazione con il macrodiscorso degli autori coevi. In effetti le personalità di rilievo, nelle lettere portoghesi di questo periodo, sono poche. Pur avendo mantenuto puntigliosamente integra l'individualità della lingua, inevitabilmente si ebbe uno spostamento verso il castigliano perché era fondamentale, per l'attività di un artista o di un letterato, il consenso e l'appoggio della Corte. Il nostro domina perfettamente i due idiomi che utilizza opportunamente: quando dovrà riferire e discutere dei diritti ereditari dei due pretendenti alla corona portoghese che si erano fronteggiati oltre settanta anni prima, egli presenta le ragioni di Filippo in un ottimo castigliano. Le personalità in condizione di utilizzare la lingua con tanta disinvoltura e di presentare le argomentazioni con una strin-

gente e convincente retorica, non erano molte all'epoca. Chi scrisse l'*Arte de Furtar* certamente era in continuo esercizio di scrittura e di eloquenza, già per questo individuabile in una rosa piuttosto ristretta di personalità.

6. Partendo dalla lettura dell'*Arte de Furtar* è comunque possibile individuare le linee delle concezioni politiche dell'autore. Suo primo fine, abbiamo detto, è fornire al Re gli strumenti per governare nel migliore dei modi. Segnalare il malcostume imperante non è però sufficiente. È il motivo per il quale fornisce consigli per il buon governo partendo dalla scelta di un indirizzo dottrinario valido. Non è possibile progresso se appena si tiene presente la dottrina di Machiavelli e, con veemenza, afferma:

«...Qual lei? a do reino ou de Maquiavelo? Ainda há memorias desse cão! Vá-se presidir no inferno. Sabeis vos quem é este perro? È o mais mau herege que vomitaram neste mundo as Fúrias de Babilónia...» e poi: «Não queremos que nos preside a lei de tão mau homem, que tem assolado quantas Republicas o admitiram» (cap. XXIX).

È fondamentale che il Re si circondi di ottimi consiglieri e ministri che sappiano orientare il suo governo, e dedica un intero capitolo al problema discettando su tutte le caratteristiche che è importante abbiano sia i consiglieri che i consigli: «O conselheiro há-de ser prudente e secreto, sabio e velho, amigo e sem vícios, não cabeçudo nem temerário nem furioso» infatti: «Conselhos bons são muito bons de dar, mas muito maus de tomar» ma in conclusione «... bem considerado vem a ser que do bom conselho se segue o bom governo que sustenta as republicas ilesas e do mau resultam assolações de reinos e ruinas de impérios» (cap. XXX).

La guerra è da evitare ad ogni costo perché «o officio do príncipe é procurar que seus vassallos vivam em paz» e «Melhor é a paz com condições honestas, que guerra perigosa com interesses incertos» infatti «A guerra faz-se para ter paz e, por isso, é melhor sempre admitir esta que fazer aquela» (cap. XIX) ma «Paz fingida é prior que guerra verdadeira; e esta é melhor, porque a boa guerra faz a boa paz» (cap. XVIII) bisogna perciò rifornire con generosità l'esercito perché «Os soldados bem armados e vestidos cobram brios e concebem esforço» e quindi «Haja correspondencia igual de ambas as partes, isto é que o príncipe pague como o soldado serve, e acudirão logo inumeraveis a servi-lo sem ser necessario busca-los, porque nisto são como as pombas que acodem todas ao pombal onde acham bom provimento e fogem da casa onde as deparam» (cap. XXII). Seguendo i suoi consigli, in conclusione, «... um Rey justo, temido, bem servido e amado, conservará sua pessoa segura, seu Imperio inexpugnável, sua fazenda com augmentos e seus vassallos sem faltas. E em chegando a este auge, logrará prospero seu Septro em paz, livre dos damnos e unhas...» (cap. XIX).

Le sue idee a proposito della guerra sono però particolari perché, mentre la considera qualcosa da evitare, ne definisce due tipi, la difensiva e l'offensiva e giustifica solo il primo. Subito dopo giunge a giustificare anche il secondo tipo, se ve ne siano le condizioni e, mentre critica i saccheggi e le operazioni offensive di ritorsione, immediatamente poi li ammette. Il testo assume valenza testimoniale in quanto documento rappresentativo di un'epoca, di una società, di una mentalità; l'unico limite che mi sembra di poter individuare alla completa attendibilità del documento è l'atteggiamento che l'Autore assume nei confronti di casa Braganza e che traspare sempre laudativo.

Riferendosi a D. João IV afferma:

«È V.M. o mais nobre, o mais valente, o mais poderoso e o mais feliz homem do mundo...» (Dedica) mentre «Não há reino no mundo tão bem provido como este nosso de Portugal, porque, além do que dá de si bastante para seu sustento, lustre e agrado, tem de suas conquistas com que se enriquece e provem todas as nações» (Cap. IX) dato che quella del Re di Portogallo «... grandeza é a que não chegou Alexandre nem Monarcha algum do Universo, porque nenhum teve nem tem nas quatro partes do orbe tanto como V.M. possui...» giungendo ad affermare che si potrebbero nominare numerosi altri Viceré per governare tutti i territori di pertinenza del Re di Portogallo, esagerando al punto da considerare necessario «...outro [Viceré] em Malaca ou Macau para Bengala, Pegu, Arração, Molucas, Japão, China, Cochinchina, etc...» (cap. LXVII).

7. La tesi principale che egli vuole dimostrare resta comunque quella dell'universalità del furto e le argomentazioni, spesso originali, vengono costruite esaminando ogni piega della realtà sociale. Ogni categoria, nell'esercizio delle proprie attività, infatti ricorre a magagne studiate in danno del proprio prossimo. Molto spesso è il Re ad essere derubato dai funzionari scorretti che presentano conti fantasiosi per giustificare spese pubbliche che non sono state mai sostenute, addirittura è il Re che diviene ladro nel momento in cui si incamerano diritti per servizi che non vengono prestati, come la difesa delle cose in favore dei poveri pescatori che pagano le imposte ma non mancano di subire gli assalti di mori e pirati. Questo spunto serve all'autore per affrontare un nuovo problema: ci sono Re ladri? Il problema riguarda il regno del Portogallo, infatti «El Rey Philippe diz, que injustamente lho tomou El Rey D. Joao: e El Rey D. Joao afirma, que violentemente lho tinha usurpado El Rey D. Philippe: e neste conflicto de opinioens nao escapa hum delles de ladrao. Sim porque tomar o alheyo he furtar: e quem furta he ladrao; qual o seja, dirá o Capitulo seguinte» (cap. XV).

La responsabilità maggiore del degradare della situazione in Portogallo è da imputare alla disinvoltura con cui Castiglia disattese gli accordi. Un intero capitolo è dedicato alla dimostrazione di come un

Re possa avere artigli da ladro. Il rapporto Portogallo/Castiglia viene mostrato come di chiara dipendenza. I balzelli eccessivi, le richieste di soldati e di imbarcazioni per imprese che Filippo III volle affrontare pur delineandosi in partenza come perdenti e la nomina della Duchessa di Mantova quale viceré portarono sull'orlo del definitivo collasso il Portogallo che era vittima di un chiaro disegno di distruzione della nazionalità portoghese.

È quindi della società portoghese dell'epoca che riusciamo a conoscere quanto nessuna cronaca destinata alla pubblicazione e quindi alla lettura di un pubblico potesse mai farci sapere. Dal ministro del re al piccolo funzionario, dal sacerdote al più umile lavoratore, tutti i personaggi si inseriscono in un contesto sociale che tollera e spesso favorisce il furto. Con chiarezza e determinazione si propongono i provvedimenti più opportuni per una salutare moralizzazione ma, in questo modo, ci vengono fornite informazioni, ad esempio economiche, di grande interesse storico perché non riscontrabili in nessun documento ufficiale. Risultano, in particolare, molto interessanti i dati che ritroviamo sull'amministrazione delle colonie che a corte giungevano opportunamente filtrati.

Le storture che denuncia provocano infatti notevoli danni economici alla Corona come «... se vê na pescaria do aljofar e pérolas no Oriente, que rendia mais de hum milhão em outros annos à Coroa de Portugal e para os pescadores, que eraõ mais de quarenta mil com quinhentas embarcações grandes, porque havia quem pagasse os ministros fielmente...» ma l'amministrazione fu modificata «... tirando-a de pessoas Religiosas fidelíssimas a título de mais fácil expediente: e seguio-se logo serem os mergulhadores mal pagos e os ministros remunerados em dobro porque se pagavão estes por sua mão e aqueles pela alheia: fugiram os pescadores e os que acodem forçados são tão poucos em comparação do que erão, que não chegão a dez mil...» (cap. VI).

Il problema maggiore sta nel fatto che, nelle terre conquistate, tra i governatori: «... houve antigamente e ainda há alguns tão fidalgos que, estimando mais a honra que thesouros, trataram só de dar o seu a seu dono... outros, pelo contrario, antepondo as leis da cobiça aos respeitos da nobreza, não só se fazem chatins mas, estendendo as redes até pelo alheio, se fazem ricos à custa dos pobres...» (cap. IX).

Si continua così in un incessante penetrare nei più reconditi meandri dell'organizzazione sociale ma anche, inevitabilmente e con molto acume, in ogni piega dell'animo umano.

8. Nell'arco di oltre tre secoli, la storia dell'*Arte de Furtar* si è dipanata con fasi alterne di interesse da parte di studiosi, editori e quindi lettori. Il testo, ricchissimo, si presta ad innumerevoli analisi e il problema, ancora insoluto, dell'attribuzione continua ad incuriosire.

L'ultima iniziativa editoriale¹⁰ propone come degna di credito l'attribuzione a p. Manuel de Costa. Non mi sembrano sufficienti le argomentazioni addotte dal prof. Bismut che fa propria l'ipotesi avanzata per la prima volta nel 1940 dal p. Francisco Rodrigues¹¹ e che venne già confutata all'epoca da Joaquim Ferreira¹² che contrappose l'attribuzione a Francisco Manuel de Melo.

Nell'intento di giungere all'individuazione di dati concreti utilizzabili per una possibile soluzione, mi sembra da sottolineare l'importanza del livello di corrispondenza tra il testo con le idee e le notizie che da esso si evincono, il contesto in cui esso si inserisce, quale vivace cronaca e documento, e gli elementi biografici a noi noti del possibile autore.

Queste brevi note, sollecitate dal tema del Congresso in cui furono presentate, potranno certo suggerire qualche utile elemento di valutazione ma a mio parere sarà lo studio dei documenti coevi esistenti che potrà fornire dati probanti¹³.

¹⁰ *Arte de Furtar*, edizione critica, con introdução e notas de Roger Bismut, Lisboa, INCM, 1992.

¹¹ Al Congresso do Mundo Português del luglio 1940 il p. Francisco Rodrigues S.J. presenta pochi righe di un documento, conservato presso l'Archivio Romano della Compagnia di Gesù, che provverebbe tale attribuzione.

¹² Per un riscontro bibliografico sulla *querelle*, cf. Maria Luisa Cusati, *Introduzione* cit. (pp. 245-251).

¹³ Il documento presentato dal p. Francisco Rodrigues, conservato in: *Historia et Acta - sec XVII (Lus. 55)*, è stato finora trascritto solo parzialmente. Mi riprometto di curarne la pubblicazione integrale.

costante nella rappresentazione dell'oggetto in Chrétien de Troyes e la mia analisi metterà in luce — questa, almeno, è l'intenzione — la presenza di un ragguardevole numero di strutture «binarie» ovvero «doppie» nel *corpus* descrittivo in esame. Definisco in questo modo una qualunque struttura linguistica (grammaticale, sintattica o anche semantica) composta da due elementi o altrimenti connessa al concetto di bipartizione e/o dualità. Mi sembra di poter raggruppare tali strutture in tre grandi categorie:

- a) I binomi verbali;
- b) La presenza del numero «2»;
- c) Le strutture «doppie»;

per le quali occorrono alcune precisazioni.

a) *Binomi verbali*:

Ho riunito sotto questa dizione i diversi tipi di «coppie» verbali rintracciabili nel *corpus*, ovvero:

- I) Binomi aggettivali (tipo: *fres et noviax*), che ricalcano la struttura dei binomi sinonimici tanto diffusi in tutta la letteratura medievale francese⁵ e soprattutto nella narrativa, ma che qui molto spesso non sono composti da due sinonimi⁶;
- II) Binomi nominali e verbali (tipi: *et li bliauz et li mantiax e ne veue ne trovee*)⁷, del tutto simili ai precedenti, salvo che nei materiali linguistici impiegati;

Entrambe le strutture possono poi presentarsi rinforzate da congiunzioni quali «et... et...», oppure «ne... ne...», come in uno dei casi sopra riportati; l'aggiunta serve talvolta a dare maggior risalto alla coppia in fase di lettura, mentre altrove la scelta sembra dettata soltanto da esigenze metriche.

b) *Presenza del numero «2»*.

Forse questa è la scoperta più inattesa, anche se — a posteriori — appare perfettamente prevedibile: il numero-matrice del doppio è presente nel tessuto descrittivo (vedremo poi quanto la sua distribuzione nel *corpus* non sia casuale), il che suggerisce un segnale apripista per il lettore.

⁵ A puro titolo di esempio, ecco alcuni tipici binomi sinonimici, tratti dallo *Charrot de Nîmes*. I versi citati si riferiscono all'edizione curata da J.L. Perrier, Paris 1968: *grant et lee* (v. 1346), *joiant et lié* (v. 657).

⁶ Avrò occasione di citarne alcuni più avanti. Ne propongo comunque uno qui, per favorire un raffronto immediato con i tipi proposti alla nota precedente. Da *Cligés*, ed. cit. v. 1521: *boene et riche*.

⁷ Entrambi gli esempi provengono dalla descrizione presentata alla fine di questo contributo. Cfr. Nota (27).

c) *Strutture «doppie»*:

Questa definizione comprende tutta una serie di strutture grammaticali e sintattiche che hanno in comune una funzione bipartitrice rispetto agli elementi linguistici cui si applicano, sia creando un'opposizione:

d'une part... d'autre part...

sia situando gli elementi sui due poli di una prospettiva:

delez... devant...

o ancora presentando i due oggetti in rapida successione:

li un... li autre...
cil... et cil autre...
cil... et cist...

Esistono ovviamente numerose varianti di queste forme, che comunque restano vicine allo schema-base esposto. Diversi contributi critici, peraltro, concordano nel riconoscere a Chrétien de Troyes un uso particolarmente smalzato delle risorse linguistiche e retoriche in suo possesso⁸, e proprio l'autore di uno di questi sottolinea:

It is surprising, then, that so little critical attention has been focused on the philological dimension of Chrétien's art, on the singular use he made of the lexical and syntactical resources of Old French⁹.

Quanto cercherò di dimostrare intorno alle strutture di bipartizione vuol essere un'ulteriore testimonianza dell'arte sottile di questo scrittore, che fa uso del bagaglio grammaticale e sintattico della propria lingua con estrema consapevolezza, finalizzandolo alla creazione di un'arte poetica nuova eppure ormai matura.

Vediamole, allora, queste strutture, partendo dalla loro frequenza, nonché dalla loro distribuzione nell'opera. È il momento delle cifre,

⁸ Occorre non dimenticare che la letteratura in antico francese era cosa piuttosto recente, ai tempi di Chrétien de Troyes. Se poi si parla di *roman*, stando alle conoscenze attuali, solo Wace e il primo *Roman d'Alexandre* hanno preceduto il nostro autore. Sui presunti rapporti tra quest'ultimo e Wace cfr. M.M. Pelan, *L'influence du Brut de Wace sur les romanciers français de son temps*, Genève 1974. Quanto invece alle risorse retoriche, non ci sono pervenuti manuali concernenti la composizione di opere letterarie in lingua d'oïl dell'epoca di Chrétien. A parte gli autori classici, poi, il primo testo di poetica del XII secolo, scritto in latino, ma i cui precetti sono stati seguiti anche (anzi, soprattutto) da autori di testi in lingua romanza, resta l'*Ars Versificatoria* di Matthieu de Vendôme, comunque posteriore ai primi romanzi di Chrétien de Troyes e certamente all'*Erec et Enyde*.

⁹ Cfr. J.T. Grimbert, *Adversive structure in Chrétien's Yvain: the role of the conjunction 'mes'*, in «Medioevo Romanzo», vol. IX, Bologna 1984, p. 27.

limitandomi all'essenziale e riferendomi ancora alle tre categorie sopra definite. Le seguenti tabelle consentono di osservarne la quantità con riferimento a ciascun romanzo arturiano e poi al loro insieme¹⁰:

Tab. 1 - *Binomi verbali*:

	N° binomi	N° descrizioni
<i>Erec et Enyde</i>	184	53
<i>Cligés</i>	63	20
<i>Lancelot</i>	76	24
<i>Yvain</i>	52	15
<i>Perceval</i>	109	25
TOTALE	484	137

Tab. 2 - *Presenza del numero 2*:

	N° presenze	N° descrizioni
<i>Erec et Enyde</i>	16	53
<i>Cligés</i>	1	20
<i>Lancelot</i>	13	24
<i>Yvain</i>	10	15
<i>Perceval</i>	9	25
TOTALE	49	137

Tab. 3 - *Strutture di bipartizione*:

	N° strutture	N° descrizioni
<i>Erec et Enyde</i>	26	53
<i>Cligés</i>	5	20
<i>Lancelot</i>	10	24
<i>Yvain</i>	3	15
<i>Perceval</i>	14	25
TOTALE	58	137

¹⁰ Lo scorporo dei dati romanzo per romanzo mi è parso necessario sia per futuri sviluppi di questa ricerca, sia per un auspicabile confronto con studi centrati su singole opere ed infine per completare i dati emersi dal mio precedente contributo *La descrizione in Chrétien de Troyes: i segni di demarcazione*, in «Annali dell'Istituto Universitario Orientale», sez. romanza, XXVIII, Napoli 1986, pp. 553-566.

I dati forniti dalle tabelle richiedono qualche precisazione legata alla composizione del *corpus*¹¹. Mi riferisco per ora solo alle righe finali degli schemi, quelle che comportano i dati riferiti al totale: dalla Tab. 1, con una facile operazione, si ricava la ricorrenza media dei binomi per descrizione: 3,53. Poiché la lunghezza media dei brani descrittivi considerati¹², è di circa 16 versi, questa coppia si ripetono, limitatamente al descrittivo, ogni 5 versi! Per la Tab. 2 occorre premettere che questo numero 2 compare ben oltre il doppio delle volte di qualunque altra cifra e, ripetendo i calcoli appena effettuati per i binomi, se ne incontra mediamente uno ogni tre descrizioni. Una descrizione su due, invece, ospita una delle strutture comprese nella Tabella 3. Raggruppando i dati delle tre categorie, operazione giustificata dalla loro comune matrice, osserviamo 591 ricorrenze, più di quattro per descrizione. Un dato simile mi ha incoraggiato ad approfondire la questione.

Innanzitutto, i risultati fin qui esposti acquistano il loro pieno significato solo dopo l'opportuno confronto tra i brani descrittivi analizzati ed alcune parti narrative scelte a caso nelle opere in esame. In realtà, tale confronto non si presenta agevole a causa della difficoltà che s'incontra sempre quando si tratta di isolare, nel contesto dei romanzi, brani sufficientemente lunghi ai quali sia possibile attribuire un carattere puramente narrativo¹³. Chrétien (ma non è certo un'eccezione) opera una continua *contaminatio* narrativo-descrittiva, in alcuni casi dando origine alle cosiddette descrizioni dinamiche, delle quali tratterò brevemente più avanti, in altri casi inserendo semplicemente singoli spunti descrittivi, esempi di *microdescrizione*¹⁴, un pò ovunque nel tessuto narrativo. Per il mio confronto, ho scelto dai cinque romanzi altrettante sequenze della stessa lunghezza (cento versi), di carattere essenzialmente narrativo. D'altra parte, anche il *corpus* su cui ho lavorato fin qui, per quanto selezionato con la stessa cautela, presenta comunque forme di contaminazione narrativa. Ne è risultata una quarta tabella che riporta in prima colonna i versi considerati e nelle tre successive, la quantità rintracciata di strutture binarie, suddivise nelle tre solite categorie, qui richiamate dalle prime tre lettere dell'alfabeto, secondo l'ordine stabilito all'inizio di questo lavoro.

¹¹ Ho scelto le 137 descrizioni componenti questo *corpus* attenendomi ad una definizione piuttosto rigida di questo luogo della scrittura. Così, le descrizioni di azioni sono state accettate solo se perfettamente acroniche, inoltre ho scartato tutti i passaggi inferiori ai tre versi. Alla fine del lavoro, comunque, forme di descrittivo non «assolute» sono state vagliate per integrare i risultati ottenuti.

¹² Questa lunghezza media è superiore a quella registrata per i maggiori romanzi francesi del XII secolo, con l'unica eccezione del *Roman de Thèbes*. Quest'ultimo, comunque, presenta una minor incidenza dei versi descrittivi sul totale dell'opera.

¹³ È questo un problema basilare. Se da un lato i confini tra descrittivo e narrativo sono fragili, incerti e forse addirittura inconoscibili, dall'altro, se si lavora su segmenti pre-selezionati, come in questo caso, le differenze tra le due modalità emergono con evidenza.

¹⁴ Cfr. Anna Lorella Di Campli, *Descrizione, narrazione e interpretazione nelle Folies Tristan: la trasgressione dell'essere*, in *Le forme del romanzo...*, cit..

Tab. 4 - Confronto con sequenze narrative:

	Versi	a	b	c
<i>Erec et Enyde</i>	3175-3274	10	0	0
<i>Cligés</i>	1372-1471	9	0	1
<i>Lancelot</i>	3762-3861	9	0	0
<i>Yvain</i>	2478-2577	9	0	0
<i>Perceval</i>	6980-7079	9	0	0
TOTALE	-----	46	0	1

Quasi inutile sottolineare la straordinaria omogeneità dei dati ricavati, attribuibile certo in parte al caso (per una volta favorevole...), ma soprattutto alla natura simile dei brani scelti dal punto di vista stilistico (narrazione prevalente, dialogo, minimi apporti descrittivi, e così via). Mi preme invece far notare gli esiti del confronto: accettando questi campioni come rappresentativi (ed una seconda indagine di prova, che è inutile riportare qui, lo consente), s'incontrano circa 9 binomi verbali ogni 100 versi, mentre l'incidenza delle altre due strutture di riferimento è quasi nulla. Riducendo il dato alla dimensione media del brano descrittivo del corpus (16 versi, come detto), la presenza di questi elementi binari è di 1,4. Il dato per le sequenze descrittive è invece di 4,31, quasi il triplo. Posso allora affermare che queste strutture, pur presenti in tutta l'opera di Chrétien de Troyes (questo è vero almeno per i binomi verbali), s'intensificano fortemente in un contesto descrittivo. Resta da stabilire quale funzione svolga questa binarietà.

Come avrò modo di mostrare ricorrendo ad esempi concreti, anche se non pretendo di aver colto l'essenza stessa del descrittivo in Chrétien de Troyes, ho motivo di credere che le strutture fin qui esaminate costituiscono uno dei mezzi tecnici messi in opera dal nostro autore in questo contesto, un accorgimento compositivo sottile e di sicuro effetto, che testimonia ancora una volta del grande mestiere del nostro romanziere. Quel che noto è la tendenza di Chrétien de Troyes a bipartire, anche a più riprese, l'oggetto da descrivere, dando un ritmo binario anche all'elenco delle sue qualità; ciò ricorrendo a diverse tecniche: innanzi tutto, attributi ed oggetti sono spesso riuniti a formare coppie (nettamente meno numerosi i raggruppamenti a tre). Talvolta s'incontra uno schema più complesso, comprendente quattro elementi organizzati in due coppie. Vediamo:

La ot tante vermeille ansaigne,
et tante guimple/ et tante anche, //
et tante bloe/ et tante blanche,
qui par amors furent donees;...¹⁵

¹⁵ *Erec et Enyde*, vv. 2084-2087.

mainte bandee, / et tante veire;
illuec vit an le jor lacier
maint hiaume, // de fer / et d'acier; //...¹⁶

I due esempi provengono dalla stessa descrizione di un torneo e mostrano due modi diversi di sfruttare la binarietà sia con una doppia coppia che sottolinea la cadenza dell'ottosillabo (primo caso), sia introducendo elementi di asimmetria, come, nel secondo stralcio, una seconda coppia estesa per un solo emistichio e tenuta ad una certa distanza dal precedente verso bipartito. Pertanto, l'origine di questa abitudine dell'autore può essere certo ricercata nel tipo di verso adottato, senza dimenticare la rima baciata, il che ricalcherebbe le tipiche descrizioni dell'epica galloromanza, formate di norma da un unico verso comprendente due qualificazioni, in genere ambientali, ripartite nei due emistichi¹⁷. Lo sviluppo di una consuetudine compositiva epica è un punto di partenza ragionevole, specie se si considera che anche il già citato *binomio sinonimico* si era diffuso a partire dagli stessi testi. Chrétien, però, va ben oltre.

Egli arriva a descrivere di preferenza coppie di oggetti o di persone, oppure insiste altrimenti sulle bipartizione dell'oggetto; in molti di questi casi compare, anche reiterato, il numero 2. Eccone solo alcuni esempi:

andui cele dolçor essaient...¹⁸
escorgiees andui tenoient¹⁹
Deus fermaillez d'or neelez...²⁰
La damoisele fu trechie
A deus treches tortes et noires...²¹
A tant vient, hidues et noir
amedui il fil dou netun²².

Se nel primo esempio (gli amanti), il numero due è praticamente un obbligo, negli altri casi sembra scelto deliberatamente: due giganti con altrettante mazze, due fermagli, due demoni... e gli esempi potrebbero continuare. È interessante notare come questa dualità sia spesso in rapporto con l'unità: i due concetti si legano in decine di modi diversi; così i due demoni sono fratelli, i due giganti conducono un solo prigioniero, la *hideuse demoisele* ha due trecce e così via. A volte l'in-

¹⁶ *Ibidem*, vv. 2091-2093.

¹⁷ Tipo: «Grant est la plaigne e large la cuntree», da *La Chanson de Roland*, a cura di P. Jonin, Gallimard, Paris 1979, v. 3305.

¹⁸ *Erec et Enyde*, vv. 2042.

¹⁹ *Erec et Enyde*, vv. 4364.

²⁰ *Erec et Enyde*, vv. 1645.

²¹ *Perceval*, vv. 4614-4615.

²² *Yvain*, vv. 5506-5507.

treccio tra 2 e 1 è gioco sottile: nella descrizione da cui è tratto il terzo esempio riportato (la vestizione di Enyde), *due* ragazze intrecciano un filo d'oro tra i capelli della protagonista e subito dopo *una* ragazza le sistema i *due* fermagli già citati. Oso scrivere:

$$2 = 1 \text{ ovvero } 1 = 2$$

Questo rapporto, non automatico ma frequente, andrebbe studiato a parte²³, ma in qualche modo esso compare anche quando ci si avvicina alle strutture che ho definito *doppie*, dove Chrétien de Troyes realizza un ulteriore salto qualitativo nell'impiego della bipartizione: la dualità si trasferisce dall'oggetto al punto di vista, instaurando veri e propri giochi prospettici. Analizziamo questo passaggio:

*Cil estoit noirs et cist est sors,
mes la teste fu d'autre guise;
partie estoit par tel devise
que tote ot blanche l'une joe
et l'autre noire come choe;
antre deus avoit une ligne
plus vert que n'est fuele de vingne,
qui departoit del blanc le noir*²⁴.

Chrétien ha trovato un sistema per adeguare la realtà ai propri mezzi di espressione e per riuscire, al tempo stesso, nell'intento di fornire una vivida rappresentazione del reale, nonostante le evidenti simbologie²⁵. Il doppio crea una tensione prospettica, quasi tridimensionale e questo esempio (è la descrizione di un palafreno) presenta una ricca casistica del genere. Dall'iniziale spostamento di interesse da un primo cavallo nero ad un secondo sauro (struttura biplanare *Cil... et cist...*), si passa alla testa di quest'ultimo — già distinta dal corpo mediante un *mes* — che Chrétien divide in due parti: bianca la prima, nera la seconda e questa bipartizione è ulteriormente accentuata dall'accento alla riga verde che separa le due metà. La bipartizione ha creato un punto di fuga dal quale la prospettiva prende vita.

Un esempio particolarmente felice, certo, ma non meno interessante è il prossimo, tratto da *Cligés*, in cui la simmetria biplanare crea un altro sorprendente effetto:

*La plore li filz sor le pere.
Plore li peres sor le fil;*

²³ Intravedo un superamento del discorso stilistico in senso stretto: la dinamica unità-doppio-unità è alla base dei romanzi di Chrétien e, probabilmente, di tutto l'immaginario cortese.

²⁴ *Erec et Enyde*, vv. 5274-5281.

²⁵ Si sono spesso accostati questi due colori al bene e al male, oppure alla razionalità ed all'istinto, né mancano interpretazioni schiettamente psicanalitiche che sarebbe lungo ricordare qui.

*Sor son cosin se pasme cil,
Et cil autres sor son neveu;...*²⁶

È quasi inutile far notare l'intreccio dei movimenti e la loro simmetria, sempre per coppie, che descrive il dolore di chi ha perso la persona cara con un allargamento progressivo del campo visivo.

Quest'ultimo esempio, data la sua più marcata contaminazione narrativa, mi consente infine di aggiungere qualche parola sul descrittivo escluso dal *corpus*. Anche se in maniera meno strutturata, pure la descrizione dinamica e la microdescrizione in Chrétien de Troyes si avvalgono degli strumenti della bipartizione e soprattutto le rappresentazioni di duelli mettono in gioco le risorse della biplanarità. Più in generale, in questi luoghi ibridi della scrittura gli elementi *doppi* ricorrono più frequentemente che nella narrazione, anche se non quanto nelle descrizioni più strutturate.

Mi sembra giusto terminare riproducendo per intero uno dei brani descrittivi esaminati nel quale ho evidenziato tutte le strutture *doppie*. A questo punto, non sarà necessario alcun commento; inevitabile, quella sì, l'ammirazione per un simile pezzo di bravura:

*Cil cui ele l'ot comandé
li a le mantel aporté
et li bliaut qui jusqu'au manches
estoit forrez d'ermine blanches;
// as poinz et / a la chevecaille//
avoit sanz nule devinaille
plus de .ijc. mars d'or batu;
et pierres de molt grant vertu,
//yndes et verz,/ persses et bises,//
avoit par tot sor l'or assises.
Molt estoit riches li bliauz,
mes por voir ne valoit noauz
li mantiax de rien que je sache.
Ancor n'i avoit mise estache,
car toz estoit// fres et/ noviax//
//et li bliauz / et li mantiax;//
molt fu li mantiax /boens et fins:
au col avoit deus sebelins,
et estaches ot d'or une once;
d'une part ot une jagonce,
et un rubi de l'autre part,
plus cler qu'escharbocle qui art;
la pane fut d'un blanc hermine,
onques// plus bele/ ne plus fine//
//ne fu veue/ ne trovee;//
la porpre fu molt bien ovree,
a croisetes totes diverses,
yndes et vermoilles et perses,
//blanches / et verz, // indes/ et giaunes.//²⁷.*

²⁶ *Cligés*, vv. 2100-2103.

²⁷ *Erec et Enyde*, vv. 1573-1601.

Questa ultima esempio, data in sua più marcata condescendenza narrativa, mi consente infine di aggiungere qualche parola sul descrittivo escluso dal lavoro. Anche se in maniera meno strutturata, pure la descrizione di un ambiente è in sé un'operazione in sé stessa. Il rapporto di un ambiente con il suo ambiente è un rapporto di rapporto. In questo senso, la descrizione di un ambiente non è un rapporto di rapporto, ma un rapporto di rapporto. In questo senso, la descrizione di un ambiente non è un rapporto di rapporto, ma un rapporto di rapporto.

Il labirinto è un ambiente che non ha un centro, ma un centro. Il labirinto è un ambiente che non ha un centro, ma un centro. Il labirinto è un ambiente che non ha un centro, ma un centro.

Il labirinto è un ambiente che non ha un centro, ma un centro. Il labirinto è un ambiente che non ha un centro, ma un centro. Il labirinto è un ambiente che non ha un centro, ma un centro.

Il labirinto è un ambiente che non ha un centro, ma un centro. Il labirinto è un ambiente che non ha un centro, ma un centro. Il labirinto è un ambiente che non ha un centro, ma un centro.

Il labirinto è un ambiente che non ha un centro, ma un centro. Il labirinto è un ambiente che non ha un centro, ma un centro. Il labirinto è un ambiente che non ha un centro, ma un centro.

Teseo è entrato nel labirinto. Sa che una doppia prova lo aspetta: dovrà vincere il Minotauro, poi vincere il labirinto. Queste sono, lo sa, le due facce di uno stesso orrore: «la imagen del laberinto conviene a la imagen del Minotauro»¹. Alla mostruosità biologica corrisponde logicamente la mostruosità spaziale. Ma Teseo sa anche che gli dèi olimpici (Zeus, Apollo, Atena) sono dalla sua parte, contro quei sopravvissuti dell'età caotica in cui l'uomo si mescolava alla bestia, in cui la razionalità della linea retta o della curva regolare non aveva ancora domato lo spazio selvaggio. D'altronde, egli tiene in ciascuna mano la chiave di ciascuna prova. In quella destra, ha la spada (o la clava) che ucciderà la *proles biformis* di Pasifae. In quella sinistra, tiene il filo che *dolos tecti ambagesque resolvit*².

MICHEL GILLES

IL LABIRINTO E LA SUA RAPPRESENTAZIONE NEI RACCONTI DI BORGES

Teseo nel labirinto

Va avanti, quindi, fiducioso. Fiducioso ma prudente. Perché il mostro può spuntare da qualsiasi svolta. Una tradizione — maggioritaria nell'iconografia, dalle monete cretesi in poi — vuole che l'incontro abbia avuto luogo nel centro del labirinto. Senza dubbio, un'estetica dell'equilibrio — *un furor simétrico*, direbbe Borges, citando Schopenhauer³ — trova qui la verifica. Ma chi ci dice che il labirinto avesse un centro? E perché la Bestia si dovrebbe rendere così difficilmente accessibile a quelle prede che le si forniscono con parsimonia (ogni nove anni!)? Frappongono i lupi, tra gli agnelli e la loro fame, un *inextricabilis error* che ritarderebbe indefinitamente — e forse infinitamente — il loro incontro? Come Teseo, il Minotauro subisce uno spazio che, innanzi tutto, è la sua prigionia. Non sogna altro che di annientarlo in favore della linea retta. Per lui, il labirinto offre solo due vantaggi: si oppone alla fuga delle sue vittime; è il luogo ideale

¹ J.B. Borges, *El Minotauro* in *El libro de los seres imaginarios*, ed. Kier, Buenos Aires 1967, p. 73.
² «scioglie le scaltrezze e le ambiguità del palazzo», *Eneide*, VI.29.
³ *Ficciones*, Alianza Editorial, Madrid 1984, p. 85.

per un agguato. E così Teseo, che ignora superbamente una tradizione non ancora nata, si aspetta di vederlo scattare da dietro un muro, dal fondo di un vicolo cieco, da una delle infinite svolte di cui è fatto il palazzo. Sa che la propria erranza è più un'attesa che una ricerca: sarà il mostro a trovarlo.

Teseo ha ucciso la Bestia e, leggero e trionfante, torna verso Arianna. Lo si può immaginare, mentre contempla con uno stupore felice il percorso ormai noto. Ma quant'è grande la differenza! Grazie al filo, ciò che era apparentemente caos è divenuto cosmo. Lo spazio aperto, muto, non ordinato, si è rinchiuso nell'unicità di un cammino sul quale il passo non esita. Non soltanto questo: perché Teseo ha scoperto che il labirinto si è arricchito di un centro che lo definisce, lo completa e lo annienta. E il centro si chiama Arianna.

Forse è qui, già durante i minuti di questo ritorno danzante, che Teseo prende coscienza di una terza prova che lo aspetta, e non meno sorniona. Forse viene colpito dalla parentela sonora che lega i nomi di Arianna (che lui, probabilmente, chiama Ariagnè⁴) e di Aracne. Inoltre, tutte e due sono filatrici, tutte e due al centro di una trappola dalle molteplici svolte. Da qui a pensare che tutte e due non abbiano altro sogno che avvolgere la preda in una seta infrangibile per nutrirsi della sua sostanza... Non è Arianna la sorella uterina del Minotauro? Teseo, forse, scopre che proprio lui, l'eroe colonizzatore, viene portato da una via che non ha tracciato verso una destinazione che non ha scelto. È bastata la volontà (o la passione) di una donna perché lo spazio — il quale, per gli eroi, deve essere infinito, tortuoso e pericoloso come un labirinto — si riassume in una strada segnalata in cui si annienterà il suo valore.

Sappiamo che Teseo abbandonerà Arianna a Naxos (o sull'isola di Dia). Facendo ciò, egli si alienerà per sempre le simpatie di buona parte della posterità, la quale perdona tutto ai suoi eroi fuorché l'ingratitudine. Ma rifiutare la figlia di Minosse agli dèi uranici (nella fattispecie Dioniso, che la voleva per moglie), quegli dèi che finora lo avevano sempre sostenuto nella sua lotta contro i mostri ctoni, non sarebbe stata un'ingratitudine più grave? Combattuto fra due fedeltà, Teseo sceglie gli dèi. Arrivato a Delo, offre un sacrificio ad Apollo, poi erige una statua in onore di Afrodite. Più tardi, sacrificherà forse il padre adottivo, Egeo, al suo vero genitore, Poseidone⁵ (se vogliamo considerare che la dimenticanza di issare la vela bianca non sia stata involontaria). Così, egli si afferma l'eroe dell'Olimpo, di una teologia della luce, di una civiltà della ragione che respinge nei tempi oscuri

⁴ Tale sarebbe il suo nome originale: cfr. *Encyclopaedia Universalis: Thesaurus: «Ariane»*, Paris 1976, p. 100; P. Santarcangeli, *Il libro dei Labirinti*, Frassinelli, Milano 1984, p. 5.

⁵ Per la genealogia di Teseo, cfr., per esempio, P. Santarcangeli, *Il libro dei Labirinti*, op. cit., p. 6.

della leggenda tutti i dedali ctoni, tutti i culti cavernicoli e tutti i Minotauri. Il prezzo era caro. Possiamo pensare che egli non l'abbia pagato senza lacerazione. Ma questo è il segreto della sua coscienza. Ciò che importa è che Teseo, facendo rotta verso Atene, porta con sé l'ombra di due labirinti, tutti e due vinti ma per sempre vivi.

I tre labirinti e la loro posterità

I suddetti due labirinti hanno conosciuto, attraverso la storia fino ai nostri giorni, un percorso indipendente. Quando Santarcangeli suggerisce di chiamare i labirinti univari «pseudolabirinti», perché «non si può considerare labirinto in senso proprio un percorso che è soltanto lungo, che non dà luogo a dubbi né impone delle scelte, poiché basterà seguirlo per arrivare alla mèta oppure alla uscita e, comunque, alla sua fine»⁶, non possiamo fare altro che sottoscrivere la sua affermazione. Tale labirinto, la cui semplicità toglie ogni funzione al filo d'Arianna, è contrario alla leggenda. Ma quando Paul de Saint-Hilaire scrive che «jamais le dessin symbolique d'un labyrinthe n'a comporté d'impasse, ni plus d'une entrée, ou d'un chemin pour atteindre le centre»⁷, bisogna ammettere che l'immensa maggioranza delle opere iconografiche gli danno ragione.

Due labirinti, quindi: il *labirinto-nassa* (il greco λαβυρινθος aveva anche questo senso), centrifugo (o, meglio, a-centrico), plurivario, caratterizzato «da una piazza così complicata e tortuosa da rendere difficile l'orientamento e quindi l'uscita»⁸; e il *labirinto-spirale*⁹, univario, centripeto (e dunque munito di un centro). Che cosa hanno in comune? Niente apparentemente, se non che sono tutti e due «le contraire de la ligne droite: d'un point à un autre, le chemin labyrinthique n'est jamais le plus court»¹⁰.

Per chi volesse cercare l'incidenza di questi due labirinti in campo letterario, il risultato apparirebbe dapprima ben povero. La posterità del labirinto-nassa si manifesta soltanto in alcuni racconti mitologici di viaggi agli Inferi (di primissima importanza, è vero, per la cultura europea: pensiamo ad Orfeo, Eracle, Ulisse, Enea, e, nel campo cristiano, a Cristo stesso, Dante e tanti altri) e nei ciottoli bianchi che Pollicino o l'Hänsel di Grimm seminano dietro i propri passi. Per quanto riguarda il labirinto-spirale, esso è fortemente rappresentato nella tradizione iconografica (pensiamo ai graffiti rupestri che ci ha

⁶ *ibid.*, p. 28.

⁷ *Le Mystère des Labyrinthes*, Ed. Rossel, Bruxelles-Parigi, 1977, p. 54.

⁸ G. Devoto e G.C. Oli, *Dizionario della lingua italiana*, Le Monnier, Firenze 1971, p. 1286.

⁹ «Tutti i labirinti che hanno un solo centro possono essere idealmente scomposti in una spirale»: P. Santarcangeli, *Il libro dei Labirinti*, op. cit., p. 28.

¹⁰ *Encyclopaedia Universalis, Thesaurus*, op. cit., p. 100.

trasmesso la preistoria, alle monete cretesi, ai mosaici romani di Pompei, ai «chemins de Jérusalem» delle cattedrali francesi...), ma il suo itinerario senza sorpresa non era fatto per ispirare poeti e prosatori. Ogni narrazione si nutre di ostacoli. Che c'è da dire di un percorso che non ha, contro di sé, che la propria lunghezza?

Ma, per fortuna della letteratura, questi due labirinti si sono incrociati un giorno, e molto presto, sembra. Dal loro incontro è nato un terzo, in cui si sono fusi i caratteri dei primi due. Come il labirinto-nassa, quest'ultimo — chiamiamolo labirinto-avventura — è un dedalo dalle biforcazioni molteplici; ricco di svolte e vie senza uscita, esso mescola sapientemente le promesse di trionfo e i timori del fallimento. Ma, come il labirinto-spirale, è orientato verso un centro che il viaggiatore ha il compito di conquistare. *Grosso modo*, è già lo schema dell'*Iliade*. È anche quello di ogni narrazione, come l'ha definita Greimas¹¹: basta sostituire Teseo con l'*eroe-soggetto*, il centro con l'*oggetto*, il labirinto con *gli opposenti*, e si ottiene il nucleo centrale del suo «schéma actantiel». Il labirinto-nassa soffriva di una mancanza di oggetto; il labirinto-spirale, di una mancanza di opposenti. Con il labirinto-avventura è nato il racconto letterario.

Giunta a questo punto, l'analisi può orientarsi in due direzioni a seconda che il labirinto sia figlio del caso o di una volontà umana, frutto di circostanze naturali o di un Dedalo qualunque. Nel primo caso, il problema non include la propria soluzione. Infatti, è indimostrabile che l'unico modo di invadere la città di Priamo passasse per l'invenzione di un cavallo di legno. Altri artifici erano, probabilmente, possibili. Ma era anche *a priori* immaginabile che il problema fosse senza soluzione. Nel caso di un labirinto concepito da un architetto, la soluzione esiste, è unica e coesiste all'invenzione del problema. È in questa seconda direzione che si orienterà ora la nostra attenzione.

L'architetto e il viaggiatore

Nell'incontro tra labirinto-nassa e labirinto-spirale capace di generare il labirinto-avventura, il primo doveva, al livello della funzione letteraria, dissolversi totalmente. Il secondo sussisterà come soluzione implicita — come speranza — all'orizzonte del terzo, come devono coesistere, nella problematica del labirinto letterario, la visione dell'architetto e quella del viaggiatore¹². Il primo di questi — chiamiamolo Dedalo — conosce il labirinto come problema *finito* e *umano*. Conosce il numero delle insidie e sa che la soluzione esiste, poiché ne è l'inventore. Per lui, il labirinto è un cosmo, uno spazio ordinato e costruito

¹¹ in AA.VV., *Sémiotique narrative et textuelle*, Paris 1973, p. 161 sgg.

¹² Userò qui l'ottimo articolo che ha consacrato all'argomento P. Rosenstiehl, in «Labirinto», *Enciclopedia Einaudi*, Torino 1979, p. 3-30.

che nasconde un percorso unico — il labirinto-spirale — occulto nel cuore dell'altro. Al secondo, l'«ignaro viaggiatore» — si tratta del primo Teseo, quello dell'«andata» — «tutto appare infinito, tanto è sconcertante l'illusione delle similitudini (il viaggiatore ha infatti l'intuizione del potere senza limite dell'uniformità)»¹³. Vede nel labirinto il viso del caos. Può immaginare che un disordine così organizzato, un gioco di similitudini così minuzioso non sia frutto del solo caso. Ma sente che la soluzione del problema sfugge alla sua ragione, e forse ad ogni ragione umana. «Si può dire che il viaggiatore è miope»¹⁴.

Tuttavia, il filo che Teseo ha in mano gli assicura la strada del ritorno. Questo filo — che un'altra tradizione sostituisce con una corona luminosa — è fratello di quella fiamma che Prometeo rubò agli dèi e che permise agli uomini di scoprire un ordine nella notte in cui vegetava il mondo. Il labirinto fu immaginato dall'architetto «para que la gente se pierda». Ora, ecco il viaggiatore — il secondo Teseo quello del «ritorno» — che, con una rivelazione venuta da fuori (ma voluta dall'architetto: sarebbe stato Dedalo a suggerire l'idea del filo ad Arianna) entra nel segreto dell'autore. «Lo smarrimento che si è impossessato di lui deve dissiparsi grazie a una esplorazione più profonda. Il labirinto è umano»¹⁵. Dopo la fase dell'architetto (il labirinto è cosmo) e quella del viaggiatore (il labirinto è caos) sorge una terza fase in cui la conoscenza di Dedalo diviene quella di Teseo. Per questi come per il lettore, il caos ridiventa cosmo. E nell'«inestricabilità dell'*inre-meabilis error*, i passi del viaggiatore disegnano ora il percorso unico del labirinto-spirale, quello che «è esso stesso il filo d'Arianna di se stesso»¹⁶.

Si può quindi capire che, per l'archeologo Michelangelo Cagiano de Azevedo, «il labirinto è un poco il simbolo degli studi archeologici. Lo studioso di cose antiche che si addentri in un tale argomento è — eroismi e Arianna a parte — un Teseo che si accinge a percorrere gli oscuri antri del labirinto e, come l'eroe greco, egli ha bisogno di un lume che rischiari le tenebre o di un filo che gli permetta di ritrovare il cammino nel complicato percorso delle ipotesi e delle deduzioni»¹⁷. Si potrebbe affermare la stessa cosa di ogni procedimento intellettuale che cerca la propria strada nella spessa complessità del mondo. Teseo, lo scienziato in cerca di una teoria che renda conto di una realtà anarchica; Teseo il *detective* che, nella foresta degli inizi, si sforza di trovare il segno che non mente; Teseo, infine, il pensiero logico che sostituisce la polisemia del pensiero paralogico (o primitivo, o simbolico)

¹³ *ibid.*, p. 7.

¹⁴ *ibid.*, p. 8.

¹⁵ *ibid.*

¹⁶ U. Eco, *Prefazione* a P. Santarcangeli, *Il libro dei Labirinti*, op. cit., p. IX.

¹⁷ *Saggio sul labirinto*, Milano 1958; citato da P. Santarcangeli, *Il libro dei Labirinti*, op. cit., p. 35.

con la monosemia della relazione causa-effetto. Ogni volta che lo spirito umano riesce a ridurre la molteplicità — o l'infinità — all'unicità della soluzione (o della soluzione migliore), c'è un labirinto vinto e un Teseo trionfale.

Esiste un genere letterario la cui struttura è strettamente quella del labirinto risolto: quel ramo del romanzo poliziesco, che ha preso il nome di *detective novel*, cioè quello la cui trama è centrata su un mistero da svelare. Ciò è vero a un doppio livello. Per prima cosa, quello dell'intreccio: un criminale — chiamiamolo Dedalo —, compiuto il suo delitto, cerca di nascondere i segni, creando così un universo labirintico in cui si premura di costruire vicoli ciechi. Il *detective* — chiamiamolo Teseo — entra dunque in un mondo caotico da cui deve uscire per portare l'universo alla luce della ragione. All'origine, tutte le tracce risultano fuorvianti. Il suo progetto è scoprire lo schema dell'architetto. È in cerca di un filo. L'unico filo che si offra a lui è stato definito da Conan Doyle: «Se, tra tutte le ipotesi, tutte risultano impossibili tranne una che è improbabile, questa è quella giusta». Per eliminazione dei vicoli ciechi, il *detective* trasforma il caos in cosmo e scopre il disegno dell'architetto: il colpevole (l'architetto) è X. Situazione ideale in cui la trama riproduce esattamente il rapporto autore/lettore (secondo livello): un architetto (l'autore), creatore di un cosmo che vuole essere caos per il lettore; un viaggiatore (il lettore), dapprima perduto davanti ad un'assenza o (è la stessa cosa) una sovrabbondanza d'indizi; un viaggiatore (lo stesso lettore in fine lettura) che scopre l'intenzione dell'architetto e ricostruisce il cosmo identificando il colpevole.

Il problema è sapere se questa vittoria della ragione abbia sempre una giustificazione fondata. Alcuni ne dubitano. Borges (le cui simpatie per il romanzo giallo sono conosciute: basta alludere al suo interesse per Chersteron e ai *Seis problemas para don Isidro Parodi*) fa parte di questi. Scrive: «la solución del misterio siempre es inferior al misterio. El misterio participa de lo sobrenatural y aun de lo divino; la solución, del juego de manos»¹⁸. Da un punto di vista letterario, siamo tentati di dargli ragione. Il relativo fallimento del «fantastico spiegato» alla Radcliffe dimostra ciò che può avere di deleterio l'irruzione della razionalità trionfante nel campo dell'immaginazione. I romanzi di Kafira illustrano la via contraria: l'infinito prolungamento legato alle ricerche senza soluzione. Arianna è il punto luminoso in cui si annulla ogni labirinto. Ma la letteratura può fare a meno di Arianna. Più difficilmente può fare a meno di labirinto.

¹⁸ «Abenjacán el Borají, muerto en su laberinto», in *El Aleph*, Alianza Editorial, Madrid 1975, p. 134.

Il labirinto in Borges

La nostra analisi, più di una volta, ha fatto riferimento a colui che è stato definito «il più grande labirintologo contemporaneo»¹⁹. È venuto il momento di volgere su di lui uno sguardo più attento. Dall'inizio alla fine di *Ficciones* o di *El Aleph*, il labirinto viene — esplicitamente o no — scrutato, analizzato, sviluppato in tutte le direzioni in cui ha potuto avventurarsi la storia del mito (e che ha magistralmente teorizzato Santarcangeli)²⁰. Tentiamo anche noi una «messa in ordine» del concetto prendendo Borges come guida.

Partiamo da uno dei racconti più brevi e più limpidi del narratore argentino: *Los dos reyes y los dos laberintos*. Un «re delle isole di Babilonia» fa costruire un labirinto «con muchas escaleras, puertas y muros»²¹; labirinto «tan perplejo y sutil que los varones más prudentes no se aventuraban a entrar, y los que entraban se perdían»²². In esso manda, per gioco, a perdersi il suo visitatore, «un rey de los árabes», il quale ne esce solo ricorrendo all'aiuto di terzi e dichiara di possedere «un laberinto mejor». Tornato a casa, organizza la conquista del reame di Babilonia e abbandona il re nel suo labirinto «donde no hay escaleras que subir, ni puertas que forzar, ni fatigosas galerías que recorrer, ni muros que te vedan el paso»²³: il deserto. Il Babilonese muore di fame e di sete.

Notiamo per prima cosa che questo corto racconto (due pagine) è centrato sul concetto di labirinto-nassa: nessuno dei due dedali ha un centro, e tutti e due sono centrifughi (il problema è uscirne). L'opposizione gioca al livello della «naturalità» dei labirinti: il primo è artificiale, il secondo (*el mejor*) non è opera dell'uomo. Paradossale, quest'ultimo? Se si analizza bene la nozione di labirinto-nassa, bisogna rispondere negativamente. Poiché non ha bisogno di un centro, poiché la sua funzione unica è rendere problematica l'uscita, esso può trovare la sua realizzazione ultima in uno spazio «il cui centro è in ogni luogo e la circonferenza in nessuno», le cui uscite si sottraggono a causa della loro molteplicità e la loro inaccessibilità pratica. Il deserto è il labirinto-nassa assoluto, di fronte al quale ogni labirinto umano è per forza perdente.

Tra i due labirinti, il rapporto, si vede, è gerarchico: il labirinto intenzionale è inferiore in quanto trappola al labirinto casuale, perché il primo nasconde necessariamente un filo d'Arianna (un labirinto-spirale) che può divenire leggibile, quando l'altro ne è sprovvisto. Lo afferma chiaramente un personaggio di *Abenjacán el Borají*: «no preciso erigir un laberinto cuando el universo ya lo es. Para quien verda-

¹⁹ Rosenstiehl, *Labirinto*, art. cit., p. 7.

²⁰ *op. cit.*, p. 25-31.

²¹ In *El Aleph*, *op. cit.*, p. 140.

²² *ibid.*, p. 139-40.

²³ *ibid.*, p. 140.

deramente quiere ocultarse, Londres es mejor laberinto que un mirador al que conducen todos los corredores de un edificio»²⁴. Lo ilustra anche il protagonista del racconto *El Inmortal*²⁵. Perduto ne «la ciega región de negros laberintos», arriva «a una vasta cámara circular, apenas visible. Había nueve puertas en aquél sótano; ochos daban a un laberinto que falazmente desembocaba en la misma cámara; la novena (a través de otro laberinto) daba a una segunda cámara circular, igual a la primera. Ignoro el número total de las cámaras»²⁶. Crede di aver toccato, in questo labirinto simmetrico e ripetitivo che imprigiona i corpi, l'orrore supremo. Ma non è così: questo è un orrore sopportabile, poiché è possibile abituarcisi: «Horribilmente me habitué a ese dudoso mundo; consideré increíble que pudiera existir otra cosa que sótanos largos que se bifurcan»²⁷. In tal senso, la ragione riconosce le proprie regole. Solo «abominadas del hombre son la novedad y el desierto»²⁸. Ora, uscito da quel mondo sotterraneo, l'eroe scopre un edificio che sente «anterior a los hombres, anterior a la tierra»; e, con questo, nella loro forma assoluta, il «timore» e la «ripugnanza». Perché «un laberinto es una casa labrada para confundir a los hombres; su arquitectura, pródiga en simetrías, está subordinada a ese fin. En el palacio que imperfectamente exploré, la arquitectura carecía de fin. Abundaban el corredor sin salida, la alta ventana inalcanzable, la aparatosa puerta que daba a una celda o a un pozo, las increíbles escaleras inversas, con los peldanos y la balaustrada hacia abajo»²⁹. Il cosmo si è fatto caos, l'Architetto ha fatto posto a divinità folli³⁰, il filo di Arianna della ragione si è rotto nelle mani di Teseo: non c'è più senso all'avventura umana.

Riassumiamo. Da una parte, troviamo i poveri labirinti umani, rompicapi ingenui dalla soluzione sovente semplice: «el consejo de siempre doblar a la izquierda me recordó que tal era el procedimiento común para descubrir el patio central de ciertos laberintos»³¹. Possono prendere la forma di una casa (*La muerte y la brújula*³²), di un giardino (*El jardín de senderos que se bifurcan*³³), perfino di un'opera letteraria (*El acercamiento a Almotásim, Examen de la obra de Herbert Quain, El jardín de los senderos que se bifurcan*³⁴). Possono perfino prendere la forma paradossale di una linea retta, la quale costituisce,

²⁴ in *El Aleph*, op. cit., p. 133.

²⁵ *ibid.*, p. 7-28.

²⁶ in *El Aleph* op. cit., pp. 13-14.

²⁷ *ibid.*, p. 14.

²⁸ *ibid.*, p. 13.

²⁹ *ibid.*, p. 15.

³⁰ *ibid.*, p. 15: «Los dioses que lo edificaron estaban locos».

³¹ *El jardín de senderos que se bifurcan*, in *Ficciones*, op. cit., p. 106. Cfr. *Abenjacán el Borají, muerto en su laberinto*, in *El Aleph*, op. cit., p. 127.

³² in *Ficciones*, op. cit., p. 158.

³³ *ibid.*, pp. 101-116.

³⁴ *ibid.*, p. 37-46, 81-88, 101-116.

come abbiamo visto, la negazione teorica del labirinto: «Yo sé» — dichiara l'eroe de *La Muerte y la Brújula* — «de un laberinto griego que es una línea única, recta. En esa línea se han perdido tantos filósofos que bien puede perderse un mero detective. Scharlach, cuando en otro avatar usted me dé caza, finja (o cometa) un crimen en A, luego un segundo crimen en B, a 8 kilómetros de A, luego un tercer crimen en C, a 4 kilómetros de A y de B, a mitad de camino entre los dos. Aguárdeme después en D, a 2 kilómetros de A y de C, de nuevo a mitad de camino. Máteme en D...»³⁵. Dall'altra parte, labirinti casuali, non voluti tali ma che, naturali o frutti di una follia divina o umana, funzionano come tali e funzionano a meraviglia: il deserto, per esempio, o realizzazioni dell'uomo che si sono liberate dalla sua tutela: la grande città³⁶, «las leyes laberínticas» di una lotteria impazzita³⁷. Da un lato, creazioni in cui la ragione, benché smarrita per un momento, si sente a casa sua; dall'altro, spazi mostruosi che svegliano «más horror intelectual que miedo sensible»³⁸. Da un lato una lisibilità almeno teorica; dall'altro, la sua negazione assoluta.

Ma la gerarchia borgesiana non si limita al labirinto artificiale e al labirinto casuale. Sorpassando l'apparente caos di quest'ultimo, coronando queste antitesi, si erge il labirinto maggiore: l'Universo. Questa struttura labirintica del mondo è evocata incidentalmente in *La Muerte y la Brújula* («el mundo es un laberinto, del cual era imposible huir, pues todos los caminos, aunque fingieran ir al norte o al sur, iban realmente a Roma»³⁹) e in *Abenjacán el Borají* («no preciso erigir un laberinto cuando el universo ya lo es»⁴⁰). Viene ripresa e amplificata nel testo fondamentale de *La Biblioteca de Babel*⁴¹. Come il deserto, più di lui, la Biblioteca — «el universo (que otros llaman la Biblioteca)» — è illimitata⁴², è «una esfera cuyo centro cabal es cualquier hexágono, cuya circunferencia es inaccesible»⁴³. Ma qui si ferma la similitudine. Il deserto è un labirinto naturale⁴⁴, casuale⁴⁵, irregolare⁴⁶, bidimensionale⁴⁷; la biblioteca-universo, con il suo numero infinito di gallerie esagonali dalla distribuzione invariabile, è ovviamente un dedalo artificiale, intenzionale, geometrico (simmetrico) e tridimensionale: «el universo, con su elegante dotación de anaqueles,

³⁵ *La Muerte y la Brújula*, op. cit., pp. 162-3.

³⁶ *Abenjacán el Borají*, op. cit., p. 133.

³⁷ *La lotería en Babilonia* in *Ficciones*, op. cit., pp. 71-80.

³⁸ *El inmortal*, in *El Aleph*, op. cit., p. 15.

³⁹ in *Ficciones*, op. cit., pp. 159-60.

⁴⁰ in *El Aleph*, op. cit., p. 133.

⁴¹ *ibid.*, pp. 89-100.

⁴² *ibid.*, p. 100.

⁴³ *ibid.*, p. 90.

⁴⁴ P. Santarcangeli, *Il libro dei Labirinti*, op. cit., p. 25.

⁴⁵ *ibid.*, p. 26.

⁴⁶ *ibid.*, p. 28.

⁴⁷ *ibid.*, p. 30.

de tomos enigmáticos, de infatigables escaleras para el viajero y de letrina para el bibliotecario sentado, sólo puede ser obra de un dios»⁴⁸. Ma quale disegno ci ha scritto il suo misterioso architetto? Nell'impossibilità di esaurirne materialmente le svolte, il viaggiatore umano è ridotto a crearsi il proprio filo d'Arianna: un complesso di ipotesi esplicative che permettono almeno al suo spirito di dominare quello spazio mostruoso. Donde segue il gioco degli assiomi, frutti di una ricerca secolare: 1) «La Biblioteca existe *ab aeterno*»⁴⁹; 2) «El número de símbolos ortográficos es veinticinco»⁵⁰; 3) «No hay, en la vasta Biblioteca, dos libros idénticos»⁵¹. Donde segue anche la legge: «la Biblioteca es total y sus anaqueles registran todas las posibles combinaciones del los veintitantos símbolos ortográficos (...) o sea todo lo que es dable expresar: en todos los idiomas»⁵². Donde, infine, la teoria: «La Biblioteca es ilimitada y periódica»⁵³. Che sperare di più? Ogni ricerca materiale ci farà solo passare da un esagono ad altri esagoni che ripeton infinitamente il primo. Perfino il furore iconoclasta dei «Purificadores», desiderosi di eliminare le opere inutili, è risultato vano: ogni libro è doppiato da «varios centenares de miles de facsimiles imperfectos: de obras que no difieren sino por una letra o por una coma»⁵⁴. La sola avventura possibile è d'ordine intellettuale: tentare di capire il gioco che ci è imposto.

Il gioco! Borges, altrove, parla di «los rasgos esenciales de todo juego: la simetría, las leyes arbitrarias, el tedio»⁵⁵. Sono questi i tratti della Biblioteca-Labirinto. Al di là di un umorismo mai assente — questa *politesse du désespoir* — non è temerario abbozzare il volto dell'universo secondo Borges: un labirinto rigoroso, strutturato, non caotico e non casuale — ciò che sembra implicare la presenza di un architetto (*un dios*). Ma quest'architetto è un Dedalo discreto. Non rivela la sua presenza che attraverso l'ordine del mondo, di cui l'uomo può al massimo accarezzare la superficie. Il centro è per sempre fuori della sua comprensione, come quel «libro totale» che spiegherebbe la Biblioteca — e che d'altronde, in un universo definitivamente orfano del criterio di verità, verrebbe negato da migliaia di altri libri. Resta dunque il gioco. Gioco di un universo che, come ogni gioco, non si sostiene che con le proprie regole, senz'altro fine, senz'altra verità che se stesso. Gioco dello scrittore, che ironizza attraverso favole dal rigore labirintico, ma lascia spuntare la sua nostalgia con un riferimento costante

⁴⁸ *ibid.*, p. 91.

⁴⁹ *ibid.*

⁵⁰ *ibid.*

⁵¹ *ibid.*, p. 94.

⁵² *ibid.*

⁵³ *ibid.*, p. 94.

⁵⁴ *ibid.*, p. 100.

⁵⁵ *ibid.*, p. 96.

⁵⁶ *Examen de la obra de Herbert Quain*, in *Ficciones*, op. cit., p. 83.

a quelli che cercano un centro: filosofi e teologi. Gioco forse sacrilego: «Esa obra [il labirinto del «re delle isole di Babilonia», ma anche ogni labirinto umano] era un escándalo, porque la confusion y la maravilla son operaciones propias de Dios y no de los hombres»⁵⁷, scrive Borges con un tono semiserio — tuttavia meno scherzoso di quanto sembri. Poiché, non è lo scopo di ogni scrittore fare concorrenza alla Creazione? Non è iscritta nel cuore del suo compito, questa ambizione satanica di essere «la scimmia di Dio»? Paradossalmente, ci riesce, non attraverso il falso realismo del romanzo psicologico, il quale «propende a ser informe»⁵⁸, ma attraverso «el intrínseco rigor de la novela de peripecias»⁵⁹, prodotto di un'immaginazione impeccabilmente controllata in cui gli atti e le parole si concatenano secondo una logica che non deve niente al caso. A questo prezzo soltanto nascerà l'opera-gioco, specchio fedele dell'Universo: labirinto tragico, rigoroso, insensato, la cui circonferenza è in ogni luogo e il centro in nessuno.

Puede ser eladamente apreciada cuando se mira en su cuadro original de todas las ediciones y traducciones, y conservadas durante este siglo. A ello apunta, como un primer y modesto esfuerzo en este trabajo de hoy, imitándose a los porteros de la biblioteca de la Universidad de Illinois, en Urbana, pero, en esta ocasión, estableciendo conexiones con la existencia de ejemplares en otras bibliotecas universitarias y europeas.

La vida y las obras del P. Aguilera, canonista que había formado a generaciones de estudiantes en Tolosa, en Cahors, en Salamanca, en Coimbra, y después en Roma, donde desempeñó el cargo de profesor de aporético, son bien conocidas gracias a los trabajos historiográficos y bibliográficos que le han consagrado M. Ariga y J. J. de Ollivier, E. Buey, Lorenzo Striano, J. Gani y José Santos Díaz.

El propio Ariza y Lasa y, con posterioridad, Simón Díaz, así como que se ha dedicado más esfuerzos sistemáticamente al estudio de las diversas ediciones y traducciones de sus libros, con el fin de contribuir a la reforma católica. Sin embargo, la lista de localizaciones de ejemplares que preceden a este estudio, a pesar de ser la más autorizada, omite por completo la lista de localizaciones de la biblioteca de la Universidad de Illinois, en Urbana, y la existencia de otros ejemplares los ejemplares en las bibliotecas universitarias que conservan en este estudio de hoy por primera vez.

⁵⁷ *Los dos reyes...* in *El Aleph*, op. cit., p. 139.

⁵⁸ Prólogo a A. Bioy Casares, *La Invención de Morel*, Losada, Buenos Aires 1940 p. 10. Borges aggiunge: «Los rusos y los discípulos de los rusos han demostrado hasta el hastío que nada es imposible: suicidas por felicidad, asesinos por benevolencia, personas que se adoran hasta el punto de separarse para siempre, delatores por fervor o por humanidad... Esa libertad plena acaba por equivaler al pleno desorden», *ibid.*, p. 10.

⁵⁹ *ibid.*

JOSEPH L. LAURENTI

MARTÍN DE AZPILCUETA (1492-1586):
IMPRESOS RAROS DEL SIGLO XVI LOCALIZADOS

La extraordinaria figura de Martín de Azpilcueta, teólogo moralista y célebre jurisconsulto del siglo XVI, conocido también como el «Doctor Navarrus», por su nacimiento en Barasoain (Navarra), sólo podrá ser adecuadamente apreciada cuando tengamos un cuadro detallado de todas las ediciones y traducciones efectuadas y conservadas, durante este siglo. A ello apunta, como un primer y modesto esfuerzo, este trabajo de hoy, limitándonos a la portentosa biblioteca de la Universidad de Illinois, en Urbana, pero, en esta ocasión, estableciendo conexiones con la existencias de ejemplares en otras bibliotecas americanas y europeas.

La vida y las obras del P. Azpilcueta, canonista, que había formado a generaciones de estudiantes en Tolosa, en Cahors, en Salamanca, en Coimbra, y después en Roma, donde desempeñó el cargo de *penitenciario apostólico*, son bien conocidas gracias a los estudios historiográficos y bibliográficos que le han consagrado M. Arigita y Lasa, H. de Oliriz, E. Dunoyer, Lorenzo Simeone, J. Goñi y José Simón Díaz¹.

El propio Arigita y Lasa y, con posterioridad, Simón Díaz, son los que se han dedicado más intensa y sistemáticamente al estudio de las diversas ediciones y traducciones de tan ilustre canonista y artesano de la reforma católica². Sin embargo, la lista de localizaciones de ejemplares que presentan estros eruditos, a pesar de ser la más nutrida nómina presentada hasta la fecha, no contiene los fondos de la biblioteca de la Universidad de Illinois, ni la mayoría de otras localizaciones (en especial en las bibliotecas italianas) que presentamos en este estudio de hoy por primera vez.

¹ Cfr. Lorenzo Simeone *Martino de Azpilcueta (Navarrus)*, en *Enciclopedia Cattolica*, vol. VIII, Città del Vaticano 12952, cols. 219-20; Goñi Gaztambide, *Un decenio de estudios sobre el Dr. Navarro (1936-46)*, en «Revista de Derecho Canónico», t. I (1946), pp. 815-51. Todas las demás indicaciones bibliográficas, cuando no se [citan] a pie de página, es porque se encuentran en el repertorio de trabajos consultados que, por orden alfabético, se encuentran después de esta introducción. Aquí ahora sólo se indica el autor.

² Cfr. Marcel Bataillon, *Erasmus y España. Estudios sobre la historia espiritual del siglo XVI*, Fondo de Cultura Económica, México-Buenos Aires 1966, pp. 58-86.

Todo ella justifica, creemos, la presente investigación en la Biblioteca de la Universidad de Illinois, que alberga, como veremos, siete importantes impresos del P. Azpilcueta, algunos de suma importancia; en varios casos se trata de ejemplares rarísimos en Norteamérica y Europa. Al mismo tiempo, como en repetidas ocasiones anteriores³, queremos llamar la atención sobre la gran abundancia de textos raros de eclesiásticos españoles de la Edad de Oro que se albergan en la Biblioteca de la Universidad de Illinois.

Tratamos ahora de describir detalladamente esta colección de extraordinario mérito del siglo XVI, impresa en Amberes, Barcelona, Lyon, Valladolid y Venecia, entre 1570-1596, que en forma coherente y definitiva presentamos por primera vez.

Ante todo, hay que destacar el núcleo más importante de la presente colección. Se trata del conjunto vallisoletano de tres obras fundamentales del navarro Martín Azpilcueta, impresas en 1570, dos de ellas (*Manual de confesores* y *Capítulo veinte y ocho*) bien conocidas (véanse fichas nos. 1 y 3) y otra (*Repertorio general*) de inusitada rareza. De ésta última, de momento, sólo conocemos el ejemplar de Urbana (véase ficha no. 2).

Otra joya bibliográfica de singular rareza en EE.UU. (véase ficha no. 4) es la segunda edición de Barcelona⁴, del *Compendio y Summario de Confesores y Penitentes* impresa por Jerónimo Genovés, en 1586. El ejemplar de Illinois es, de momento, la única muestra en Norteamérica.

El P. Azpilcueta es conocido sobre todo por su obra de Moral. No cabe duda que su mejor obra es el *Enchiridion sive Manuale confessa-*

³ Véanse las obras siguientes, publicadas en colaboración con A. Porqueras Mayo, *La colección de Baltasar Gracián en la Biblioteca de la Universidad de Illinois: Fondos Raros (siglo XVII, XVIII y XIX)*, en «Bulletin Hispanique» 79 (1977), nos. 3-4, pp. 347-79; *La colección de fray Luis de Granada (siglos XVI y XVII) en la Universidad de Illinois*, en *Estudios sobre literatura y arte dedicados al profesor Emilio Orozco Díaz*, vol. II. Universidad de Granada, 1979, pp. 263-78; *La col. lecció lul·liana en la Universitat d'Il·linoi*, en *Actes del primer col. loqui d'Estudis catalans a Nord-Amèrica*, a cura d'Albert Porqueras-Mayo..., *Publicacions de l'Abadia*, (Montserrat) 1979, pp. 59-92; *La colección de ediciones de Santa Teresa y Fray Luis de León (siglos XVI y XVII) en la Universidad de Illinois, Urbana*, en *Santa Teresa y la literatura mística hispánica. Actas del I Congreso Internacional sobre Santa Teresa*, EDI - 6 Madrid, pp. 831-42; *La colección del P. Francisco Suárez (siglos XVI y XVII) en la Biblioteca de la Universidad de Illinois*, en *Estudios románicos dedicados al prof. Andrés Soria Ortega*, vol. II. Universidad de Granada, Granada 1985, pp. 577-85; *La colección del P. Rivadeneira, S.J. (1527-1611) en la Biblioteca de la Universidad de Illinois (siglos XVI y XVII)*, en *Gutenberg Jahrbuch*, 61 Jahrgang (1986), pp. 355-60; y *La colección de Juan Eusebio Nieremberg en la Universidad de Illinois (ediciones del siglo XVII)* en «Archivo Hispalense», vol. LXV (1982), no. 198, pp. 55-72; *Presencia de San Juan de la Cruz en la Biblioteca de la Universidad de Illinois (siglo XVII)* en «Monte Carmelo», vol. 91 (1983), no. 1-2, pp. 125-37; *Antonio Rubio, S.J. (1548-1615: Obras localizadas*, en «Anuario de Letras», (México), vol. 23 (1985), pp. 299-310; y *Jesuitas de los siglos XVI y XVII: impresos raros localizados*, en «Cuadernos Bibliográficos», vol. 47, C.S.I.C., Madrid 1987, pp. 47-76.

⁴ La edición anterior de Barcelona del *Compendio y Summario...*, en 4º, es de 1567, impresa por Claudio Bornat. Cfr. José Simón Díaz, *op. cit.*, no. 2952.

riorum et Poenitentium (Enchiridion o Manual de Confesores y Penitentes), aparecida por primera vez en versión latina en Roma en 1573, a sugerencia del Consejo Real de España en 1567, es decir, seis años antes que el P. Azpilcueta partiese, por mandato real, de España a Roma, donde muere el 21 de junio de 1586⁵. Pues bien, en Illinois se albergan las dos primeras reimpresiones de las primeras ediciones del *Enchiridion sive manuale...* de Amberes (1575) y Lyon (1575)⁶, impresas respectivamente en los famosos talleres de Christophor Plantin y Guil. Rovilius (véanse fichas nos. 5 y 6). Ambas reimpresiones son, al parecer, de cierta rareza en Norteamérica.

Por fin, esta colección de ediciones y traducciones de esta extraordinaria figura del Siglo de Oro se cierra con la obra titulada *Compendivm omnivm operum*, impresa en Venecia en 1598 por Roberto Maietum (ficha no. 7). El ejemplar de Illinois (IU) es, de momento, la única muestra conocida en Norteamérica.

Acabamos de presentar con suma exactitud bibliográfica los fondos raros relativos a Dr. Martín de Azpilcueta que se albergan en la Biblioteca de la Universidad de Illinois, en Urbana.

Con estas notas sólo se ha pretendido orientar al curioso lector que se adentre en esta pequeña selva de fichas relativas a uno de los canonistas más famosos y universales de nuestro Siglo de Oro. Cabe indicar, en estas notas presentivas y difusoras, que para estas ediciones y traducciones contará ahora el lector por primera vez con la signaturas tipográficas y las localizaciones de ejemplares enumerados representan la lista más nutrida ofrecida hasta la fecha. Para todo lo relativo al P. Martín de Azpilcueta en la Universidad de Illinois debe en el futuro, pues, acudir únicamente a este trabajo ofrecido hoy y a los que se citan en las notas nos. 1 y 2.

⁵ Cfr. Emilio Dunoyer, *op. cit.*, p. 68.

⁶ Las primeras ediciones de Amberes y Lyon del *Enchiridion sive manuale...* son respectivamente de 1573, impresa por Christophor Plantin, y 1574, impresa por Guil. Rovilius.

RELACIÓN DE LAS OBRAS CITADAS ABREVIADAMENTE

- Alcocer Mariano Alcocer y Martínez, *Catálogo razonado de obras impresas en Valladolid, 1481-1800*, Valladolid 1926.
- Argita M. Argita y Lasa, *El doctor Navarro, Don Martín de Azpilcueta y sus obras. Estudio histórico-crítico*, Pamplona 1895.
- Baudrier Henri-Louis Baudrier, *Bibliographie lyonnaise. Recherches sur les imprimeurs, libraires, relieurs et fondateurs de lettres de Lyon au XVIe siècle*, t. IX, Lyon 1912.
- Cat. Col. *Primo catalogo collettivo delle biblioteche italiane*, Roma 1965.
- Catálogo *Catálogo colectivo de obras impresas en los siglos XVI al XCIII existentes en las bibliotecas españolas. Siglo XVI: Letras A-Z*, Madrid 1972-84.
- Dunoyer Emilio Dunoyer: *L'«Enchiridion Confessariorum» del Navarro*, Pamplona 1957.
- Edizioni *Le edizioni italiane del XVI secolo*, Vol. I, Roma 1985.
- Gesamtkatalog *Gesamtkatalog der preussischen Bibliotheken. Mit Nachweis des identischen Besitzes der bayerischen Staatsbibliothek in München und der Nationalbibliothek in Wien*, Berlin 1931.
- Index *Index aureliensis catalogus librorum sedecimo saeculi impressorum. Prima pars*, Geneva MCMLXV [1965]
- Jones Harold G. Jones, *Hispanic Manuscripts and Printed Books in the Barberini Collection. II: Printed Books*, Città del Vaticano 1978.
- Olarra María Louisa Larramedí de Olarra y José Olarra, *Miscelánea de noticias romanas acerca de don Martín de Azpilcueta, doctor navarro*, Madrid 1943.
- Oloriz H. Oloriz Nueva biografía del Dr. Navarro y enumeración de sus obras, Pamplona 1918.
- Palau Antonio Palau y Dulcet; *Manual del librero hispanoamericano*, 2ª ed. t.I. Barcellona 1948.
- Plantin *The Plantin Press (1555-1589). A Bibliography of the Works Printed and Published by Christopher Plantin at Antwerp by Prof. Dr. Leon Voet. Director of the Plantin-Moretus Museum in Collaboration with Jenny Voet-Grisolle, I A-B*, Amsterdam 1980.
- Simón Díaz José Simón Díaz, *Bibliografía de la literatura hispánica*, Tomo VI, Madrid 1961.
- Toda y Güell Eduart Toda y Güell, *Bibliografía espanyola dels ori-*

- gens de la impremta fins a l'any 1900*, Tomo I, Castel de Sant Miquel d'Escornalbou 1927.
- Troyer Benjamin de Troyer, *Bio-bibliographica franciscana neerlandica saeculi XVI*, (2 vols.) Nieuwkoop 1969-70.
- BBP Biblioteca Pública, Badajoz
- BuBP Biblioteca Pública, Burgos
- CBP Biblioteca Pública, Córdoba
- CBP Biblioteca Pública, Ciudad Real
- EBM Biblioteca del Monasterio, San Lorenzo del Escorial, Escorial
- HBP Biblioteca Pública, Huesca
- LBP Biblioteca Pública, Logroño
- MBP Biblioteca Nacional, Madrid
- MBP Biblioteca Palacio Real, Madrid
- MuBU Biblioteca Universitaria, Murcia
- PaBP Biblioteca Pública, Palencia
- PBP Biblioteca Pública, Palma de Mallorca
- SCU Biblioteca Universitaria, Santiago de Compostela
- TaBP Biblioteca Pública, Tarragona
- TBP Biblioteca Pública, Toledo
- ZaBP Biblioteca Pública, Zamora
- ZBP Biblioteca Pública, Zaragoza
- Francia
- CBM Bibliothèque Municipale, Carpentras
- ÉpBM Bibliothèque Municipale, Épernay
- NBM Bibliothèque Municipale, Nantes
- PBN Bibliothèque Nationale, Paris
- Holanda
- ABU Biblioteca Universitaria, Amsterdam
- Inglaterra
- OMC Magdalen College Library, Oxford
- Irlanda
- DTC Trinity College Library, Dublin
- Italia
- ABC Biblioteca Capitolare, Alberga
- ABS Biblioteca del Seminario, Amelia
- CBG Biblioteca Governativa e Civica, Cremona
- ChBP Biblioteca Provinciale A.C. De Meis, Chieti
- GBU Biblioteca Universitaria, Genova
- MBMB Biblioteca Comunale Mozzi Borghetti, Macerata

MNB	Biblioteca Nazionale Braidense, Milano
PRD	Biblioteca Dominici, Perugia
PBSB	Biblioteca S. Basilio del Seminario Arcivescovile, Perugia
RBA	Biblioteca Angelica, Roma
RBMM	Biblioteca dell'Osservatorio Astronomico di Monte Mario, Roma
RBNE	Biblioteca Nazionale Centrale V. Emanuele II, Roma
RBUA	Biblioteca Universitaria Alessandrina, Roma
RBV	Biblioteca Valliceliana, Roma
REBC	Biblioteca Provinciale del Collegio Missionario dei Cappuccini, Reggio Emilia
SAMF	Biblioteca del Monastero di Fonte Avellana, Serra S. Abbondio
SRBC	Biblioteca Comunale e Accademica della Rubiconia Accademia dei Filopatrudi, Savignano sul Rubicone
TBS	Biblioteca del Seminario, Torino
TTP	Biblioteca del Centro Teologico Pastorale, Torino
<i>Polonia</i>	
WBU	Biblioteca Universitaria, Wroclaw
<i>Città del Vaticano</i>	
VBC	Biblioteca Apostolica Vaticana - «Barberini Collection» -, Città del Vaticano

SIGLAS CON QUE SE DESIGNAN
LAS BIBLIOTECAS AMERICANAS Y EUROPEAS

ESTADOS UNIDOS

CLU	University of California, Los Angeles
CLUC-C	University of California - William Andrews Clark Memorial Library -, Los Angeles
CU	University of California, Berkeley, California
IU	University of Illinois, Champaign-Urbana, Illinois
MH	Harvard University Library, Cambridge, Massachusetts
MnU	University of Minnesota, Minneapolis, Minnesota
NNC	Columbia University, New York, N.Y.
NNUT	Union Theological Seminary, New York, N.Y.

EUROPA

Alemania y Austria

ASB	Augsburg Staatsbibliothek, Augsburg
BPS	[antigua] Preussische Staatsbibliothek, Berlin
BSA	[antigua] Bibliothek der Staatlichen Akademie, Braunschweig
HUB	Universitätsbibliothek, Heidelberg
MSB	Bayerische Staatsbibliothek, München
MüUB	Universitätsbibliothek, München
MüsUN	Universitätsbibliothek, Münster
WN	Österreichische Nationalbibliothek, Wien

Bélgica

BBR	Bibliothèque Royale, Bruxelles
GCC	Conventos de Carmelitanas, Ghent

España

BBC	Biblioteca de Catalunya, Barcelona
-----	------------------------------------

A. EDICIONES AL ESPAÑOL

Manual de confesores... (Valladolid, 1570)

1. MANVAL DE CON - / fessores y Penitents, que con/ tiene quasi todas las dudas que en la Confes - siones suelen ocurrir [sic] de los peccados, [sic] / absoluciones, restituciones, cen- / suras, & irregularidades. / Con cinco Comentarios de Vsuras Cambios, Symonia mental/ Defensio del proximo, de Hurto notable, & Irregularidad. / (Adorno). / COMPVESTO POR EL DOCTOR / Martin de Azpilcueta Nauarro, Cathedrati - / co jubilado de prima en Canones. / Nueuamente Reuisto, Emendado, y aũadido [sic] el Capitulo / veynte y ocho, por el mesmo Author. / Con su Repertorio copiosissimo. / IMPRESSO EN VALLADOLID / por Francisco Fernandez de Cordoua ipressor / dela [sic] Magestrad Real. / M.D.LXX. / Con priuilegio. / Vendese en la Libreria en casa de Antonio Suchet. / Tassado en cinco blancas el pliego.

/4^o. - 8 hs. s.n. + 799 pp. 2 hs. s.n. - Signs.: ⁸, A - Z⁸ - AA - ZZ⁸ - Aaa - Ddd⁸.

Refs.: Alcocer, no. 625; *Catálogo*, no. 2979; Oloriz, p. 197; Palau, t. I, no. 21996; Simon Díaz, t. VI, no. 2042; Toda y Güell, t. I, no. 497.

Ejemp.: IU, BBP, BuPP, CLU, EBM, MNB, MBP, MH, PBP.

Versión española de la primera edición portuguesa de Coimbra, de 1549. Vid. A. Anselmo, *Bibliografía das obras impressas em Portugal no seculo XVI*, Lisboa 1926, p. 72, no.264.

Las otras ediciones anteriores son respectivamente las de Coimbra

(1552, 1560), en portugués; las traducciones castellanas de Coimbra (1556), Medina del Campo (1554, 1555, 1557), Toledo (1554), Zaragoza (1556), Salamanca (1556, 1557[2 reimpresiones]), Amberes (1557, 1568), Estela (1565, 1566), Valladolid (1566, 1567, 1569) y Barcelona (1567). Vid. Dunoyer, *op. cit.*, pp. 77-83.

Repertorio general... [Valladolid 1570]

2. [Adorno.] **REPERTORIO** [Adorno.] / general, y muy copioso del / Manual de Confessores, y de los cinco Co - / mentarios para su declaración, cõpue - / stos. En el qual. c. significa capitu - / tulo. [sic] n. numero, Coment. Co - / mentario. p. pagina. y M. si - / gnifica mortal, o mor - / talmente. Pero no / se alega pagina del / Manual, ni capitulo / de los Comenta - / rios para mas / claridad y / breue - / dad. / Año. 1570./

4^o. - 2 hs. s.n. + 31 folios s.n. - Signs.: (?), aa - dd⁸ (ddg en blanco).

Refs.: Palau, t. I, no. 21297; Simón Díaz, t. VI, no. 2063.

Ejemp.: IU.

Se trata de una de las pocas reimpresiones de la edición de Salamanca, impresa por A. de Portonaris en 1556.

Este ejemplar de Illinois, impresos por el impresor vallisoletano Adrian Ghemart, es el único ejemplar que hemos localizado en bibliotecas norteamericanas y europeas.

Ejemplar rarísimo. No lo cita Alcocer.

Capítulo veinte y ocho... (Valladolid, 1570).

3. **CAPITVLO VEYNT** - / te y ocho, de las Addicio - / [sic] nes del Manual de Confessores, del / Doctor Martin de Azpilcueta / Nauarro, añadido por / el mismo / Author. / Con su Tabla. / Impreso en Valladolid / Por Adrian Ghemart. / 1570 / Con Priuilegio. / Vendese en la Libreria, en casa de / Antonio Suchet. / Tassado en cinco blancas el pliego./

4^o. - 2 hs. s.n. + 86 foliadas + 12 hs. de TABLA s.n. + 1 h. en blanco. - Signs.: +², A - M⁸ - N⁴ + marca tipográfica en el verso de sign. N⁴, con la leyenda: POST TENEBRAS. SPERO LUCEM. - Vergatissima Vnde.

Refs.: Alcocer, no. 266; *Catálogo*, no. 2951; Palau, t. I, no. 21374; Simón Díaz, t. VI, no. 2069.

Ejemp.: IU, BBP, CU, MBN, MBP, MBP, MnU, NNC SBU, TBP.

La misma edición corre con portada de: *En Caragoça. En casa de la Viuda de Bartolome de Nagera. Año de M.D. LXX.* 4^o. 2 hs. s.n. + 68 fols. + 12 hs. s.n.

Compendio y sumario... (Barcelona, 1586)

4. **COMPENDIO/ Y SVMARIO/ DE CONFESORES Y / PENITENTES, SACADO / de toda la substancia del Ma - / nual de Nauarro. / TRADUZIDO DE LENGVA POR - / tugesá, en lengua Castellana por el Reuerendo padre / fray Antonio Bernat, de la Orden de Sant Augu - / stin, Predicator y Prior en el Conuento / de Xerica, enla [sic] Prouincia / de Aragon. / (Escudo con la cruz en el centro y el monograma INRI.) / CON LICENCIA / En Barcelona por Hieronymo Genoues. / Año del Señor. 1596./**

8^o. - 679 pp. + 34 hs. de TABLA s.n. - Signs.: +8, A - Z⁸ - Aa - Zz⁸ - Aaa⁸ - Bbb⁴ (Bbb⁴ en blanco).

Colofón en el verso de p. 679: EN BARCELONA / Empresso con licencia en casa de Iayme / Centrad Año M.D.LXXXVI./

Refs.: Dunoyer, p. 101, no. 37; Palau, t.I, no.21303; Toda y Güell, t.I, p. 189, no. 502.

Ejemp.: IU.

Edición rarísima. No la cita Simón Díaz. Ejemplar único en EE.UU.

El ejemplar de Illinois lleva ex-libris del Convento de Franciscanos de Montblanch, de Catalunya.

B. EDICIONES AL LATÍN

Enchiridion sive manuale confessoriorum... (Amberes 1575).

5. **ENCHIRIDION / SIVE/ MANVALE / CONFESSARIORUM / ET PENITENTIVM,** / Completectens penè resolutionem omnium dubiorum, quæ in sacris / confessionibus occurrere solent, circa peccata, absolutiones, resti - / tutiones, censuras & irregularitates: iam pridem sermone Hispan - / no compositum, & nunc Latinitate donatum, recognitionum, de - / cem, Præludiis, & quàmplurimis aliis locupletatum, & reforma - / tum, ab ipsomet Autore MARTINO ab AZPILCUETA / Doctore Nauarro. / AD S. D.N. GREGORIUM XIII. / Materiam hoc volumine contentorum, decima quim - ta docet pagina. / (Marca tipográfica, con la leyenda: LABORE ET CONSTANTIA). / ANTEVERPIÆ, / Ex officina Christophori Plantini, / Architypographi Regij. / M.D. LXXXV./

4^o. - hs. s.n. + 827 pp. + 21 hs. de INDEX + 4 hs. en blanco. - Signs.: +⁸, A - Z⁸ - a - z⁸ - Aa - Hh⁸ - Ii³ (Ii⁴ - 8 en blanco).

Refs.: *Catálogo*, no. 3041; *Gesamtkatalog*, t. VIII, no.8.13445; *Index*, t. II, p. 515; Palau, t. I, no. 21315; *Plantin*, t. I, pp. 235-37, no. 616; Troeyer, t. II, pp. 468-68, no. 788; Simón Díaz, t. VI, no. 2092; Dunoyer, p. 84, no. 28; Arigita, p. 467.

Ejemp., IU, ABU, ASB, BBP, BBR, BSA, BuBP, CLU-C, DTC, EBM, GCC, HUB, MSB, NNUT, OMC, PBN, SCU, WN.

Varios errores en la paginación de texto: pp. 314, 751 y 767 numeradas respectivamente 14, 151, y 76.

El *Manual de confesores y penitentes* se publica, por primera vez, en 1549, en portugués, en Coimbra. Hay reimpresiones de esta edición de 1552 y 1560. En estas ediciones se declara que el autor es el franciscano portugués Rodrigo de Porto. Vid. Palau y Dulcet, t. I, p. 606. Azpilcueta, por lo visto, revisó la edición del padre Rodrigo de Porto y, en 1553, publica, en Coimbra, una nueva versión del *Manual de confesores...*

Enchiridion sive manuale confessorium... (Lyon 1575).

6. ENCHIRIDION, / SIVE / MANVALE / CONFESSORIORVM / ET POENITENTIVM, / Complectens penè resolutionem omnium dubiorum, quæ in / sacris confessionibus occurrere solent, circa peccata, abso- / lutiones, restitutiones, censuras & irregularitates: iam pri - / [sic] dem sermone Hispano compositum, & nunc Latinitate / donatum, recogni- / tum, decem Praeludiis, & quamplurimis / aliis locupletatum, & refo- / rmatum, ab ipsomet Autore / MARTINO ab AZPILCUETA doctore Nauarro. / AD S.D.N. GREGORIUM XIII. / Materiam hoc volumine contentorum / decimaquinta docet pagina / (Marca tipográfica, con la leyenda: IN VIRTUTE / ET FORTUNA /) / LVGDVNI, / Apud Guliel. Rouillium sub scuto Veneto, / (Filete.) M.D.LXXV. / Cum priuilegiis & licentia Superiorum. /

8^o. - 8 hs. s.n. + 510 foliadas + 40 hs. de INDEX s.n. + 1 h. en blanco. - Signs.: .8, a - z⁸ - A - Z⁸ - Aa - Yy⁸ - Zs⁴.

Refs.: Argita, p. 465; Baudrier, IX, p. 253; *Catálogo*, no. 3042; Dunoyer, p. 84, no. 27, *Index*, t. II, p. 516; Olarra, p. 98; Oloriz, p. 217; Palau, t. I, no. 21314; Simón Díaz, t. VI, sub. no. 2092.

Ejemp.: IU, CBM, CBP, CRP, BuBP, EpBM, HBP, LBP, MBN, MuBU, NBM, PaBP, PBP, RBV, SCU, TaBP, TBP, WBU, ZaBP, ZBP.

En la h. .2 s.n.: Dedicatoria del autor al Papa: «Gregorio XIII. Pont. Max. Martinus ab Azpilcueta Dortor Navarrus...&&».

El ejemplar de Illinois lleva *ex-libris* de los padres franciscanos del Convento de Montblanch.

Compendium omnium operum... (Venezia 1598)

7. COMPENDIVM / OMNIVM OPERVM / EXIMII VIRI, ERVDITISSIMIQ. / DOCTORIS, / D. Martini Azpilcueta Nauarri / SACRI APOSTOLICO ORDINIS / Canonicorum Regularium S. Augustini, / ALFHABETICO ORDINE ACCOMODATVM. / Vna cum allegationibus, & attestationibus Theologorum, Philosophorum, / atque atriisque Iuris Interpretum. / Collectum per R.D. IACOBVM CASTELLANVM / TARVI-

SINVM, Sacrae Theol. Doct. / CVM PRIVILEGIIS. / (Marca tipográfica, con la leyenda: NON COMEDITIS / FRVGES MENDACCII /) / VENETIIS, M D X C V I I I. / (Filete.) / Apud Robertum Meietum. /

4^o. - Por. v. en bl. - 14 hs. s.n. + 283 foliadas. Letra redonda y cursiva. - Signs.: a⁸ - b⁴, A - Z⁸ - Aa - Mm⁸ - Nn⁴.

Colofón: R E G I S T R V M. / A B C D E F G H I K L M N O P Q R S T U X Y X / Aa Bb Cc Dd Ee Ff Gg Hh Ii Kk Ll / Mm Nn. / Omnes sunt Quaterniones, præter Nn Duerniones. / Tabula, siue Index per se patet. /

Refs.: Cat. Col., t 7, no. 12738; *Catálogo*, no. 30119; *Edizioni*, t. I, no. 3511; *Gesamtkatalog*, t. VIII, no. 8.13404; *Index*, t. II, p. 526; Jones, II, p. 58, no. 176; Simón Díaz, t. VI, no. 2114.

Ejemp.: IU, ABC, ABS, BBC, BPS, CBG, ChBP, GBU, MBMB, MBN, MBP, MSB, MüUB, MüsUB, PBD, PBN, PBSB, RBA, RBMM, RBNE, RBUA, RBV, REBC, SAMF, SRBC, TBS, TTP, VBC, WN.

ARMANDO MAGGI

LA CENTRALITÀ DELLA POESIA CAMONIANA IN *COM QUE PENA* DI MANUEL ALEGRE

«Já os mitos cintilam e a voz começa»¹. Questo verso sintetizza il messaggio formulato da Manuel Alegre nella sua più recente raccolta di versi, *Com que pena*. Ogni voce poetica, afferma Alegre, trova origine in un mito. In particolare, come si vedrà, egli ritiene che per un portoghese parlare di mito significa necessariamente evocare la figura di Luís de Camões, al punto che ogni scrittore lusitano nella sua opera non può evitare un 'colloquio' poetico con l'autore de *Os Lusíadas*. La poesia portoghese contiene quindi, a parere di Alegre, un incontestabile elemento intertestuale.

Che l'intertestualità costituisca un elemento portante della poesia di Manuel Alegre è un dato accertato. Eriilde Melillo Reali ne aveva discusso le multiformi citazioni, variazioni ed interpretazioni letterarie, sin dalla primissima sua produzione compresa in *Praça da canção*, distinguendo tre tipi di «recuperi letterari»: la ripresa dei singoli termini, la variazione di un tema o, ed è questo un aspetto assai significativo, la scrittura «alla maniera di»². In particolare, la studiosa aveva posta in rilievo la centralità della poesia camoniana quale principale fonte di citazione-variazione attraverso tutta la poesia di Alegre³. La questione dell'influenza camoniana nel nostro autore è stata così sintetizzata da Clara Rocha: «A transtextualidade camoniana manifesta-se a cada passo: pela glosa de citações do poeta d'*Os Lusíadas* que antecedem e por assim dizer 'apadrinham alguns poemas'... e pela ideia duma 'arquilingua' portuguesa que Camões representa e que é condição de identidade pátria...»⁴. C. Rocha sottolinea come la lingua poetica di

¹ Manuel Alegre, *Com que pena*, Lisboa 1992, p. 13.

² Eriilde Melillo Reali, *Una lettura di Manuel Alegre*, in «AION-SR», XIV, 2, 1972, p. 243.

³ E. Melillo Reali riassume questo punto in *Dalla «lettera della scoperta» del Brasile*, in *Le Lettere rubate, Studi sul pastiche letterario*, Ist. Univ. Orientale, Napoli 1983.

⁴ Clara Rocha, *O arquitexto em Manuel Alegre*, in «Caderno de literatura», 7, 1980, pp. 50-61.

Camões venga a coincidere in Alegre con l'identità stessa dell'essere portoghese⁵. Secondo Alegre, essere portoghese 'significa' esprimersi nella lingua di Luís de Camões. Ad esempio in *O canto e as armas* si legge: «Palavras por quem eu já fui cativo/ na língua de Camões vos querem escravas/ palavras com que canto e onde estou vivo»⁶.

Si può ritenere che la recente raccolta *Com que pena* costituisca un fondamentale rinnovamento nella maniera in cui Alegre intende il suo dialogo poetico con Camões. Sebbene le modalità della ripresa letteraria, sia nella forma di diretta citazione sia in quella di riproduzione stilistica, come E. Melillo Reali aveva giustamente sottolineato, siano ancora essenzialmente le stesse, esse tuttavia vengono ad acquisire una tonalità ed un significato diversi. Non si tratta più di semplici riecheggiamenti linguistici, rimandi allusivi, inseriti in un contesto poetico-ideologico moderno, a contatto magari con altri riferimenti letterari, di altri autori, di altre letterature. In *Com que pena*, Camões, la melodia della sua lingua e il mito storico-letterario costituiscono un'unità simbolica indivisibile. In questi suoi recenti versi Alegre non mira più ad un colloquio a distanza con un fondamentale poeta del passato, egli intende evocare e discutere il senso stesso dell'identità portoghese, dato che essa coincide con la melodia e la narrazione epica espresse nei versi di Luís de Camões.

Il sottotitolo di *Com que pena* è appunto «vinte poemas para Camões», come se Alegre tenesse a sottolineare che di ciò si tratta in queste sue composizioni, di Camões appunto, del simbolo che egli rappresenta, delle sue narrazioni epiche, della melodia dei suoi versi. Alegre comprende che il testamento artistico del grande poeta non può essere limitato ai soli versi, e alle immagini da essi evocati, ma che esso comprende anche, e soprattutto, il mito che di lui stesso, Camões, il popolo portoghese si è venuto costruendo nel corso dei secoli. In altre parole, il mito-biografia di Camões, pressoché confuso nell'immaginario popolare con quello dell'eroico protagonista de *Os Lusíadas*, Vasco da Gama, informa i versi stessi da lui scritti. *Com que pena* si apre appunto con il verso «Teu canto e tu são nossa singradura» (p. 9), come a sottolineare che il canto di Camões costituisce «la rotta» lungo la quale il popolo portoghese, consciamente o non, procede nel suo percorso storico.

Più oltre, nello stesso componimento, si legge: «teu canto e tu são nossa rima e nosso ritmo/... esta nação nasceu como poema» (p. 10). La lingua poetica camoniana è chiaramente percepita da Alegre come il fondamento dell'identità stessa dell'essere portoghese. Ci sembra che tale stretto rapporto nella realtà culturale portoghese tra linguag-

⁵ Alla problematica dell'intertestualità, nella centrale connessione tra letteratura, voce poetica e identità, sembra alludere Alegre nei versi della poesia «Criptografia», inclusi in *Com que pena*: «intertexto intervida intersemântica.../vai-se a ver e Camês é a voz que dita» (p. 49).

⁶ Manuel Alegre, *O canto e as armas*, Lisboa 1967, p. 122.

gio poetico, quello camoniano, e identità nazionale portoghese costituisca un elemento difficilmente riscontrabile in altre letterature.

È necessario rammentare come ogni linguaggio poetico nasce dalla confluenza di due elementi costitutivi: immaginario mitico e musicalità della lingua in cui esso viene espresso. Sono ben noti gli studi a riguardo di Roman Jakobson, proseguiti, tra gli altri, dal linguista Paul Friedrich⁷. Questi due elementi, mito e melodia linguistica, vanno analizzati come a se stanti, perché si possa comprendere in che modo essi vengano a creare l'unicità di ogni specifico linguaggio poetico.

Per ciò che concerne il primo elemento in questione, è necessario ricordare che ogni lingua storica contiene individuali potenzialità poetico-musicali, le quali si associano, nel comporre letterario, a certi significati, soprattutto di natura mitico-simbolica⁸. Tale spontanea musicalità di ogni lingua veniva già posta in rilievo da Rousseau in *Essai sur l'origine des langues*. Egli riteneva che ogni lingua contenesse in sé tre potenzialità: «L'homme a trois sortes de voix, savoir, la voix parlante ou articulée, la voix chantante ou mélodieuse, et la voix pathétique ou accentuée, qui sert de langage aux passions, et qui anime le chant et la parole»⁹. Per ciò che concerne la terza modalità, Rousseau collegava l'espressione delle passioni alle potenzialità melodiche di ogni linguaggio storico. Qualsiasi linguaggio poetico, quindi, non potrebbe in nessun modo prescindere dalla naturale musicalità dell'idioma utilizzato. Insormontabile è, come ben si sa, l'ostacolo concernente l'atto del tradurre versi da un sistema linguistico ad un altro. La melodia, appunto, propria della versione originaria non è, in alcun caso, riproducibile.

Il secondo elemento costituente il linguaggio poetico è, come si è detto, l'immaginario mitico. A questo riguardo un fondamentale aspetto va posto in rilievo, la ineliminabile connessione tra immagine ed espressione linguistica. Sebbene, come Claude Lévi-Strauss ha ripetutamente posto in rilievo, il mito 'incarni' una realtà linguistica, esso non può che venire espresso attraverso il linguaggio, seppure il linguaggio rappresenti «la morte e la falsificazione del ricordo»¹⁰. Per tale ragione, il mito contiene in sé una inevitabile notazione malinconica, poiché colui che narra un mito non può non percepire un'incolombabile differenza tra l'evento narrato e l'atto stesso della narrazione.

⁷ Si veda l'illuminante testo di Paul Friedrich *The Language Parallax*, Texas University Press, 1986.

⁸ Paul Friedrich, *op. cit.*, p. 24.

⁹ Trova tale citazione nel testo di Jacques Derrida *De la grammatologie* (Parigi 1967), p. 352. Derrida sottolinea come, per Rousseau, «... il n'ya a pas de musique avant le langage. La musique naît de la voix et non du son» (p. 280). Nel discorso teorico di Rousseau ogni linguaggio, esprimendosi attraverso la mutabilità della voce, contiene una imprescindibile musicalità, variabile in base ai diversi idiomi.

¹⁰ Manfred Frank, *Die Dichtung als «Neue Mythologie»* in «Mythos und Moderne» (Frankfurt am Main 1983), p. 17.

Questi due elementi costitutivi dell'espressione poetica sono di notevole aiuto nell'interpretazione della più recente poesia di Alegre. In *Com que pena* il poeta ci rammenta, pressoché in ogni componimento, la coincidenza 'linguaggio poetico-mito-identità culturale portoghese'. L'attenzione di Alegre alle questioni più direttamente storiche del Portogallo, ben evidenziate da E. Melillo Reali¹¹, quale maggiore filo conduttore della sua precedente produzione poetica, non viene in realtà smentita in questa sua ultima raccolta, ma piuttosto intensificata. Con questo intendo dire che Alegre sembra aver compreso come una meditazione sul proprio essere portoghese, e sulle sue origini più profondamente storiche, trovi il suo culmine e fonte prima nella esperienza poetica di Camões, inestricabilmente legata alla lingua portoghese stessa.

È assai agevole verificare come il ritmo poetico camoniano informi le nuove composizioni di Alegre come unico ed esclusivo modello letterario-linguistico, al contrario delle precedenti raccolte del Nostro, in cui Camões, seppur rivestendo una posizione centrale, veniva a interagire con altri riferimenti poetici. Alegre sa bene come la cadenza della poesia camoniana sia immediatamente riconoscibile anche ai non «addetti ai lavori». Si legga ad esempio il sonetto «Lusíadas», incluso nella terza sezione della raccolta in questione (p. 43):

Desterro desconcerto desatino
vai-se a vida em palavras transmutada
vai-se a vida e cantar é um destino
página a página de pena e espada.

Conjura desengano má fortuna
oxalá só vocábulos mas não
a escrita não se cinde a vida é uma
cantar é sem perdão é sem perdão.

Quebar a regra nenhum verso é livre
outra é a norma e a frase nunca dita
lá onde de dizer-se é que se vive.

Cortando vão as naus a curta vida
transforma-se o que escreve em sua escrita
Lusíadas é a palavra prometida.

Come E. Melillo Reali aveva già ben sottolineato, Alegre procede secondo due modalità: diretta citazione o riscrittura. In particolare, in questo componimento egli utilizza alcuni versi di Camões assai cono-

¹¹ E. Melillo Reali in *Una lettura di Manuel Alegre* (op. cit.) sottolinea, ad esempio, la riscrittura da parte di Alegre della figura mitico-storica di Don Sebastiano, nelle sue molteplici implicazioni socio-culturali (pp. 246-278). Altri temi toccati da E. Melillo Reali sono, ad esempio, l'attenzione di Alegre verso la diaspora «dell'affamata emigrazione» portoghese (p. 229). L'elemento storico è fondamentale in un poeta come Alegre che «vuole essere soprattutto 'popolare' e sociale» (p. 220).

sciuti. Ad esempio, il verso «cortando vão as naus a curta vida» è variazione di *Os Lusíadas* IX, 51 «cortando vão as naus a larga via»; l'endecasillabo «transforma-se o que escreve em sua escrita» riecheggia significativamente il primo verso del famoso sonetto «Transforma-se o amador na cousa amada»¹², ponendo in correlazione l'atto della scrittura con quello dell'espressività amorosa. Inoltre, il primo verso «desterro desconcerto desatino» ed il quinto «conjura desengano má fortuna» ci riportano alla tecnica ben presente in Camões di costituire un intero endecasillabo soltanto di sostantivi. Ad esempio:

Verdade, Amor, Razão, Merecimento
qualquer alma farão segura e forte;
porém, Fortuna, Caso, Tempo e Sorte,
têm do confuso mundo o regimento¹³.

Per ciò che concerne il livello lessicale del testo in questione, è agevole riscontrare alcuni dei termini chiave della poesia camoniana, in particolare «desconcerto», e «espada».

Passando alla melodia del testo, si evidenzia come Alegre comprenda che il contenuto del testo camoniano e la sua musica sono un'unità indivisibile. Per ciò che concerne il sonetto «Desterro desconcerto desatino», Alegre aspira ad evocare la ben conosciuta melodia camoniana, senza purtuttavia rispettare alla lettera l'aspetto formale del testo. Ad esempio, sebbene non segua lo schema ritmico più presente in Camões (abba/abba/cdc/cdc), ne riproduce quasi fedelmente un altro, anch'esso legato alla tradizione del sonetto (abab/cdcd/efe/gfg), eccetto per l'assonanza «livre/vive». Anche la cadenza offerta dall'endecasillabo, considerando le due maggiori sillabe accentate, la sesta e la decima, è alquanto rispettata: «Desterro desconcerto desatino»; «vai-se a vida em palavras transmutada». In due casi Alegre utilizza due diverse strutture dell'endecasillabo: 1) accentua la quarta, settima e decima sillaba: «quebrar a regra nenhum verso é livre»; 2) accentua la quarta, ottava e decima sillaba: «Página a página de pena e espada». In altri versi Alegre fa uso del decasillabo: «vai-se a vida e cantar é um destino».

Altro elemento cruciale della melodia poetica camoniana sono le frequenti ripetizioni, esprimenti uno spiccato tono di stanchezza e malinconia:

Mudam-se os tempos, mudam-se as vontades,
muda-se o ser, muda-se a confiança,
todo o mundo é composto da mudança,
tornando sempre novas qualidades¹⁴.

¹² Utilizzo *Luís de Camões, Lírica Completa*, prefazione e note di Maria de Lurdes Saraiva (Imprensa Nacional-Casa da Moeda 1980), Vol. II.

¹³ *ibid.*, p. 273.

¹⁴ *ibid.*, p. 257.

E ancora:

Eu cantej já, e agora vou chorando
o tempo que cantei tão confiado;
parece que no canto já passado
se estavam minhas lágrimas criando¹⁵.

Tale elemento retorico, la tonalità di stanca malinconia generata dalla ripetività stilistica, è aspetto portante della narrazione mitica. Colui che si pone nella posizione di narrare un evento mitico non può fare a meno di sottolineare la distanza incolmabile tra la sua comunicazione linguistica e il contenuto stesso di tale espressione. Sebbene la ripetizione sia elemento costante della produzione poetica di Alegre, al punto che essa può davvero essere definita uno dei cardini del suo stile, in *Com que pena* Alegre utilizza tale espediente retorico come diretta citazione da Camões. Ad esempio, nel componimento in questione si ha: «vai-se a vida... vai-se a vida»; «página a página...», «cantar é sem perdão é sem perdão»; «transforma-se o que escreve em sua escrita».

Alegre chiaramente considera Camões il poeta che ha trasformato la melodia della lingua portoghese in un ritmo altamente artistico. Attraverso tutta la raccolta in questione si sottolinea come la lingua poetica di Camões e la cultura portoghese siano un'unica entità:

teu canto e tu são nossa rima e nosso ritmo
deca-silabos à volta do planeta
.....
Esta nação nasceu como poema¹⁶.

Alegre direttamente allude alla stretta connessione tra lingua parlata e poesia in una sezione del componimento «Com que pena», riferendosi alla teoria compositiva di T.S. Eliot. Come è ben risaputo, nel suo stile poetico Eliot predilesse una melodia, per così dire, piana, legata strettamente alla musicalità del linguaggio inglese quotidiano. Alegre menziona appunto tale aspetto nei seguenti versi:

Talvez soubesse o que mais tarde
Eliot havia de formular: a música
da poesia é a música latente do falar
corrente...¹⁷.

Non può che risultare da questo passaggio come Alegre sia ben consapevole del fatto che la musica della poesia 'si incarni' nella musicalità della parlata quotidiana. Parlare della melodia della poesia camoniana

¹⁵ *ibid.*, p. 193.

¹⁶ M. Alegre, *op. cit.*, p. 10.

¹⁷ M. Alegre, *op. cit.*, p. 32.

altro non è che analizzare la melodia propria della lingua portoghese, quale essa si esprime attraverso la voce di ogni parlante portoghese. Camões, si potrebbe affermare, porta a compimento le potenzialità stesse di tale musicalità. Ciò che nel parlare quotidiano è implicito o effimero, accennato, in Camões acquista piena e duratura espressione. In tal modo, capovolgendo i termini della questione, si potrebbe altresì affermare che ogni parlante portoghese costantemente evoca la melodia espressa nei versi di Camões.

Tuttavia, quello della espressività melodica è soltanto uno dei due fondamentali del linguaggio poetico. Come si è detto, l'immagine mitica rappresenta il secondo elemento costitutivo dell'espressione poetica. Affrontando in questa sua ultima raccolta la radice dell'essere portoghese, per come essa viene descritta ne *Os Lusíadas*, Alegre crede che l'identità portoghese si basi sulla memoria dell'epos camoniano. In esso e soltanto in esso risiede il 'senso' dell'essere portoghese, ed anche il suo destino. Ma, nel volgere l'ascolto all'epos camoniano, e di conseguenza alla centralità simbolica che esso ha acquisito nella cultura lusitana, ogni parlante portoghese, sembra dirci Alegre, non può rimuovere un senso di incolmabile distanza da quell'epos stesso, così cruciale per l'identità portoghese. Il mito, si potrebbe dire, è un rammentare malinconico.

Memoria e malinconia sono i maggiori componenti dell'immaginario camoniano, e come tali essi ritornano in *Com que pena*. Alegre ritiene che ogni termine della lingua portoghese, in tutti i suoi registri, riecheggi le epiche narrazioni di Camões, ed insieme le concrete espressioni linguistiche utilizzate a tale fine. Si potrebbe affermare che ogni portoghese inconsciamente evochi immagini, dettagli, parole connesse al lavoro poetico di Camões. Ogni lingua, in questo caso quella portoghese, si basa, come sottolinea Fritz Mauthner, su un costante atto di memoria¹⁸. Ogni espressione linguistica, ritiene Mauthner, 'sta per' un aspetto, seppur minimo, della memoria del singolo parlante. Ad esempio:

Vai-se a India em vogais e consoantes
o resto é um morrer de pequenez
Camões porque poema nunca dantes.
Maldivas Madagáscar Moçambique
não mais canção un ritmo português¹⁹.

Le esperienze straordinarie narrate da Camões sono «vocali e conso-

¹⁸ Mi riferisco all'affascinante, seppur pressoché sconosciuto, testo di Fritz Mauthner *Beiträge zu einer Kritik der Sprache* (Hildesheimer 1969), pp. 185-190. Mauthner, ritenuto da Samuel Beckett una fonte di grande suggestione artistica, pensa il linguaggio come insieme di 'segni di memoria' (*Gedächtniszeichen*). Parlare significa evocare brani della propria memoria, anche nel caso, come quasi sempre avviene, in cui l'evento marcante tale termine non sia più direttamente rammentato.

¹⁹ M. Alegre, *op. cit.*, p. 47.

nanti», sono espressioni linguistiche connesse ad immagini simboliche. Nessun verso, Alegre afferma malinconicamente, saprà mai eguagliare il canto, il ritmo di Camões. L'esaurirsi della melodia portoghese, quale era stata espressa nei versi di Camões, corrisponde alla crisi profonda della civiltà portoghese. In un'altra raccolta, *Atlântico*, il poeta aveva definito il Portogallo un «país... tão mudo»²⁰. In una poesia della più recente raccolta, «Fado», Alegre parla dei propri connazionali in questi termini: «A gente cega e surda somos nós»²¹.

Il declino dell'identità portoghese corrisponde, quindi, ad una mancanza di ascolto. L'essere nazionale portoghese, Alegre sottolinea, si identifica con un porgere l'orecchio ad un narrare, quello epico di Camões. I portoghesi hanno perduto, si potrebbe affermare, la coscienza della propria lingua, per come essa si origina direttamente dai versi di Camões. Tuttavia, se il popolo portoghese è divenuto sordo all'ascolto del senso del proprio idioma, Alegre rivolge a Camões stesso la preghiera di intonare il proprio canto ancora una volta, perché i connazionali possano tornare a percepire la natura del proprio linguaggio e, di conseguenza, della propria identità. Camões dà voce all'essere portoghese:

Com que voz nos diria com que voz?
O tempo se mudou mas não o ser
falas conosco às vezes quase a sós
e o que te dói nos dizes sem doer.²²

L'ultimo componimento, «Azimute», si pone come estrema conclusione. «Por dentro da metáfora há outro Atlântico/Discurso come evento», afferma Alegre. L'elemento neorealistico, da cui aveva preso l'avvio la produzione poetica di Alegre, trova in *Com que pena* una totalità conclusiva. Il rinnovamento della società portoghese va inteso come l'inizio di un nuovo viaggio. Lo slancio emotivo presente nei versi di Camões, la loro portata simbolico-politica, è ciò di cui i portoghesi necessitano, perché essi possano tornare in contatto con la loro stessa identità nazionale:

Procurar o sentido e a referência. O quê.
O acerca do quê. Embarcar no poema e navegar.
Sobe-se a um verso teu e vê-se o mar.²³

Più che un commento ad aspetti, seppur decisivi, della storia portoghese, in *Com que pena* Manuel Alegre affronta la radice stessa dell'identità popolare, «o quê». «O sentido» risiede nella lingua portoghese,

²⁰ M. Alegre, *Atlântico* (Lisbona 1989), p. 122.

²¹ M. Alegre, *Com que pena*, p. 41.

²² M. Alegre, *ibidem*.

²³ M. Alegre, *op. cit.*, p. 53.

strumento e essere stesso della propria identità, quale è stata portata a piena espressione nelle opere di Camões. Tornare al senso più intimo dell'essere portoghese è visto dal poeta come un imbarcarsi verso il mare aperto della propria mitologia e del proprio passato.

È in questo modo che anche il titolo stesso dell'opera svela il suo senso più pieno. Si potrebbe dire che *Com que pena* alluda a due elementi tra loro connessi. Il diretto e frontale 'dialogo' con Camões, da Alegre mai in precedenza tentato, risulta arduo, l'autore de *Os Lusíadas* resta ad un'incolmabile distanza. La voce, il canto di Camões sono irripetibili. Tuttavia la 'pena' a cui si allude nel titolo sembra indicare non soltanto un privato assillo, quello di Alegre, incapace di 'conversare' pienamente con il modello camoniano, ma anche e soprattutto la dolorosa coscienza che da tale dialogo deriva, coscienza delle attuali problematiche condizioni della nazione portoghese. Da un dialogo con Camões il poeta non mira ad un arricchimento personale, quale mero apprendimento di più alte capacità espressive. Reinterpretando la propria passata produzione poetica, dominata da un attento esame della realtà sociale portoghese, in *Com que pena* Alegre dimostra di aver compreso come a nulla vale discutere, interrogare le ragioni delle condizioni storiche attuali, se non si sappia sintonizzare l'ascolto sul canto di colui che dell'identità nazionale era stato vertice e simbolo.

MASSIMILIANO NOTO

L'ESPERIENZA ASCETICA DI FRANCISCO DE ALDANA:
LA CARTA PARA ARIAS MONTANO

Rappresentante di rilievo del Cinquecento spagnolo, Francisco de Aldana (1537-1578) è un poeta post-garcilisiano poco studiato e poco noto oggi, ma che ebbe in vita uno straordinario successo, tanto che i suoi contemporanei, in epoca di grande poesia del Siglo de Oro, gli conferirono l'appellativo di «Divino»; un soldato morto al fianco del re portoghese Don Pedro nella battaglia dell'Alcázquivir, nel quale rivive, come è tipico della migliore tradizione spagnola medievale e rinascimentale, l'immagine archilochea del poeta-soldato, seguace di Ares e possessore del dono delle Muse.

Nella produzione di Aldana, è possibile riscontrare, da una parte, le essenze neoplatoniche di ascendenza fiorentina, dall'altra i prodromi del misticismo che ci riconducono alla grande poesia della scuola salmantina alla Fray Luis de León.

La vita e l'opera del poeta si inseriscono in pieno Rinascimento, quando l'Europa intera era percorsa da fremiti e da istanze di varia natura — religiose, politiche, filosofiche — che ne avrebbero cambiato radicalmente il volto¹.

Francisco de Aldana ebbe una grande fama nel suo tempo, mentre, successivamente, il suo nome fu spazzato via dalle acque dello Stige. Infatti, Menéndez Pelayo esclama: «¡Y este poeta ha sido olvidado en nuestras antologías, y mencionado casi con desdén por la perezosa rutina de los historiadores de nuestras letras!», e aggiunge: «Más disculpa merecen sus contemporáneos que le llamaron 'El Divino'»².

Gil Polo, Cervantes, Quevedo, Lope de Vega, Luis Vélez de Guevara e, più tardi, Nicoláas Böhl de Faber parlano di Aldana in alcune loro

¹ Cfr.: F. Olgiati, *L'Anima dell'Umanesimo e del Rinascimento*, Società editrice «Vita e Pensiero», Milano 1924; J. Huizinga, *L'autunno del Medioevo*, Newton, Roma 1992; Vari, *Interpretazioni del Rinascimento*, Il Mulino, Bologna 1971; P.O. Kristaller, *El pensamiento renacentista y sus fuentes*, Fondo de cultura económica, México 1982. E. Garin, *Storia della filosofia italiana*, Einaudi, Torino 1966; R. Lapesa, *La trayectoria poética de Garcilaso*, Alianza Editorial, Madrid 1985; M. Bataillon, *Erasmus y España*, Fondo de cultura económica, México 1950; G. Petronio, *L'attività letteraria in Italia*, Palumbo, Firenze 1984.

² *Historia de las ideas estéticas de España*, CSIC, Madrid 1974, Vol. I, pp. 530-531.

opere, sottolineando sempre la coesistenza della componente letteraria e di quella militare, che si mostreranno inseparabili fino alla morte, occorsa appunto su un campo di battaglia.

Non è molto importante se Aldana nacque in Estremadura come credette Rodríguez Moñino, o a Napoli, come pensa Rivers. Importante è invece che egli si trovi, ancora molto giovane, alla corte di Firenze. L'Italia della seconda metà del Cinquecento sta vivendo già pienamente, contro la corrente petrarchista e di intellettualità platonica, un materialismo della vita istintiva, con il trionfo del volgare, che implica anche un certo anticlassicismo, e che suppone, altresì, la conquista di un pubblico di consumatori fuori delle società cortigiane e accademiche. Nella traiettoria della teoria dell'amore, è rilevante l'evoluzione dal platonismo al naturalismo che caratterizza questo periodo e in virtù del quale si spiega la sensualità e l'edonismo dei poemi fiorentini di Aldana. Il giovane poeta si muove nell'ambiente amoroso e colto di Firenze, dove, tuttavia, si respira una realtà diversa da quella cortigiana perfezione che aveva elaborato Castiglione.

Tale crisi indica una seria rottura della fede e dell'ottimismo rinascimentali, e lascia intravedere un «desengaño» che si cerca di superare con il cammino mistico, che caratterizza tanta parte della poesia di Aldana. È come se, venute meno quella perfezione e quella armonia codificate dal Castiglione, si cercasse un soddisfacimento alle aspirazioni di ciascun individuo in una dimensione decisamente meno mondana e più spiritualizzata. Perduta la compagnia — la collettività rinascimentale — che ebbe nel neoplatonismo la sua base, inizia la solitudine, l'inquietudine di sentirsi un individuo che cerca la sua soluzione al labirinto umano. In tal modo, si comincia a curare una vita interiore che non cerca la sua meta nella rigidità affannosa e nell'isolamento dal mondo. La solitudine si trasforma da luogo oscuro, timoroso del mondo, in una vetta dalla quale si domina il mondo stesso, senza per questo rinnegarlo. Il solitario umanista considera, contempla e gode del mondo, e lo misura dal suo elevato io, disdegnandolo o trasformandolo attraverso il prisma del proprio modo di pensare³. Nessuno spazio vuoto, nessun ostacolo di sentimenti mortificati circonda e separa il solitario dal mondo. Né regole di sacrifici, né preghiere, né penitenze divorano il suo tempo: è padrone delle sue ore. Proprio questa libertà nel disporre del proprio tempo, l'«otium cum dignitate», è ciò che rende più preziosa la sua solitudine.

Nel «De vita solitaria», il Petrarca aveva opposto al 'felix solitarius', che gode della spiritualità contemplativa, il 'miser occupatus', l'uomo che, preda dei propri appetiti, attende ad opere faticose. Ma

³ Questo atteggiamento è assai vicino a quello degli stoici e degli epicurei; del resto, queste filosofie «minori», sviluppatesi in età ellenistica, conobbero una nuova primavera nel Rinascimento.

soltanto il solitario, cosciente di se stesso e pienamente autosufficiente, entra in relazione viva, intensa con il mondo, in un mutuo scambio tra 'otium' e 'negotium': una solitudine, dunque, come sorta di compensazione tra allegria e dolore, odio e pena, come luogo attraverso il quale passiamo al regno dell'arte pura, dimenticando tutto ciò che pregiudica la dignità dell'uomo⁴. Questa concezione etico-estetica della solitudine, a noi nota grazie a Virgilio, Orazio e Petrarca, comincia a manifestarsi nella letteratura spagnola allorché risuona l'oraziano «beatus ille, qui procul negotiis», nella seconda egloga di Garcilaso de la Vega⁵.

Dunque, la solitudine di Aldana è intesa come un processo di interiorizzazione, di ricerca di un cammino. Questa solitudine, Aldana la risolve mediante il connubio azione e contemplazione, non contraddittorio né alieno a certo platonismo rinascimentale. Lo stesso Prieto parla di azione e contemplazione come eredi del platonismo. L'azione, osserva Prieto, appartiene al presente a cui il poeta si consegna, cercando di «fissarlo» nel suo irrimediabile trascorrere con la parola. La contemplazione, d'altro canto, suppone un ripiegamento interiore al fine di trovare la salvezza in un mondo eterno e immutabile al quale si ritorna come alla propria origine. «Si para el olvido del pasar, del constante y amargo fluir hacia la muerte del presente, la acción exige una total compenetración con ella, la misma compenetración, unión, exigirá la contemplación. Hay en lo expuesto una filiación y contradicción desplazables a la trayectoria de Aldana»⁶. A conferma di queste parole di Prieto, possiamo vedere come in Aldana si incrocino eroismo militare e tradizione religiosa: alla stessa maniera il poeta descrive una battaglia o un cavallo e ci eleva a regioni quasi irraggiungibili della contemplazione.

Il suo straordinario dinamismo contrasta con le sue aspirazioni a condurre una vita lontana dalle preoccupazioni del mondo, immedesimato nell'eterno, come a coronamento dei suoi desideri ultimi. Dietro questa dualità, osserva Rivers, si nasconde la figura dei genitori del poeta: così, mentre dietro la vita militare indoviniamo la figura del padre, l'intima trama della sua poesia interiore gli veniva dalla madre che seppe infondere nel poeta il fondamento di questa tendenza all'introspezione⁷. Se aggiungiamo il ricordo della città dell'Arno e il

⁴ Per il tema della solitudine, rimando a K. Vossler, *La soledad en la poesía española*, Madrid 1944.

⁵ ¡Cuán bienaventurado / Aquél puede llamarse / Que con dulce soledad se abraza / Y vive descuidado, / Y lejos de empacharse / en lo que al alma impide y embaraza! / No ve la llena plaza / Ni la soberbia puerta / De los grandes señores, / Ni los aduladores / A quien la hambre del favor despierta; / No le será forzoso / Rogar, fingir, temer y estar quejoso!

⁶ A. Prieto, *La Poesía española del siglo XVI*, I, Madrid 1984 p. 271.

⁷ E.L. Rivers: edizione delle poesie di Aldana in «Clásicos Castellanos», citato da M. Morales Borrero in *La geometría mística del Siglo de Oro*, Madrid 1975.

circolo delle sue amicizie con Fray Luis de León, Benito Arias Montano, suo fratello Cosme de Aldana, abbiamo tutti gli elementi della sua poesia che, da una parte, fu umanistica e paganizzante, dall'altra, visse animata da un calore che nella sua più profonda sfera si spinge fino a cercare la presenza di Dio.

La sua poesia, calata completamente nel secolo XVI, riflette senza dubbio l'epoca in cui fu scritta. Aldana elabora la propria opera quando la poesia spagnola si va vivificando gradualmente con la presenza di contenuti di elevazione religiosa. In particolare, la sua massima poesia mistica risale al 1577, anno in cui Salinas pubblica il suo libro «De Musica», Fray Luis de León fa nascere la sua poesia più trascendentale e San Juan de la Cruz colora di suggestioni mistiche il firmamento della poesia castigliana. È ben comprensibile, dunque, che in questo clima Aldana si dedicasse con sempre maggiore intensità alla esaltazione delle nobili aspirazioni dell'anima. Su questa via giungiamo a quello che può essere considerato il capolavoro di Francisco de Aldana: l'«Epistola para Benito Arias Montano». La temperie spirituale del tempo non è prettamente spagnola, ma racchiude un insieme di modi di sentire, concetti, linguaggi, topoi, forme, stili, che derivano dall'esterno. Attraverso queste influenze, Aldana esprime qualcosa che appartiene a lui solo. Questa stessa originalità non troviamo nei suoi componimenti amorosi o mitologici o politici. La singolarità di Aldana è tutta nella sopraccitata lettera. In tale componimento, il poeta ci rende partecipi della sua ansia di uomo profondamente radicato nel contingente, ma allo stesso tempo proiettato verso l'Assoluto. Nessuna delle altre opere di Aldana ha un accento così commovente, né una efficacia così diretta come l'Epistola a Montano, poiché risuona nell'intimo del lettore la sincerità dei sentimenti attraverso gli artifici letterari.

Menéndez Pelayo⁸ incluse Aldana nel novero dei neoplatonici del secolo XVI. Tuttavia, questa forte impronta filosofica in Aldana è stata negata o quantomeno attenuata da Lefèbvre⁹, il quale sostiene che la «Carta» di Aldana è filosofica nella misura in cui può essere considerata zoologica per la presenza di conchiglie e molluschi, sulla cui descrizione il poeta si sofferma nell'ultima parte del componimento¹⁰. Anche Díaz Plaja ritiene che nella famosa Epistola a Montano, Aldana «desarrolla un curso completo de filosofía del amor en tercetos bellisi-

⁸ M. Pelayo, *op. cit.*

⁹ A. Lefèbvre, *La poesia del capitán Aldana*, Universidad de Concepción, 1953.

¹⁰ Tuttavia, mi sembra doveroso segnalare che Lefèbvre, nella sua volontà, pur lodevole, di non rinchiudere Aldana nelle pastoie di una visione riduttivamente filosofica, devii decisamente dal suo intento; nella sua valutazione, infatti, Lefèbvre mi sembra dimenticare il rapporto diretto, quasi di filiazione, direi, che esiste tra filosofia e poesia (basti pensare che una delle prime e più importanti opere nella storia della filosofia fu un poema, conosciuto appunto come «Poema sulla natura», scritto da Parmenide di Elea fra il VI e V secolo a.C.), rapporto inesistente, invece — almeno in maniera così diretta — tra zoologia e poesia.

mos»¹¹, in quanto questa è la temperie spirituale del tempo, «a cuya respiración pagan tributo casi todos los que escriben en el momento en que ese aire circula y sopla»¹².

Il destinatario dell'epistola, Arias Montano, dopo aver condotto una vita pubblica, giunse nelle Fiandre come supervisore della Bibbia Poliglotta, e qui ebbe una grande crisi: affiliatosi probabilmente alla «famille de la charité»¹³, sentì in maniera più profonda l'esigenza di ripiegare sulla propria intimità, che lo portava a dimenticare le armi, disprezzare l'onore, intraprendere una vita ritirata. Di qui la sua avversione per la vita dell'Escorial, il suo perseguire un tipo di sapienza esoterica e minoritaria, e, naturalmente, le proprie idee politiche, così lontane da qualsiasi tipo di machiavellismo. Tali aspirazioni, condivise anche da Aldana, rientrano nell'orbita dell'erasmismo e del platonismo, che, applicati alla letteratura, devono darci un'idea della stessa non come semplice «lusus» di evasione senza più profonde conseguenze vitali, ma «come expresión de un ansia personal y social de liberación, de ruptura de los conformismos legales, de vuelta preroussoniana al estado natural; de un deseo de que triunfe el espíritu y el impulso creador iniciales sobre la ley y la cerimonia y la troba y la tradición y la superstición. Como una defensa del 'alma'»¹⁴.

Sembra quasi di trovarci di fronte ad un trattato di mistica o ad un'opera di tema dottrinale e ascetico. In realtà, solo una parte delle cinquanta terzine contengono motivi di tale natura, ma senza carattere didascalico. L'insieme può essere diviso in tre grandi parti:

- I — Racconto della vita del poeta
- II — Processo della contemplazione divina
- III — Descrizione di un paesaggio

Il denominatore comune che lega questi tre momenti è lo stesso spirito di Aldana: visto lo stato della sua anima, il poeta spiega ciò che dovrebbe fare per unirsi a Dio in contemplazione, isolato in un luogo che descrive come lo desidera, in accordo con le sue aspirazioni. Infatti, l'epistola reca come sottotitolo «Sobre la contemplación de Dios y los requisitos della». Dunque, se pure accettiamo questa tripartizione, non dobbiamo considerarla in maniera assoluta, ma solo come un espediente per indagare meglio il senso del componimento. Di conseguenza, l'unità dell'opera consisterà non nella tecnica poetica, ma

¹¹ G. Díaz Plaja, *La poesia lírica española*, Editorial Labor, Barcelona 1984.

¹² A. Lefèbvre, *op. cit.*, p. 72.

¹³ La «Famille de la charité», setta mistica di ascendenza medievale sviluppatasi nelle Fiandre ai tempi di Filippo II, propugnava un ritorno all'intimità personale, il disprezzo della vita pubblica, la tolleranza, l'indifferenza verso ogni forma di religiosità esteriore, la difesa dell'anima e della propria libertà per indirizzare tutte le proprie energie verso il conseguimento di una «sapienza» superiore.

Cfr. A. Alcalá, «Epilogo», a Ben Reckers, *Arias Montano*, Taurus, Madrid 1973.

¹⁴ A. Alcalá, *op. cit.*, p. 249.

nello stesso 'pneuma' che motiva l'intero componimento. A tal proposito, Cernuda, riportando alcuni versi dell'epistola, sostiene che «la belleza de sus versos, en conclusión, no es conceptual ni formal, sino que pensamiento y expresión forman en ellos un todo inseparable, como el fuego y la rosa del que nos habla:

Y como el fuego seca y desecentra
oloroso licor por alquitara,
del cuerpo de la rosa que en ella entra

Así destillará de la gran cara
del mundo immaterial, varia belleza
con el fuego de amor que la prepara»¹⁵.

Dunque, è l'ardore del poeta che tiene unito l'insieme: questa preponderanza dell'elemento affettivo, pertanto, elimina ogni sospetto di un carattere didascalico dell'epistola.

Nei classici, osserva Lefèbvre, non c'è grande distanza tra ciò che essi esprimono e ciò che sentono: «Francisco de Aldana está en este caso; los juegos retóricos, las invisibles manecillas de mitología, historia antigua y signos zodiacales que a veces usa, no oscurecen esa lineal disposición poética que va recta del corazón a la palabra»¹⁶. L'ispirazione per la sua lettera a Montano, osserva acutamente Lefèbvre, gli viene dalle forti esperienze delle battaglie, dalla coscienza della crisi che avrebbe portato alla decadenza dell'impero spagnolo, equivalente al venir meno nel suo animo di un grande ideale. Per questo, lo studioso sostiene che non c'è in Aldana un corso dottrinale, ma l'intima situazione di un soldato per il quale la vita è diventata un fardello troppo pesante.

*
* *

La lettera ad Arias Montano, che inizia con il racconto della vita dell'autore, si apre con l'invocazione al destinatario:

Montano, cuyo nombre es la primera
estrellada señal por do camina
el sol el cerco oblicuo de la esfera,

nombrado así por voluntad divina,
para mostrar que en ti comienza Apolo
la luz de su celeste disciplina (vv. 1-6)

Aldana identifica il nome del suo interlocutore con quello della

¹⁵ L. Cernuda, *Tres poetas metafísicos*, BHS, 1948, p. 115.

¹⁶ A. Lefèbvre, *op. cit.*, pp. 94-95.

costellazione dell'Ariete («Aries»), la prima dello zodiaco, che, pertanto, è una sorta di guida per tutti gli altri segni, proprio come Montano lo è per chi vuole intraprendere una vita ascetica¹⁷. Bisogna altresì segnalare lo stretto vincolo esistente tra Apollo e il Sole, simulacro della intelligenza divina, dalla quale dipende ogni intelligenza; peraltro, secondo l'astrologia, quando il sole è in Ariete ha grande potenza e il suo influsso benefico è particolarmente efficace.

Dal verso 7, inizia la storia dell'anima del poeta, narrata ricorrendo ad un topos della poesia: la comparazione dell'esistenza individuale con la foglia in balia del vento, di agostiniana memoria:

Yo soy un hombre desvalido y solo
expuesto al duro hado, cual marchita
hoja al rigor del descortés Eolo (vv. 7-9).

In effetti, i suoi impegni di soldato gli avevano procurato amarezze; tuttavia, non c'è contraddizione tra l'alto concetto che Aldana aveva delle armi e le sue personali amarezze, causate, sembra di indovinare da alcuni versi, da maldicenze (y callaré las causas de interés/no sé si justo o injusto, que en alguno/hubo porque mi mal más largo fuese. (vv. 28-30).

Per continuare questa sommaria biografia, Aldana dice la sua età, ricorrendo all'immagine della Luna:

Basta decir que cuatro veces ciento
y dos cuarenta vueltas das miro
Del planeta septeno al firmamento (vv. 34-36).

Lefèbvre¹⁸ suggerisce che Aldana introduce la Luna anche perché questa presiede al braccio destro, con il quale si scrive e si maneggia la spada, per cui ritornerebbe ancora una volta la dualità poeta-soldato. D'altronde, egli stesso aggiunge che poi, al di là di ogni credenza astrologica, probabilmente l'introduzione di questa immagine risponde soltanto ad un fine estetico, trattandosi di un buon ricorso letterario nonché di una bella suggestione per sentirsi a contatto con le sfere celesti.

In conclusione, per Aldana, la vita è stata continuo motivo di angustia; tuttavia, egli non ne soffre in quanto adesso, a posteriori, vede tutto come lotta contro un fantasma (y con un trasgo a brazos debatiendo, v. 40) e, nel momento in cui arriva addirittura a ridere del sudore che ha versato in questa vana lotta, per lui: «incipit vita nova».

¹⁷ A. Lefèbvre (*op. cit.*) ritiene che la relazione tra il segno 'Aries' e Arias Montano sia una forzatura; tuttavia, possiamo accettarla semplicemente come una sorta di 'lusus', senza perdersi in sterili elucubrazioni circa la giustezza o meno di questa corrispondenza.

¹⁸ A. Lefèbvre *op. cit.*

Una successione di verbi segnala il suo desiderio di cambiare vita: «torcer», «caminar», «entrar», «platicar». Aldana accelera il movimento del verso, collocando in un endecasillabo altre quattro forme verbali: «do va, do está, si vive o qué se ha hecho» (v. 51), preludio di ciò che dirà alla sua anima nel colloquio con il suo «interior hombre». Qui appare un altro elemento fondamentale dell'Epistola: la solitudine; una solitudine anelata e ricercata «en algún alto y solitario nido», la quale sembra elemento indispensabile per raggiungere la contemplazione di Dio, anche se poi è una solitudine relativa, visto che Aldana vuole condividere questo allontanamento dal mondo con Arias Montano.

A differenza di San Juan de la Cruz, che trovava nel mondo immaginari e simboli della suprema realtà invisibile, i versi di Aldana allontanano l'anima dalle immagini e dai simboli terrestri:

Pienso torcer de la común carrera
Que sigue el vulgo, y caminar derecho
Jornada de mi patria verdadera (vv. 46-49)¹⁹.

Questo ritorno alla sua «patria verdadera» ricorda molto da vicino la teoria escatologica della filosofia platonica esemplificata nel «Fedro» dal mito dei due cavalli: l'anima, caduta in terra dall'eterno, è destinata ad errare fino a completa guarigione, quando potrà riattingere l'essenza della sua vera origine.

Nell'«alto y solitario nido», il poeta vuole stare

... cual Eco, replicando
al dulce son de Dios, del alma oído (vv. 56-57).

È come se si giungesse alla massima purificazione: venuto meno ogni elemento contingente, liberato dalla pesantezza del corpo, resta solo la voce, che acquista ancora più valore se ricollegata al tema della musica, tanto caro a Fray Luis de León.

La musica delle sfere, sulla quale si sofferma anche il Castiglione nel X Capitolo del «Cortegiano», con tutta la sua carica platonica e pitagorica, è la musica che procede direttamente da Dio; essa è riflesso della somma armonia dell'universo e, pertanto, è bellezza somma, oltre ad avere una funzione gnoseologica²⁰. Chi è in grado di immergersi

¹⁹ Nella posizione mistica di Aldana, osserva Cernuda, c'è un elemento passivo maggiore che in San Juan, sebbene ce ne sia anche uno attivo: l'amore. Con il suo intervento, questo mitiga la tendenza quietista che pure è presente. L'immortalità a cui il poeta aspira non è l'esaltazione dell'essere terreno, come in Jorge Manrique, ma l'annullamento nel Creatore, senza conservare di sé altro attributo che l'impulso amoroso individuale. Si direbbe, conclude Cernuda, «que tal voluntad de aniquilación encadena misteriosamente su sino llevándole a la desaparición final en Alcazárquivir y a la pérdida de la mayor en cuanto escribiera» (op. cit., p. 115).

²⁰ Si veda a tal proposito l'Ode a F. Salinas di Fray Luis de León: A cuyo son divino / mi alma, que en olvido está sumida, torna a cobrar el tino / y memoria perdida / de su

nella contemplazione di Dio ascolta la sua musica e produce in sé una risonanza che si manifesta come eco della musica divina. Questa musica corrisponde alla bellezza, la quale, a sua volta, si identifica con l'amore. Questa triplice identità, che è dato conoscere al contemplatore, è capace di concedere a questi un'elevazione che fa apparire rozzi e grossolani gli appetiti umani

¿Qué debiera ser, bien contemplando,
el Alma, sino un eco resonante
a la eterna beldad que está llamando

Y desde el cavernoso y vacilante
Cuerpo, volver mis réplicas de amores
al sobrecelestial Narciso amante

Rica de sus intrínsecos favores
con un piadoso escarnio el bajo oficio
burlar de los mundanos amadores (vv. 58-66).

Con questi versi, entriamo nella parte più schiettamente contemplativa dell'opera, passando dal particolare (io dovrei essere un'eco di Dio), al generale (l'anima dovrebbe essere un'eco di Dio). A questo fondo platonico e cristiano bisogna aggiungere anche il sostrato mitologico che ogni poeta del Rinascimento portava con sé come qualcosa di assolutamente naturale. Aldana, infatti, ci parla di Narciso, ricollegandosi, in tal modo, ai versi precedenti, dove aveva introdotto Eco, nome proprio e sostantivo che, a contatto con Narciso, acquista una nuova dimensione e, pur continuando ad essere «eco», diventa anche 'Eco'. La bella ninfa Eco fuggì la compagnia degli dei e degli uomini per raggiungere un 'alto y solitario nido'. La favola classica è trasformata 'a lo divino'; tuttavia, osserva Lefèbvre²¹, le sventure di Eco non sono adatte per essere trasformate 'a lo divino'; l'immagine risulta insufficiente, statica, monocorde, come il fenomeno che rappresenta. Allora sposta il significato su un piano più sensibile: dal corpo (cavernoso secondo la teoria platonica), l'anima risponderà a Cristo. Questi è denominato «sobrecelestial Narciso amante», con un aggettivo (sobrecelestial) dalle forti tinte platonizzanti che incontriamo spesso in Dionisio Aeropagita; ciò nonostante, il disdegnoso Narciso della mitologia è passato ad essere attivo amante. L'anima, invece, è Eco,

origen primera esclarecida / y como se conoce, / en suerte y pensamiento se mejora; / el oro desconoce, que el vulgo ciego adora: / la belleza caduca engañadora / Traspasa el aire todo / hasta llegar a la más alta esfera / y oye allí otro modo / de no preceder / música, que es de todas la primera (vv. 6-20). Anche Plutarco, nella sua opera sulla superstizione, scrive che, secondo Platone, la musica, fonte di giusti accordi e armonie, fu data agli uomini da Dio non perché questi ne fossero infiacchiti, ma affinché venissero ricondotti all'ordine quando la loro anima, priva di armonia e grazia musicale, fosse affetta da turbe e smarrimenti.

²¹ A. Lefèbvre, op. cit.

ma un'eco «resonante», che ripropone l'idea della risonanza della voce divina che sta chiamando dalla sua eterna bellezza. Tra l'altro, bisogna sottolineare che la ninfa del mito si caratterizzava per i suoi egregi talenti musicali; oppure, possiamo trarre un'associazione più ricercata: quella del concetto platonico dell'anima come armonia.

I tratti mistici si vanno accentuando nelle successive terzine: l'anima, immersa completamente nella contemplazione divina, troverà nella minima foglia motivo per lodare Dio:

En tierra o en árbol hoja algún bullicio
no hace que, al moverse, ella no encuentra
en nuevo y para Dios grato ejercicio (vv. 67-69).

Aldana prosegue parlando dell'avvicinamento al mondo immateriale attraverso una comparazione con la rosa — l'anima — ed il fuoco — l'amore di Dio: il fuoco, entrando nella rosa, fa sì che questa giunga alla propria essenza²². In questa sua elevazione, l'anima, «en su primera causa transformada», infrange ogni legame con il contingente e, avvicinandosi a Dio, recupera la dimensione spirituale che più le si addice, entrando in possesso della vera beatitudine per l'unione con Dio.

Per esprimere questo concetto, Aldana ricorre a un linguaggio astratto: «naturaleza del alma» e «primera causa». Proseguendo, il poeta impiega un linguaggio ben più concreto:

Ojos, oídos, pies, manos y boca (v. 82).

Si è prodotto un contrasto concettuale efficace per enumerare gli organi e le membra che rappresentano il corpo reso degno dalla contemplazione.

Il pensiero, destinato al mondo immateriale, fatto per contemplare la sua stessa origine, sarà come un pesce. Il suo movimento sarà:

desde Dios para Dios yendo y viniendo (v. 87),

immagine, questa, che anticipa il «círculo mental» del verso 89.

Al culmine del suo volo verso estatiche altezze, l'anima raggiungerà un luogo al di sopra del mondo:

do llega en tanto extremo a mejorarse
(torno a decir) que en él se transfigura
casi el velo mortal sin animarse (vv. 97-99).

Raggiunto questo alto grado di contemplazione, l'anima potrà penetrare nella mente divina, mentre il corpo, velo mortale, godrà quasi di uno stato glorioso, una trasfigurazione.

²² Immagine, questa, che ritroviamo anche nei *Dialoghi d'amore* di Leone Ebreo.

Leone Ebreo, nel suo terzo «Diálogo de amor», dice che il movimento dell'anima è circolare e continuo; da questo deriva un'immagine geometrica dell'anima come circolo che risale al «Politico» e al «Timeo» di Platone, in cui il circolo è visto come la figura perfetta per antonomasia²³. Il movimento circolare degli spiriti celesti, riconosciuto anche da Dionisio Aeropagita, ci riporta ai già citati versi:

Serale allí quietud el movimiento,
cual círculo mental sobre el divino
centro glorioso origen del contento (vv. 88-90),

dove il movimento circolare si colora di nuove suggestioni che ci riportano a Plotino: esso, infatti, significa anche ritorno a Dio delle nature emanate da Lui. Infatti, in Plotino, l'Uno è emanazione continua, ma a questo processo di dispersione si contrappone quello di ritorno all'Uno: tuttavia, non si tratta di due cicli successivi, ma di due dimensioni compresenti nella realtà. Processione dei molti dall'Uno e conversione dell'anima dai molti verso l'Uno sono, dunque, come due semicerchi che si saldano nell'unico circolo in cui si scandisce il tutto.

Una volta tornata alle origini, l'anima non resta «aniquilida y destruida»,

mas como el aire, en quien en luz se extiende
el claro sol, que juntos aire y lumbre
ser una misma cosa el ojo entiendo (vv. 106-108).

Quindi, si finisce con il percepire una sola luce, senza che si possano distinguere le singole componenti di questo splendore unico²⁴.

Orbene, l'intenzione di Aldana sembra nitida e già si muove apertamente nel terreno mistico; ciò nondimeno, prima di proseguire, il poeta indugia ancora sul proprio essere, riconsiderando la propria natura, pensando alle proprie debolezze umane:

Es bien verdad que a tan sublime cumbre
suele impedir el venturoso vuelo
del cuerpo la terrena pesadumbre (vv. 109-111).

Tuttavia, avendo elevato il suo cuore tanto in alto, da questo volo il poeta recupera la fiducia soprannaturale.

²³ E già, prima di lui, Parmenide di Elea aveva considerato la sfera come simbolo dell'eterno e dell'imperituro.

²⁴ Lefèbvre ha dimostrato il debito di Aldana, in questo passo, con Dionisio Aeropagita. Nella sua opera «De divinis nominibus» può leggersi un passo nel quale si paragona l'unione delle distinte persone della santissima Trinità alla luce prodotta da varie torce che illuminano una camera, e nella quale esiste la più stretta unità: «De la claridad proyectada por cada antorcha, vemos formarse una sola y total claridad, un mismo e individual esplendor, y nadie, que yo sepa, podrá discernir en el aire que recibe esas luces la proveniente de una u otra antorcha, ni ver una luz sin ver la otra» (*op. cit.*, p. 142).

A questo punto, il componimento acquista echi biblici con l'immagine della scala di Giacobbe²⁵:

Pero, con todo, llega al bajo suelo
la escala de Jacob, por do podemos
al alcázar subir del alto cielo;

que, yendo de allá, no dudo que encontremos
favor de más de un ángel diligente
con quien alegre tránsito llevemos (vv. 112-117).

Nelle strofe successive, il poeta si addentra specificatamente nei requisiti della contemplazione divina, e dice ciò che l'anima può fare nel suo cammino verso il Creatore. Tuttavia, poiché il componimento è un poema e non un trattato di ascetica e di mistica, Aldana non fa un inventario minuzioso delle tappe che attraversa l'anima nella sua elevazione verso Dio: non c'è dottrina propriamente esplicitata, e appaiono solo le considerazioni e le virtù che bisogna tener presenti e coltivare in un'aspirazione così alta:

Quiero, para tejer tan rica tela,
muy desde atrás decir lo que podría decir
hacer el alma que a su causa vuela (vv. 127-129).

Aldana ritiene che lo spirito deve cercare innanzitutto il luogo perché si apra la via al pensiero incamminato verso Dio:

Paréceme, Montano, que debía
buscar lugar que al dulce pensamiento,
Encaminando a Dios, abra la vía (vv. 130-132).

Giunto qui, il nostro poeta inizia ad immergersi nella delizia ineffabile della vita interiore.

Indubbiamente, esistono elementi erasmisti, come lo sdegno per le forme di religiosità esteriore che ci riconducono, attraverso Arias Montano, anche alla «familia de amor», la setta proveniente da un movimento spirituale nordico. I suoi affiliati erano essenzialmente indifferenti alle varie religioni ufficiali, mentre davano importanza soltanto alla relazione diretta uomo-Dio.

Il pensiero di Aldana, infatti, facendo cessare «todo exterior derramamiento» (v. 133), si rinchiude «en su secreto» (v. 134) e, meditando, attinge le somme gioie della contemplazione:

²⁵ Nel sogno di Giacobbe, gli angeli salivano e scendevano dalla scala. È possibile, osserva Lefebvre (*op. cit.*), che questo riferimento venisse ad Aldana dalla lettura dell'opera di Ruysbroech «De los siete grados de amor», nella quale è contenuta l'idea dell'aiuto che gli uomini possono ricevere dalle gerarchie angeliche nel loro processo di ritorno a Dio, fine e sostanza di tutto il creato.

Allí, gozosa en la mayor natura
déjese el alma andar suavemente
con leda admiración de su ventura;

húndase toda en la divina fuente
Y, del vital licor humedecida,
sálgase a ver del tiempo en la corriente (vv. 145-150).

La «divina fuente» e il «vital licor» ci immergono completamente nell'estasi contemplativa²⁶. In questo avanzare verso il centro dell'anima, l'epistola arriva anche ad esprimere nei suoi versi una geometria di alta significazione:

veráse como línea producida
del punto eterno, en el mortal sujeto
bajada a gobernar la humana vida

dentro la cárcel del corpóreo afeto
hecha horizonte allí deste alterable
mundo y del otro puro y sin defeto (vv. 151-156).

Questa linea che procede dal punto eterno del divino e che, fatta orizzonte, può contemplare il mondo mutevole e quello immutabile, è l'opera maestra di un artefice celeste²⁷.

A partire da qui, i più nobili sentimenti percepisce l'anima nella luminosità della contemplazione: tutto le sembrerà buono, tutto guarderà con occhi limpidi. Rivolta verso la sua «Causa prima», sentirà il tocco generoso di Dio nelle creature, nonché

los cielos con su lúcida belleza,
los coros del Impireo angelicales (vv. 164-165).

Anche nelle creature umili troverà motivi per la sua gloria:

Enamórese el alma en ver cuán bueno
es Dios, que un gusanillo le podría
llamar su criador de lleno en lleno,

y poco a poco le amanezca al día
de la contemplación, siempre cobrando
luz y calor que Dios de allá le envía (vv. 169-174).

²⁶ Il simbolo dell'acqua, pieno di profonde significazioni in Bernardino de Laredo, in Santa Teresa e nella «fonte que mana y corre» di San Juan de la Cruz, raggiunge una profondità sorprendente anche in Aldana. Come osserva Carlos Ruiz Silva (*Estudios sobre Francisco de Aldana*, Universidad de Valladolid, 1981), è certo che esistesse un linguaggio proprio della espressione mistica, così che è facile trovare profonde similitudini anche tra poeti molto diversi che mai ebbero contatti tra loro.

²⁷ Le linee, dunque, corrispondono alle creature; infatti, anche in Fray Luis de Granada, troviamo un'immagine dell'uomo posto tra l'orizzonte delle cose temporali e delle cose eterne, proprio come nei neoplatonici italiani, i quali considerano l'uomo come «copula mundi», cioè anello di congiunzione tra il mondo sensibile e quello sovransensibile, che in quanto tale partecipa di entrambe le realtà.

Dunque, Dio appare come un essere fondamentalmente buono, ben lontano dal biblico dio vendicatore. Un dio francescano, padre e consolatore.

L'anima che riceve i benefici di Dio ha un ruolo passivo perché non li riceve per i suoi meriti, ma per la bontà e la misericordia divina; ci troviamo, dunque, di fronte ad una posizione di essenziale umiltà:

Torno a decir que el pecho enamorado
la celestial de allá, rica influencia
espere humilda atento y reposado,

sin dar ni recibir propia sentencia,
que en tal lugar la lengua más despierta
es de natura error y balbucencia (vv. 181-185).

Orbene, l'anima è quasi fecondata dal bene che discende dall'alto, la cui eccellenza causa una sorta di plotiniana «ex-stasi» nella quale anche la lingua più viva può solo balbettare: in questo modo siamo giunti all'ineffabile.

Risalendo tutto il percorso della contemplazione, l'anima berrà alla fonte della grazia, conservando sempre il suo ruolo passivo:

Digo que, puesta el alma en su sosiego
Espera a Dios cual ojo que cayendo
Se va sabrosamente al sueño ciego

Que al que trabaja por quedar durmiendo
Esa misma inquietud destrama eh hilo
Del sueño, que se da no le pidiendo (vv. 231-236).

A questo punto, possiamo renderci conto dei ricchissimi valori spirituali che transitano per l'anima di Aldana; seguendo il filo dei suoi versi, osserva Morales Borrero, «nos preguntamos hasta qué punto se encierra en los mismos un aspecto meramente doctrinal. Más que de doctrina, parece experiencia o, cuanto menos, llamada irrefrenable a la vida mística y a la más alta contemplación»²⁸.

Giunto a questo stadio della contemplazione, Aldana resta estasiato di fronte alle ricchezze dell'anima, che lui stesso definisce insprimibili:

Mas quién dirá, mas quién decir agora
podrá los peregrinos sentimientos
que el alma en sus potencias atesora (vv. 259-261).

Data l'ineffabilità di tali ricchezze, l'unico mezzo che resta al poeta per cercare di comunicarle è ricorrere a quattro anafore di grande

²⁸ M. Morales Borrero, *La geometría mística del alma en la literatura española del Siglo de Oro*, Madrid 1975, p. 286.

vivacità che, se da un lato sono una sorta di sfogo — il solo possibile — all'immenso stupore che prova, dall'altro conferiscono un tono altamente poetico all'insieme:

aquellos ricos amontonamientos (v. 262)
aquellas ilustradas advertencias (v. 265)
aquellos nutrimentos divinales (v. 268)
aquellos (¡y qué diré!) colmos favores (v. 271).

Tali tesori, riuniti nell'anima come in uno scrigno di gioie ben custodite, impressionano tanto il nostro poeta che, in un efficace climax iniziato con le anafore precedenti, prorompe in un'esclamazione di grande valore simbolico:

¡Oh grandes, oh riquisimas conquistas
de las Indias de Dios, de aquel gran mundo
tan escondido a las mundanas vistas! (vv. 274-276).

«Las Indias de Dios» sono il punto dove lo ha condotto l'avventura dell'«hombre interior». Il riferimento alla scoperta del Nuovo Mondo ci riporta subito al piano della conquista militare, che si contrappone alla grazia di Dio²⁹.

A questo punto della sua esaltazione, Aldana ha colto il mistero del divino, tanto da fermarsi senza poter proseguire: è come se una luce di immensa intensità, superiore alla capacità della sua vista, lo avvolgesse nella notte oscura³⁰.

Il poeta pensa alla sua pochezza, al suo osare, maggiore di quello di Icaro quando questi volle avvicinarsi al sole, mentre parlare da questa posizione è impresa concessa solo ad Arias Montano:

Mas; hay de mí! que voy hacia el profundo
do no so entiendo suelo ni ribera,
y si no vuelvo atrás, me anego y hundo (vv. 277-279).

²⁹ Tuttavia, osserva E.L. Rivers (*Francisco de Aldana, El divino capitán*, Badajoz 1955), se per l'intelletto tipicamente europeo questi due piani erano perfettamente differenziati, per la mentalità spagnola essi erano logicamente paralleli, parti complementari di una sola realtà che, in quanto tali, si ricomponevano in una sintesi superiore.

Gli spagnoli, scrive A. Castro, «ont vécu la colonisation de l'Amérique en croyants. La terre du Nouveau Monde ne fut pas pour eux une matière à construction rationnelle, à exploitation méthodiquement calculée (...). Les Espagnols vinrent aux Indes pour que la parole de la promesse qu'ils s'étaient donnée à eux-mêmes fût accomplie (...). Le «màs allà» de la géographie et celui de la croyance (...) ne fait qu'un (*Quelques précisions au sujet de 'España en su historia'*, «Bulletin Hispanic», T. LIII, pp. 10,11, citato da E.L. Rivers, *op. cit.*, p. 102). Il viaggio di Colombo, l'oro del Nuovo Mondo e la conversione degli Indios erano, sul piano nazionale, ciò che era, sul piano personale, l'esperienza mistica: la missione imperiale della Spagna e la santità dell'individuo che cerca Dio erano i due poli di un solo magnete teocentrico.

³⁰ «Realmente Aldana ha llegado a traspasar las primeras fronteras de la mística y no se decide a seguir adelante», scrive M. Borrero, (*op. cit.*), p. 287.

¿Y notaste bien, dotísimo Montano,
notaste cuál salí, más atrevido
que del cretense padre el hijo insano?

Tratar en esto es sólo a ti debido (vv. 283-286).

In questi versi e nei seguenti abbiamo un cambio di tono: Aldana encomia Montano:

Por quein de Pindo las hermanas nueve
dejan sus montes, dejan sus amadas
aguas, donde la sed se mata y bebe,

y en el Santo Sion ya trasladadas,
al profético coro por tu boca
oyendo están, atentas y humilladas (vv. 289-294).

Il sogno del poeta di vita anacoretica e contemplativa, sarà reso più soave dalla compagnia di un uomo 'superiore', esempio per il suo esercizio spirituale:

¡Dichosísimo aquél que estar le toca
contigo en bosque o en monte o en valle umbroso
o encima la más alta, áspera roca!

Oh tres y cuatro veces yo dichoso
si fuese Aldino aquél, si aquél yo fuese
que en orden de vivir tan venturoso,

justamente contigo estar pudiese
lejos de error, de engaño y sobresalto,
como si el mundo en sí no me incluyese (vv. 295-303).

L'apparizione del nome pastorale del poeta si colloca in un ambiente da egloga, situato su un monte:

Un monte dicen que hay tan sublime y alto,
tanto que, al parecer, la excelsa cima
al cielo muestra dar glorioso asalto (vv. 304-306).

Montano può essere identificato con la cima di questo monte che si avvicina molto al cielo, dove non giungono le furie degli elementi che simbolizzano il peccato³¹. Arias Montano è lodato come la salvezza, la guida, la luce, con cui lottare contro gli appetiti più bassi e raggiungere una vita piena di beatitudine. Per questo:

³¹ Diversamente, invece, Lefèbvre ritiene che l'allegoria del monte si riferisca in realtà alla religione, visto che in alcune terzine anteriori, Aldana aveva parlato del monte Sion, «nombre con el cual se significa la contemplación en un libro de Bernardino de Laredo» *op. cit.*, p. 156; questo, sebbene più avanti Aldana aggiunga: «Pareces tú Montano, a la gran cumbre/deste gran monte, pues vivir contigo/es muerte de la misma pesadumbre» (vv. 319-321).

El alma que contigo se juntare
Cierto reprimirá cualquier deseo
Que contra el propio bien la vida encare (vv. 334-336).

A questo punto, fa il suo ingresso l'Aldana mitologico, che ricrea il mito della lotta tra Ercole e Anteo, trasformandolo «a lo divino». L'anima

Podrá luchar con el terrestre Anteo
de su rebelde cuerpo, aunque le cueste
vencer la lid por fuerza y por rodeo,

y casi vuelta un Hércules celeste,
sompesará de tierra ese imperfecto,
porque el favor no pase della en éste (vv. 337-342).

Ercole è simbolo dell'anima e Anteo simbolo del corpo. La lotta tra i due termina con la vittoria di Ercole, cioè dell'anima. Il parallelismo non è del tutto gratuito in quanto Anteo, figlio di Gea, riacquistava le forze ogni volta che toccava la terra, sua madre; Ercole se ne rese conto e lo sconfisse sostenendolo in aria; dunque, fuor di metafora, il corpo, le passioni acquistano nuova vita a contatto con il mondo; l'anima può vincerle separandosi da questo ed elevandosi fino alla cima, proprio come fece Ercole con Anteo. A continuazione, Aldana aggiunge:

Serán temor de Dios y penitencia
Los brazos, coronada de diademas
La caridad, valor de toda esencia (vv. 340-351).

Nel suo «Dictatum Christianum», Arias Montano aveva scritto: «Todo cuanto el discípulo de Cristo debe saber, guardar, considerar y ejercitar se reduce a tres puntos que son: Temor de Dios, Penitencia y Caridad», ed è appunto ciò che abbiamo trovato nella terzina di Aldana sopracitata: cioè con il timore di Dio e la penitenza, si avrà ragione delle passioni del corpo, e la carità sarà la corona che adorerà la testa dell'anima.

Immediatamente dopo, viene la lunga descrizione del «locus amoenus», dove l'immaginazione di Aldana colloca il suo ritiro: la descrizione fisica, naturalmente idealizzata, del luogo, ha una innegabile realtà tangibile. All'inizio, un elemento molto importante è il mare:

Quiero también Montano, entre otras cosas,
lo lejos descubrir de nuestro nido
El alto mar, con ondas bulliciosas (vv. 366-368).

Il luogo non deve essere né alto, con neve anche in estate, né basso, con buie e umide valli; invece, come sostiene anche San Juan de la Cruz nel suo «Cántico Espiritual»,

Las partes medias son mal aprobadas
de la natura, siempre fructuosas
siempre de nuevas flores esmaltadas (vv. 361-363).

È evidente, in questa ricerca del luogo «medio», quell'aspirazione all'equilibrio tipica del razionalismo rinascimentale che, rifuggendo dall'accettazione dogmatica di qualsiasi posizione assoluta, cerca di superare le contraddizioni risolvendole in una sintesi superiore, una sorta di «coincidentia oppositorum».

Aldana riproduce le passeggiate sulla riva del mare, trattando delle meraviglie della natura e contemplando «mil blancas conchas y lucillas» (v. 378). Il poeta dedica undici terzine alle conchiglie; la spiegazione di questa lunga descrizione così estranea alle sue preoccupazioni sta in un particolare biografico: Arias Montano era appassionato e collezionista di conchiglie, delle quali arrivò a possedere un campionario considerevole. Peraltro, il suo poco comune interesse per le conchiglie era ben noto a tutti, e questa fama era giunta finanche a Filippo II. Né bisogna dimenticare che Montano dedicò gli ultimi anni della sua vita alla stesura di una storia naturale. Ruiz Silva³² suggerisce che probabilmente Aldana voleva «tentare» il suo amico con la prospettiva di un'attività a cui sapeva che era particolarmente sensibile; infatti, il poeta tratta questo tema, apparentemente così anodino, con vivaci e luminose pennellate:

Verás mil retorcidos caracoles
Mil bucios estriados, con señales.
Y pintas de lustrosos arrebales:

Los unos del color de los corales,
Los otros de la luz que el sol represa
En los pintados arcos celestiales.

De varia operación, de varia empresa
Despidiendo de sí come centellas
En rica mezcla de oro y de turquesa (vv. 382-390).

Nei versi successivi, ritorna l'immagine della nave³³, metafora della vita in balia degli eventi sfavorevoli:

También correr por la marina
con sus airosas tocas, sesga y presta,
la nave, a lejos climas peregrina (vv. 418-420).

L'immagine della nave porta con sé quella tempesta, descritta in una terzina in cui l'«enjambement» del verso riproduce l'agitarsi delle

³² *op. cit.*

³³ Tale allegoria è di antica origine: fu trattata da Alceo, Saffo, Orazio, Petrarca, anche se sempre con sfumature diverse, nonché da Fray Luis de León che, in *Vida retirada*, scrive: «Ténganse su tesoro/ Los que de un flaco leño se confían» (vv. 61-62).

onde:

Verás encaramar la comba cresta
del líquido elemento a los extremos
de la helada región, al fuego opuesta (vv. 418-420).

Attraverso la metafora della tempesta vista dal sicuro porto, si manifesta l'allontanamento dal mondo, luogo proprio delle tempeste. Infatti, nelle strofe successive, quasi a seguire nel cammino ideale che ci porta progressivamente verso la tranquillità della vita contemplativa, il poeta introduce una immagine di calma e di serenità:

Veráse luego mansa y reposada
la mar, que por sirena nos figura
la bien regida y sabia edad pasada,

la cual en tal gentil, blanda postura
vista del marinero se adormece
casi a música voz, suave y pura (vv. 424-429).

Da questa sorta di stoica «apátheia», si possono osservare, a distanza, senza esserne coinvolti, i marosi che scuotono le acque della vita:

y en tanto el fiero mar se arbola y crece
de modo que, aun despierto, ya cualquiera
remedio de vivir le desfallece (vv. 430-432).

L'epistola termina con la speranza del suo compimento; ma già il poeta sembra presentire l'arrivo della morte, per cui si può cogliere quasi il senso di un addio definitivo al mondo. Di qui il desiderio di purificare la vita che si riflette in una delle ultime terzine:

Tú, mi Montano, así tu Aldino viva
Contigo en paz dichosa esto que queda
Por consumir de vida fugitiva (vv. 442-444).

In effetti, a ben vedere, è legittimo pensare che questa sorta di premonizione della sua morte sia solo una forzatura fatta a posteriori da noi che sappiamo che di lì a poco avrebbe terminato i suoi giorni; tuttavia, è innegabile che con questa prospettiva, sia pure a posteriori, i versi acquistano suggestioni eccezionali: «Se diría que tal voluntad de aniquilación encadena misteriosamente su sino, llevándole a la desaparición final en Alcazárquivir y a la pérdida de la mayor parte de cuanto escribiera»³⁴.

Nell'epistola, dunque, è evidente il predominio dell'affettivo, filo principale che unisce le terzine: è proprio questo accento platonica-

³⁴ L. Cernuda, *op. cit.*, p. 115.

mente amoroso che distingue l'Epistola a Montano da qualsiasi altro componimento del tempo.

I concetti e i mezzi espressivi usati sono convenzionali, tipici dell'epoca in cui Aldana visse, perché egli «navega por las aguas culturales de sus días»³⁵: tuttavia, è la maniera in cui sente ciò che dice a caratterizzare fortemente la sua poesia, conferendole quell'originalità che ne fa un vero capolavoro. Quella di Aldana, è una ricerca che l'autore intraprende per se stesso, senza assumere quell'atteggiamento pedantesco di chi vuole insegnare. Per questo è convincente.

D'altra parte, se consideriamo che di lì a poco sarebbe morto, che pur pensando di «entregarse a su interior hombre»³⁶, non sarebbe riuscito in questo suo disegno, le sue parole si colorano di una bellezza che Lefèbvre definisce «luttuosa», e i suoi versi acquistano una profondità emotiva che elevano l'opera sino a vette di sublime poesia.

Nell'epistola, osserva Lefèbvre³⁷, si percepisce una sensazione di armonia che da una parte risponde alla già discussa aspirazione all'equilibrio, dall'altra corrisponde all'armonia del mondo a cui anela. L'armonia di Aldana, nell'Epistola a Montano, consta sempre di due elementi (o multipli di due), perennemente in tensione appunto per conseguire una situazione di equilibrio:

- due sono i termini del tema trattato: l'anima e Dio;
- due sono gli estremi del problema che tormenta il poeta: tendenza spirituale e tendenza sensuale;
- due sono gli inferni della vita del Capitano;
- due sono gli esseri che lottano per l'armonia spirituale: «cuerpo cavernoso» e «alma resonante», «pesadumbre» ed elevazione trasfigurante, Anteo ed Ercole;
- due elementi vuol vedere il contemplativo nel paesaggio che descrive:
 Dos elementos ver, uno movido
 del aéreo desdén, otro fijado,
 sobre su mismo peso establecido (vv. 366-368).

A questo dualismo nella composizione dell'opera, non è estraneo certo spirito di radice pitagorica. Per i pitagorici, il numero due indicava il disordine e il male; dunque, Aldana lo sceglie per parlare appunto delle sue avversità. Le cifre che sceglie per dire la sua età sono tutte multiple di due: cuatro veces ciento», «dos y cuarenta vueltas» (vv. 34-35). Infine, come bilancio della vita, tutto è stato farsi un doppio danno, «doblado tiro» (v. 39). Ad esprimere ciò che farà nella nuova vita, ricorre a quattro verbi: «torcer», «caminar» (vv. 46, 48), «entrar» e «platicar» (vv. 49, 51).

³⁵ A. Lefèbvre, *op. cit.*, p. 165.

³⁶ A. Lefèbvre, *op. cit.*, p. 166.

³⁷ *op. cit.*

Il numero quattro era l'unione del Creato con il non creato, del cosmo con la divinità. Mentre, la cifra sette, che era il numero degli iniziati, è posta alla fine del poema, nella data³⁸:

De Madrid, a los siete de septiembre,
 mil y quinientos y setenta y siete (vv. 450-451).

In altri casi, il poeta unisce due aggettivi, due verbi, due sostantivi, formando coppie di sinonimi:

Yo soy un hombre desvalido y solo (v. 7)
 Oficio militar profeso y hago (v. 13)
 Los huesos y sangre que natura (v. 16)
 Con sus airosas tocas, sesga y presta (v. 416).

Come effetto, l'espressione avanza molto lentamente e il concetto si amplifica per la ripetizione che produce il sinonimo. Ripetuto in varie parti dell'opera, tale procedimento rende la melodia placida, lenta, calma, indugiante nella stessa pace che sogna il poeta³⁹. Quindi, nell'opera mancano note stridenti: bisognerà cercare fra i sonetti per trovare qualche grido dell'anima. Invece, qui, nonostante tutte le varianti che offre il sentimento di Aldana, predomina un tono pacifico, che corrisponde a un movimento calmo di versi. Anche l'uso dell'enjambement, segnala Cernuda⁴⁰, è un procedimento che rende l'equilibrio tra metrica e contenuto.

L'Epistola a Montano rappresenta la «summa» dell'opera di Aldana, nonché il suo testamento lirico: tutti i procedimenti li presenti si trovano ripartiti nel resto della sua produzione, senza, tuttavia, la stessa efficacia stilistica. Aldana può essere interpretato alla luce della dicotomia azione-contemplazione, a partire dall'aspirazione alla fuga dalla realtà; può essere considerato precursore del concettismo, ma di fronte a tutte queste valutazioni, «sobre los versos de Aldana cae todo el peso del la vida. Nada se puede interpretar, entonces, porque allí queda algo tan desnudo y transparente que deja invisible las distinciones de tiempo o de estilo en la leve película de la forma»⁴¹.

Aldana non poté ritirarsi al monte Urgell, dove invitava Montano, per la sua tragica morte. Quando Montano ne ebbe notizia, scrisse dal suo ritiro della Peña de Aracena: «Grande pena me ha dado la muerte del capitán Aldana, y no me la ha aliviado el tener casi pasado este

³⁸ Come vediamo, Aldana dimostra di avere nozioni di esoterismo, cosa assolutamente normale nel Rinascimento, quando l'esoterismo si riaffermò trovando molti consensi; basti pensare a Pico e Giordano Bruno, esponenti esemplari della cultura del tempo, il cui pensiero è intriso di sapienza occulta.

³⁹ Un procedimento, questo, che ritroviamo anche nella «Epistola moral a Fabio», che tanto in comune ha con l'epistola di Aldana.

⁴⁰ *op. cit.*

⁴¹ A. Lefèbvre, *op. cit.*, p. 196.

classi e senza alcun riferimento a forme predefinite di espressione. Da questo punto di vista, il neorealismo portoghese è un movimento di rottura con il passato, un movimento di rinnovamento culturale e letterario. È un movimento che si propone di superare le limitazioni del realismo e di aprirsi a nuove forme di espressione, di nuove forme di comunicazione. È un movimento che si propone di superare le limitazioni del realismo e di aprirsi a nuove forme di espressione, di nuove forme di comunicazione.

LUCA SAMMARCO

MÁRIO DIONÍSIO E IL NEOREALISMO PORTOGHESE

Poeta, scrittore, critico e saggista. Mário Dionísio de Assis Monteiro è il teorico del movimento neorealista¹ ed è figura tra le più rappresentative della cultura portoghese contemporanea. Autore di alcune raccolte di racconti e di poesie, nonché di un romanzo, è piuttosto nei saggi, nelle critiche letterarie e d'arte e nei testi delle numerose conferenze da lui pronunciate che emerge il Mário Dionísio innovatore della scena culturale portoghese durante e dopo il secondo conflitto mondiale. In questi testi egli tratta, oltre ai problemi teorici tesi a dare una base ideologica al Neorealismo, di questioni specifiche di letteratura e di arti plastiche. L'attività critica e saggistica si svolge sulle colonne di vari giornali e riviste alle quali Mário Dionísio collabora, ed in particolare modo a «Vértice», sulle cui pagine egli svolge gran parte del suo esercizio, ma non vanno dimenticate anche altre testate che si sono avvalse della sua collaborazione, come «Seara Nova», «Ler» e «O Globo».

Nonostante le chiare matrici ideologiche e politiche del Neorealismo, Mário Dionísio è costretto dalla ferrea censura in vigore nel Portogallo di quegli anni ad assumere un atteggiamento politico non dichiaratamente ostile al regime. Tuttavia, appena se ne presenta l'opportunità — e cioè, dopo la rivoluzione dell'aprile 1974 — egli esce chiaramente allo scoperto, scrivendo un articolo per commemorare il 60° anniversario della rivoluzione d'ottobre², in cui non cela la sua avversione al capitalismo e la simpatia per il socialismo, sinonimo, a suo dire, di vera democrazia, in quanto permette a tutti di partecipare alla gestione dello stato (e della cultura) ed in quanto una società senza

¹ Per un'ampia comprensione del Neorealismo portoghese si vedano le opere di Carlos Reis, *O discurso ideológico do neo-realismo português*, Livraria Almedina, Coimbra 1983, Eduardo Prado Coelho, *O reino flutuante*, Edições 70, Lisboa 1972 ed Alexandre Pinheiro Torres, *O neo-realismo literário português*, Moraes Editores, Lisboa 1977. Non essendo, invece, uno studio sistematico ed approfondito dell'opera di Mário Dionísio, i testi di base utilizzati per la stesura del presente lavoro sono essenzialmente quelli pubblicati su «Vértice», «Seara Nova», «Ler», «O Globo» e «Das artes e das letras» de «O Primeiro de Janeiro».

² Cfr. M. Dionísio, *Discurso sobre Outubro*, in «Vértice», Coimbra nov.-dic. 1977.

classi e senza antagonismi offre a tutti la possibilità di esprimersi. Da autentico intellettuale impegnato, è soprattutto ai problemi culturali che egli rivolge la sua attenzione, discutendo le gravi piaghe che affliggono il Portogallo in questo campo:

«Um olhar sereno far-nos-á ver que o facto de as grandes questões da cultura portuguesa serem realmente as do analfabetismo e da instrução básica, de modo algum torna quixotesco falar dos problemas do teatro, do livro, do cinema, da música, da arte em Portugal...»³

Il problema della riforma della cultura nazionale va, per lui, esaminato su più fronti, di cui il principale è quello di un'opera di alfabetizzazione del popolo. Non ha senso, infatti, dibattere i problemi del teatro, della letteratura, del cinema, della musica quando queste forme artistiche non sono in relazione con i problemi del popolo, e quando il pubblico che fruisce della produzione artistica è scarso e poco preparato:

«Alguma esperança podemos ter no futuro da ciência, da literatura, da arte num país, se a cultura do seu povo não se desenvolver efectiva e praticamente?»⁴

Evidentemente no. È dovere morale dell'intellettuale impegnato, agire e tentare di trovare una soluzione.

António José Saraiva con il quale Mário Dionísio polemizza, aveva proposto due alternative per risolvere questo problema: la riforma della cultura nazionale deve avvenire o attraverso l'opera di un'élite, il cui compito è di influenzare i gusti e gli orientamenti della massa, o attraverso la radicale trasformazione della cultura di base del popolo, il che presuppone anche un cambiamento nei modi e nel ritmo di vita. Mário Dionísio respinge totalmente la prima ipotesi, ritenendo che, invece di risolvere il problema, lo potrebbe aggravare, e che è ridicolo proporre soluzioni così schematiche, perché ci si dimentica che

«... uma sociedade é um corpo complexo, recheado de elementos vivos que se entrecruzam e inter-actuam, que a cultura reflecte fielmente essa estrutura, que uma reforma da cultura tem de traçar-se e realizar-se de acordo com a multiplicidade de planos, que a simultaneidade de acção é uma lei fundamental.»⁵

La cultura non come monopolio di un'élite, quindi, ma patrimonio dell'intera collettività. Per lui la cultura è sinonimo di libertà, è un mezzo e un fine allo stesso tempo, è, infine, un elemento indispensabile per la perfettibilità dell'uomo. Ma per raggiungerla è necessaria l'indipendenza economica, condizione prima senza la quale ogni tentativo di risolvere il problema risulterà fallace ed ingenuo.

³ M. Dionísio, *A força e a forma. Os caminhos convergentes*, in «Vértice», Coimbra marzo 1951, p. 102.

⁴ *ibidem*.

⁵ *ibidem*, p. 104.

Per Mário Dionísio il grado di civilizzazione e di cultura di un paese non sempre coincidono. Il grado di civilizzazione di un popolo si misura attraverso la quantità e la qualità dei mezzi che la società mette a disposizione dell'individuo per rendergli più facile l'esistenza, attraverso lo sviluppo dei mezzi di produzione e distribuzione ed attraverso il livello di progresso scientifico. Viceversa, il grado di cultura si nota tramite i modi ed i fini per i quali sono utilizzati i progressi in campo scientifico, per la maniera in cui si intende l'organizzazione delle relazioni sociali e per il posto che in essa occupa l'uomo. Se lo sviluppo della civiltà conduce alla schiavitù dell'uomo, ciò è dovuto ad un basso livello culturale che fa sì che i mezzi del progresso siano utilizzati perdendo di vista gli obiettivi di nobilitazione dell'uomo, tipici della cultura. Questo processo degenerativo può essere evitato solo con un rafforzamento della cultura stessa e con un risveglio dell'animo collettivo, sia da un punto di vista politico che intellettuale, morale ed artistico. Ecco il motivo per cui Mário Dionísio non è interessato allo sviluppo della civiltà quale si può notare nell'odierna società capitalistica e per cui tenta di liberarsi della sua cultura, la quale non è fatta per le masse popolari⁶.

Come sostenitore del Neorealismo, Mário Dionísio dibatte tutte le più importanti questioni ideologiche, centrando l'attenzione sul complesso rapporto arte-pubblico e sul tentativo di dare una serie di precetti che possano definire un'arte neorealista. Egli indaga anche sul ruolo e l'importanza dell'esercizio critico e sulla funzione che questo deve avere per aiutare ad interpretare correttamente i fenomeni artistici. La validità delle teorie formulate viene messa alla prova negli articoli e nei saggi che egli scrive sulle arti plastiche e su opere letterarie. Alla luce di tali teorie, interpreta così anche l'opera di autori che non si possono considerare neorealisti, ma nei quali egli ravvisa un marcato interesse per i problemi sociali e per ogni fenomeno ad essi collegato. Trattando della dicotomia forma-contenuto ed analizzandola in vari artisti contemporanei, Mário Dionísio riesce a trovare un giusto equilibrio fra questi due elementi, respingendo, dopo qualche tentennamento iniziale, la priorità del contenuto sulla forma. Di qui il suo interesse per la tecnica, considerata il punto di incontro tra forma e contenuto ed il mezzo attraverso il quale si può rendere in modo artistico un'emozione o un'idea.

Ma che cos'è il Neorealismo? Quali sono i suoi principi? Qual è la funzione della critica? Sono questi alcuni degli interrogativi ai quali Mário Dionísio cerca di dare una risposta precisa, non senza ripensamenti e contraddizioni, in una serie di articoli-manifesto in cui fornisce le basi teoriche per un'esatta interpretazione del movimento. A partire dalla seconda metà degli anni '40, quando il Neorealismo aveva

⁶ Cfr. M. Dionísio, *Evocação de Bento Caraça*, in «Vértice», Coimbra sett-ott-nov. 1978.

ormai superato la prima, difficile fase della sua formazione ed aveva trovato una sua collocazione nel panorama culturale portoghese, il dibattito su questioni teoriche e tecniche si era ampiamente sviluppato, suscitando l'interesse della classe intellettuale. In un clima fervente di idee e proposte nuove, il dibattito sul Neorealismo si era allargato a tutti i settori artistici, registrando gli interventi più disparati e lasciando tracce anche su coloro che a tale movimento si opponevano. Mário Dionísio, fautore di questa corrente, appare in prima fila nelle battaglie contro i detrattori, attento soprattutto a sgombrare il campo da possibili equivoci che avrebbero potuto fornire argomenti ai suoi avversari.

Sarebbe errato definire il Neorealismo una scuola letteraria, perché il termine scuola presupporrebbe un interesse precipuo anche per i problemi della tecnica, mentre ciò che questo movimento propone non sono

«... novas técnicas, mas uma atitude perante os homens e a natureza. Quer dizer: a raiz do neorealismo é inicialmente de pura natureza ideológica»⁷.

In effetti, questa che Mário Dionísio definisce una corrente universale capace di abbracciare tutte le arti, nasce da una diversa interpretazione della natura e degli uomini e soltanto in un secondo momento la riflessione si allargherà a questioni tecniche e formali. Un rinnovato interesse ed una nuova fiducia nell'uomo, manifestatisi particolarmente dopo le atrocità del secondo conflitto mondiale, sono le basi del Neorealismo, basato sull'ottimismo e la fede nella ragione. Rinnovatore e rivoluzionario — tanto da essere paragonato da alcuni ad un secondo Rinascimento — nel Neorealismo convergono gli elementi positivi di tutte le tendenze, le scuole e le tradizioni precedenti, le quali informeranno di sé la maggior parte della produzione artistica e letteraria dell'epoca. Accettare o meno il Neorealismo è, quindi, un problema ideologico ancor prima che tecnico o estetico: significa avere il coraggio di svelare a tutti la realtà, senza cercare di camuffarla, di fuggirla o renderla gradevole anche quando è triste e penosa⁸. Esso

«... não diz respeito a uma técnica, a um assunto, a um programa literário ou extraliterário, a um temperamento de escritor, mas a um conceito de real que o escritor vive [...], a um visão do mundo...»⁹.

⁷ *Que é o Neo-Realismo? Declarações do escritor Mário Dionísio*, in «Das artes e das letras», «O Primeiro de Janeiro», Porto 3-1-1945.

⁸ «Simplesmente qualquer artista que pertence àquele grupo de homens que não só não sente interesse algum em camuflar a realidade como vive, na carne, a mais imperiosa necessidade de desvendá-la aos seus olhos e aos de todos, tem de apelar para essa palavra...» (M. Dionísio, *A arte e o homem. Realismo*, in «O Globo», n. 3, II série, Lisboa 1946, p. 6).

⁹ M. Dionísio, Prefazione a *Casa na duna*, 3ª ed., Portugália Editora, Lisboa 1964, p. 18.

E questa visione del mondo si esprime attraverso una

«... confiança no poder do homem sobre o seu próprio destino...»¹⁰

Ora, una delle novità fondamentali del Neorealismo rispetto al Naturalismo di fine '800 è l'introduzione, accanto al vecchio concetto dell'oggettività, di un momento «soggettivo». Gli individui sono, sì, il prodotto della società e dell'ambiente in cui vivono, ma, d'altro canto, questo ambiente è un prodotto della loro stessa opera. Il compito del neorealista non è, quindi, la mera osservazione della realtà o la sua interpretazione, ma anche il tentativo di agire su di essa, di trasformarla¹¹. D'altra parte il Naturalismo era tanto legato al particolare che finì col perdere di vista l'essenziale, tutto intento com'era a copiare il più fedelmente possibile la realtà. Il Neorealismo è, invece, sensibile sia al caso specifico che a tutti gli altri casi, perché

«... nada do que se conseguiu conquistar de conhecimento do homem...»¹²

gli può essere estraneo.

Oltre che con il Naturalismo, il Neorealismo è stato spesso confuso con il populismo, ed è questo un altro argomento che ha dato luogo a diversi equivoci. Anche a tal proposito, Mário Dionísio ha parole molto chiare che tendono a prendere le distanze da una visione troppo superficiale e semplicistica del movimento:

«O neo-realismo não 'se debruça' sobre o povo, mistura-se com ele a ponto das suas obras não serem mais que uma das muitas vozes dele»¹³.

Il contatto con il popolo, con la società, è intimo e non si limita a descrizioni di tipo documentaristico, ma mira ad una immedesimazione totale che rende l'artista parte integrante di ciò che vuole raccontare. I primi artisti che si erano avvicinati al Neorealismo avevano effettivamente prodotto un tipo di letteratura e di arte di stampo libellistico, documentando la situazione di indigenza in cui era costretta

¹⁰ *ibidem*, p. 13.

¹¹ Mário Dionísio esprime questo concetto in termini molto chiari in *Que é o Neo-Realismo? Declarações do escritor Mário Dionísio*, cit.: «Para o neo-realista, não se trata de copiar a natureza, como o naturalismo pretendeu, nem de interpretá-la, como tem feito com tanto êxito o modernismo, mas de transformá-la. Os neo-realistas pensam que os indivíduos são um produto do meio mas que, por sua vez, esse meio é, em grande parte, produto das suas mãos. Por isso mesmo o neo-realismo [...] não se limita ao velho conceito da objectividade. O seu conceito de objectivo, e portanto de real, considera indispensável, como se disse já, 'o momento do subjectivo'. Ritornerà in seguito su questo argomento, soprattutto per difendere il Neorealismo da coloro che lo ritenevano un semplice ritorno a teorie del passato.

¹² M. Dionísio, *A arte e o homem. Realismo*, cit., p. 1.

¹³ *Que é o Neo-Realismo? Declarações do escritor Mário Dionísio*, cit.

a vivere la popolazione rurale ed il proletariato urbano, con un certo distacco, senza calarsi profondamente in ciò che raccontavano. Anche questo punto debole era stato duramente attaccato dagli avversari e Mário Dionísio, riprendendo gli argomenti più volte esposti nei suoi articoli, si erge a difensore delle tesi neorealiste.

Così, ad esempio, accade sulle pagine della rivista «Vértice» dove, nel maggio e giugno del 1955, pubblica due articoli dal medesimo titolo, *Comentários*¹⁴, in cui proclama a voce alta la vitalità e la forza rinnovatrice del movimento contro coloro che ne avevano già decretato la fine. Pur riconoscendo l'esistenza di una crisi in seno al Neorealismo, egli la attribuisce non già ad un diverso atteggiamento dei suoi adepti nei confronti della realtà — il che avrebbe significato il tradimento di uno dei suoi obiettivi principali — ma alle mutate condizioni in cui i poeti, i romanzieri, i critici, gli artisti dovevano operare. C'è, quindi, uno squilibrio fra teoria e pratica, in quanto gli artisti non erano stati in grado di camminare al fianco dei mutamenti che via via si producevano. Ecco allora l'intervento di Mário Dionísio pronto a puntualizzare i principi base della teoria neorealista che i suoi avversari non avevano saputo o voluto vedere; e cioè

«... que um novo realismo implica a descrição e interpretação da realidade nacional considerada como um todo em movimento, no qual a própria arte interfere...»;
 «... que a linguagem específica da arte é poderosamente condicionada por circunstâncias históricas gerais e particulares com que mantém as mais estreitas relações interactuantes...»;
 «... que o papel do indivíduo [...] se processa em função da sociedade a que [...] irremediavelmente pertence...»;
 «... que o escritor, além da séria responsabilidade que tem [...] perante si próprio e perante a sua obra, tem simultaneamente [...] uma responsabilidade indeclinável perante a felicidade e a dignidade do seu país. E que o exercício desta dignidade corre perigo quando ele se afasta da realidade...»¹⁵

L'interesse del movimento è, quindi, rivolto a tutto ciò che riguarda la società, anche perché

«... a tarefa imediata que se põe ao neo-realismo é a do reenquadramento do homem no seu plano social»¹⁶,

laddove per piano sociale si intende tutta quella serie di fattori che regolano i rapporti umani, primo fra tutti quello economico. L'attenzione costante per i modi di produzione ed i sistemi economici ha spesso dato l'impressione che il Neorealismo si disinteressasse a tutto ciò che non era attinente a questi elementi, trascurando i problemi estetici, tecnici e formali. La verità è che il lato «non ideologico» della corrente viene relegato in secondo piano perché non è quello che più

¹⁴ In realtà, gli articoli pubblicati con questo titolo sono quattro, da marzo a giugno del 1955; solo quelli di maggio e giugno sono interessanti ai fini del presente lavoro.

¹⁵ M. Dionísio, *Comentários*, in «Vértice», Coimbra giugno 1955, p. 359.

¹⁶ *Que é o Neo-Realismo? Declarações do escritor M. Dionísio*, cit.

interessa i neorealisti: infatti, la dicotomia forma-contenuto verrà risolta a tutto vantaggio del secondo (almeno nella fase formativa del movimento), pur riconoscendo che non vi può essere arte in mancanza di uno di questi due elementi.

In una lettera pubblicata su «Vértice» nell'ottobre del 1954 ed indirizzata a Mário Braga, Mário Dionísio interviene nel dibattito sul significato e la funzione dell'arte e dei suoi rapporti con la società, elencando cinque punti che considera fondamentali:

- 1) tutta l'arte è sociale, per cui capirne il senso profondo senza situarla nel momento storico che ne ha consentito la nascita e sul quale agisce, è impossibile;
- 2) l'arte deve avere tendenze esplicite, per cui si dichiara contrario alla cosiddetta arte pura o «formalista»;
- 3) il fatto che l'arte esprima una visione ottimistica, laddove questa esista, o contribuisca a formarla, non è in contraddizione con:
 - a) la conclusione secondo la quale l'arte non dipende direttamente da un certo tipo di struttura economica, per cui è necessario occuparsi non soltanto delle condizioni di vita dei gruppi sociali, ma anche dei fattori secondari e delle capacità individuali di creazione;
 - b) il fatto che la fioritura artistica e lo sviluppo sociale non sempre vanno di pari passo;
 - c) l'affermare che un'opera d'arte è un oggetto unico, denso di significato e con caratteristiche proprie;
 - d) il considerare l'arte una parte considerevole del processo di arricchimento umano;
- 4) il passaggio ad una fase in cui l'estetica potrà essere utile ad una conoscenza scientifica dell'arte, non contribuisce ad allontanare quest'ultima dal pubblico;
- 5) poiché la teoria non è l'antonimo dell'azione, tutti i suoi studi hanno avuto lo scopo di aiutare a comprendere l'arte il più profondamente possibile, alla ricerca di una soluzione per i problemi sollevati dalla necessità di creare un'arte nuova; problemi, però, che non possono essere risolti con un generico atteggiamento politico-sentimentale¹⁷.

Tutta l'arte ha intenzioni sociali ed è un prodotto della società stessa. Basandosi su questo principio, Mário Dionísio non esita a tacere di isolazionismo coloro che si allontanano o si disinteressano dei problemi sociali¹⁸, e che non si adoperano per un cambiamento della

¹⁷ Cfr. *Uma carta do nosso colaborador Mário Dionísio*, in «Vértice», Coimbra ott. 1954, pp. 566-568.

¹⁸ «Certos críticos modernistas afirmam que 'a poesia é, não serve'. A poesia serve. Toda a arte tem intenção social. E esses mesmos que procuram alhear-se dos problemas sociais manifestam ainda uma atitude perante a sociedade: o isolacionismo». (Luiz Pacheco, *Uma entrevista com Mário Dionísio*, in «O Globo», n. 44, Lisboa 1945, p. 3).

realtà, pur denunciandone i mali. Allo stesso tempo, non è possibile separare gli artisti dalla società, perché ogni forma artistica dipende dalle circostanze sociali che l'hanno provocata e che ne determinano il successo o il fallimento¹⁹.

Per quanto concerne il secondo punto della lettera del 1954, va ricordato che le radici del movimento sono ideologiche e che, quindi, lo scopo primordiale del Neorealismo era un rinnovamento contenutistico. Solo in seguito alla sua affermazione e allo sviluppo del dibattito su forma e contenuto, il Neorealismo riesce a raggiungere un equilibrio fra questi due elementi, fino alla formulazione della tesi che non può esistere opera d'arte basata esclusivamente sulla forma o sul contenuto²⁰. Già qualche mese prima della stesura della lettera menzionata, Mário Dionísio aveva avuto occasione di scrivere che

«Há uma evidente deficiência de expressão [...] quando, por oposição ao que se tem chamado com muito pouco rigor [...] «formalismo» ou «abstraccionismo», clamamos por uma arte com conteúdo ou com assunto. Por um lado, apelar para uma arte com conteúdo não implica logo aceitar a hipótese paradoxal de uma outra arte, sem conteúdo, um continente sem conteúdo, e um conteúdo sem continente? Por outro lado, esqueceremos nós que o assunto em si mesmo considerado não é, nunca foi arte?»²¹

Il contenuto in se stesso non è arte, ma, dice Mário Dionísio, può essere definito l'interpretazione, in determinate circostanze storiche, della realtà, mentre la forma è il modo attraverso il quale si esplica un pensiero. Non può esistere arte semplicemente traducendo in maniera meccanica un motivo naturale²². Per creare un'opera è necessario un intervento di «selecção, alteração, transposição, reelaboração». L'attacco, quindi, non è diretto alla forma in se stessa, ma ai «formalisti» e a tutti coloro che rivolgono il loro interesse alla ricerca di soluzioni formali fini a se stesse, tralasciando il contenuto che è un elemento almeno altrettanto importante. Si condanna, in pratica, l'arte per l'arte.

¹⁹ «... toda a arte é um produto social. Em última instância, toda a forma de arte vive na estreita dependência das circunstâncias sociais que a provocaram e a aceitam ou rejeitam». (M. Dionísio, *Palavras e cores*, in «Ler», n. 1, Lisboa 1952). In seguito puntualizzerà questo stesso concetto, affermando che è impossibile comprendere il fenomeno estetico disprezzando gli elementi specifici che lo compongono o mettendo da parte le circostanze storiche (Cfr. M. Dionísio, *O sonho e as mãos*, in «Vértice», Coimbra genn. 1954).

²⁰ Secondo Mário Dionísio esistono due diversi atteggiamenti dei neorealisti in relazione al dibattito su forma e contenuto: uno, condiviso da lui stesso, per il quale questi due elementi non si separano mai, ed un altro secondo il quale forma e contenuto si legano solo successivamente.

²¹ M. Dionísio, *O sonho e as mãos*, in «Vértice», Coimbra febb. 1954.

²² «Com efeito todo o assunto, como toda a natureza, é a-estético. Só a interpretação a que dele chegamos, em circunstâncias históricas determinadas, e o modo como damos corpo e comunicamos essa interpretação, só a sua completa reelaboração [...] pode fazê-lo existir em termos de estética. Não há arte na captação mecânica de um motivo natural». (*ibidem*, p. 96).

Si è visto, quindi, come senza una preventiva opera di selezione non potrebbe esistere l'arte, la quale è sempre una sintesi di vari fattori e non un'accumulazione di tutti i dati che la natura ci fornisce. Fra questi fattori la tecnica riveste un'importanza fondamentale perché è il punto d'incontro di forma e contenuto. Anche se il Neorealismo si oppone ideologicamente al Naturalismo, al Romanticismo e al Modernismo, nel periodo di formazione si servì delle loro tecniche perché era alla ricerca dei mezzi più adatti ad esprimere la sua posizione nei confronti dell'uomo e della natura. La tecnica non consiste solo in un'adeguata conoscenza dei materiali utilizzati, ma anche in un uso appropriato degli stessi. L'arte astratta, ad esempio, aveva dato l'illusione che si poteva dipingere anche senza saper disegnare e la ribellione contro la tecnica era stata vista come la liberazione da una tirannia. Invece, per Mário Dionísio come per tutti i neorealisti, la tecnica è indispensabile perché consente di trasformare l'emozione, le idee o i sentimenti dell'artista in un'autentica opera d'arte. Nella *Ficha 9* e nella *Ficha 10*, pubblicate su «Seara Nova» rispettivamente nel 1942 e nel 1943, Mário Dionísio affronta l'argomento, scagliandosi piuttosto contro il tecnicismo e tutte quelle forme e movimenti artistici che hanno esasperato l'uso della tecnica. Ma possedere la tecnica non significa essere un vero artista, perché a questa va aggiunto il temperamento e l'ispirazione iniziale, senza i quali non si dà arte.

«É verdade — egli dice — que os elementos da técnica se aprendem, mas nenhuma técnica verdadeiramente existe sem que o artista a recrie para uso próprio.»²³

Dopo essere stata appresa, la tecnica deve essere rielaborata personalmente dall'artista, il quale, secondo l'opinione del pittore A. Lhote, prima che esprima il suo pensiero, bisogna che si chieda «come?»²⁴.

Il terzo punto della lettera del '54 cerca delle giustificazioni e dei supporti teorici al fatto che il Neorealismo esprima una visione ottimistica del mondo. Respingendo gli attacchi degli avversari e negando le loro accuse, Mário Dionísio spiegherà meglio questa visione qualche anno dopo, quando, nella prefazione a *Casa na duna* di Carlos de Oliveira, affermerà che il Realismo non può esistere senza l'ottimismo, un ottimismo che passa per l'amarezza, la disillusione, la disperazione di un uomo che sa che, pur tra le contraddizioni nelle quali si dibatte, si tesse una linea di unità e di miglioramento e che questa linea è lui stesso a tessarla²⁵.

²³ M. Dionísio, *O sonho e as mãos*, febb. 1954, cit., p. 99.

²⁴ È una domanda che si pone anche Mário Dionísio, valida sia in campo artistico che letterario, ed alla quale si risponde, appunto, con la tecnica: «Como transpor para uma página, para uma tela, essa vida que vivemos e que nos pedem reconhecível e eficiente? Como tornar este ou aquele facto, este ou aquele sentimento artisticamente denso de significado?» (*ibidem*, p. 98).

²⁵ Cfr. M. Dionísio, Prefazione a *Casa na duna*, cit.

L'arte, è vero, non dipende direttamente da un certo tipo di struttura economica, ma, in quanto sociale, non deve limitare i suoi interessi alle condizioni di vita dei gruppi sociali, bensì analizzare anche i fattori politici, culturali e storici che agiscono in egual misura in essa. Sviluppo artistico e sviluppo sociale non sempre proseguono parallelamente e di ciò ne è una testimonianza la crisi che si avvertì nel Neorealismo a metà degli anni '50, quando ci fu uno sfasamento tra le nuove tematiche che la società proponeva ed il modo ancora arretrato di affrontarle da parte degli artisti. Anche se l'opera d'arte esprime sentimenti ed idee comuni a tutto il tessuto sociale, in una determinata epoca, essa è un oggetto unico, con caratteristiche e linguaggi suoi propri e contribuisce ad arricchire il patrimonio delle conoscenze umane. Anche in un periodo di decadenza, l'arte porta con sé i germi della rinascita, perché contiene l'identità dell'animo umano che si mantiene intatta nello spazio e nel tempo²⁶.

I neorealisti reclamano

«... uma literatura e uma arte largamente compreensíveis pelo povo...»²⁷,

perché l'arte ha ragione di esistere solo in virtù del dialogo che instaura con il grande pubblico. Ora

«... se o diálogo entre o criador e o público cessa, a arte está em perigo...»²⁸,

e con essa tutta la società. Il problema dell'allontanamento e del divorzio arte-pubblico, tanto caro al Neorealismo, viene affrontato da Mário Dionísio nel quarto punto della sua lettera: nell'analisi di questo difficile rapporto, la responsabilità è addebitata sia all'artista, che deve produrre un'arte comprensibile alla maggioranza delle persone, sia al pubblico

«... porque a compreensão da arte dependerá sempre em grande parte da sua preparação.»²⁹

Anche il modo in cui l'opera è stata pensata per il pubblico e questo preparato a riceverla, gioca un ruolo molto importante nel rapporto artista-pubblico.

Il quinto ed ultimo punto della lettera è l'unico in cui Mário Dionísio si difende personalmente dagli attacchi degli avversari. L'attività di critico, saggista e conferenziere da lui svolta, aveva sempre avuto

²⁶ Cfr. M. Dionísio, *Conflito e unidade da arte contemporânea*, Iniciativas Editoriais, Lisboa 1958.

²⁷ M. Dionísio, *Palavras e cores*, cit.

²⁸ *ibidem*.

²⁹ *ibidem*.

un obiettivo preciso: quello di aiutare a comprendere l'arte e a dare un contributo alla risoluzione dei molti problemi che la nuova corrente aveva sollevato. Problemi che, come egli stesso dice, non possono essere risolti con un generico atteggiamento politico-sentimentale³⁰, ma vanno affrontati con un valido sostegno teorico e filosofico che egli stesso aveva contribuito a dare. E la sua azione si era esplicata non soltanto in saggi e scritti teorici, ma anche in campo critico e divulgativo. La sua produzione letteraria, sebbene ridotta e di scarsa importanza artistica, è un'altra testimonianza dell'applicazione pratica delle norme da lui stesso sostenute, sempre in favore di un'arte che sia il più possibile «popolare».

Critico d'arte e critico letterario, Mário Dionísio non poteva non porsi interrogativi sulla funzione, sul ruolo e sul significato della critica nella società moderna. In *Divagação sobre a crítica*, un articolo pubblicato su «Vértice» nel novembre del 1945, egli affronta per la prima volta questo tema, e lo fa nella maniera a lui più consueta, cioè prendendo spunto dalle argomentazioni di coloro che negavano qualsiasi funzione e validità alla critica. Egli non si limita a smantellarne le tesi, ma propone una sua visione del problema, spesso suffragata da citazioni e riferimenti storici:

«Não se pode deixar de identificar [...] o grito de «morra a crítica» com a crítica-com-fim-em-si-mesma...»³¹

perché la vera critica è quella che ha uno stretto legame con l'opera e non può essere disgiunta da questa:

«Há, antes de tudo, naturalmente, que tomar consciência do lugar preciso que determinada obra vem ocupar no todo da produção social. Há que exercer, antes de tudo, uma avaliação histórica e sociológica dessa obra, sem a qual a inteligência mais alerta e os raciocínios mais subtis não poderão nunca desvendar o significado profundo de um romance, de uma poesia, de uma tela.»³²

Compito del critico è, quindi, l'inquadramento dell'opera nell'ambito della produzione sociale, attraverso una sua valutazione storico-sociologica. Stabilire degli schemi in base ai quali giudicare un'opera, sarebbe un errore grossolano, sia perché una catalogazione storico-sociologica, ad esempio, non sarebbe critica, sia perché questi schemi varierebbero a seconda delle epoche storiche, con il mutare dei gusti, e, quindi, non avrebbero un carattere di universalità. Dare etichette o ridurre tutto a schema sarebbe dannoso per la sua credibilità, ma, d'altra parte, dannoso sarebbe anche seguire pedissequamente ciò che

³⁰ Cfr. *Uma carta do nosso colaborador Mário Dionísio*, cit.

³¹ M. Dionísio, *Divagação sobre a crítica*, in «Vértice», Coimbra nov. 1945, p. 19.

³² M. Dionísio, *A força e a forma. Crítica*, in «Vértice», Coimbra nov. 1951 - genn. 1952, p. 657.

è stato detto dai grandi pensatori o cercare di essere originali a tutti i costi. Sul fronte opposto si avverte, però, la necessità di avere dei punti fissi, perché, altrimenti, tutto verrebbe lasciato ai gusti personali del critico. Mário Dionísio non va oltre quest'osservazione, cioè non suggerisce alcun tipo di schema che possa avere un valore universale.

Lo scopo del critico deve essere quello di mediare fra opera e pubblico, non soltanto nel senso di guidare il lettore e di rendergli comprensibili dei concetti, come aveva proposto João José Cochofel³³, ma anche e soprattutto di esporsi e dare un giudizio. Per lui, infatti, non esiste una critica, per così dire, oggettiva, ma pensa che sia indispensabile

«... que o crítico chamusque também as mãos, se comprometa, arrisque o seu juízo (para isso afinal existe), realmente intervenha, realmente ajude a aumentar os domínios do nosso conhecimento e da nossa acção.»³⁴

Egli esprimerà sempre una visione unilaterale, di parte, e tutto quello che potrà fare sarà, per dirla con Goethe, essere sincero e non imparziale. Mário Dionísio si attesta, quindi, sulla medesima posizione di Baudelaire, il quale affermava che:

«... para ser justa, a crítica deveria ser parcial, apaixonada, política, isto é, feita de um ponto de vista exclusivo...»³⁵

Il critico, infatti, è soggetto alla pressione di vari fattori, quali il suo retroterra culturale, sociale, economico, per cui esprimerà sempre la visione critica della classe sociale a cui appartiene. L'unico tipo di critica seria che può contribuire all'avanzamento dell'uomo è quella che tiene in debita considerazione i due elementi costituenti un'opera d'arte, cioè la forma e il contenuto. Dice, infatti, Mário Dionísio:

«... toda a crítica é inviável sem estes dois momentos distintos que se completam: o da análise rigorosa da força e o da apreciação amplamente tolerante, para não dizer simpatizante, de toda a ousadia formal.»³⁶

La critica, quindi, inducendo l'uomo a porsi degli interrogativi e a risolverli, contribuisce notevolmente alla trasformazione ed al miglioramento della realtà, per cui il suo esercizio non può che essere positivo, in quanto aumenta le conoscenze dell'uomo.

Gran parte dell'attività di recensore e cronista svolta da Mário

³³ Mário Dionísio respinge, in parte, la tesi di Cochofel perché, a suo avviso, questa lasciava troppa libertà di interpretazione ad un pubblico che, nella maggior parte dei casi, non era adeguatamente preparato (Cfr. M. Dionísio, *A força e a forma. Crítica*, cit.).

³⁴ *ibidem*, pp. 658-659.

³⁵ *ibidem*, p. 659.

³⁶ *ibidem*, p. 660.

Dionísio è rivolta alle arti figurative: mosso da un autentico interesse per i problemi ad esse connessi, egli non si limita a recensire mostre ed esposizioni, ma entra nel vivo delle questioni tecniche, mostrando una seria competenza in questo settore. La sua monumentale *A paleta e o mundo* costituisce un pò la sintesi delle ricerche condotte in tanti anni di attività sia in campo teorico che tecnico. E la sua attenzione non si rivolge soltanto alla pittura e alla scultura, ma anche ad altre forme d'arte minori e scarsamente considerate: basti consultare gli articoli da lui scritti sulla tappezzeria francese o sulle tecniche del restauro. In un panorama di interessi tanto vasto ed eterogeneo spicca l'interesse per Portinari e Van Gogh, due pittori tanto diversi per epoca, tecniche e contenuto, eppure accomunati dall'attenzione costante per le cose umili e quotidiane. Il punto di vista di Mário Dionísio resta quello del teorico del Neorealismo, che interpreta anche i fenomeni artistici da un'angolazione sociale e storica e non in se stessi.

L'arte è specchio e testimonianza storica dei cambiamenti e dell'evoluzione della società. Ad ogni nuova corrente di pensiero corrisponde una nuova forma artistica, un diverso modo di esprimersi, perché non si può concepire l'arte staccata dalla vita. Da questa stretta dipendenza deriva anche il rapporto fondamentale fra artista e pubblico. Si è già visto come

«... a existência de uma obra como arte [não] depende exclusivamente da qualidade do escritor e do artista, da sua capacidade pessoal, do seu gosto, da sua orientação...»³⁷

come voleva Maurois, attribuendo tutta la responsabilità all'artista, ma che

«... a situação desse mesmo público, o seu grau de preparação - no campo social, intelectual, psicológico é [...] o que decide da eficiência da obra do artista.»³⁸

La responsabilità della fioritura di un'arte seria e profonda è, quindi, sia dell'artista che del pubblico: un pubblico incolto e indifferente determinerà la nascita di un'arte mediocre e superficiale, mentre un pubblico colto ed esigente darà vita ad un'arte profonda ed incisiva³⁹. La qualità dell'arte dipende dall'autenticità del dialogo artista-pubblico, da

«... um equilíbrio entre a exigência e a criação...»⁴⁰

³⁷ M. Dionísio, *A força e a forma. Pintura e público*, in «Vértice», Coimbra mar. 1952, p. 66.

³⁸ *ibidem*.

³⁹ Cfr. M. Dionísio, *A força e a forma. Pintura e público*, cit.

⁴⁰ *ibidem*, p. 67.

equilibrio che nel Portogallo in cui opera Mário Dionísio si è spezzato e che è difficile ripristinare. È necessario che il pubblico conosca ciò che critica, perché un quadro è, sì, il riflesso della società, ma non il suo specchio, per cui è indispensabile conoscere anche il linguaggio attraverso cui si esprime. Infatti

«... 'cada modo de expressão tem os seus meios próprios'. E por isso se amamos a arte e o homem, não podemos na verdade ficar indiferentes ao desenvolvimento de cada linguagem particular, à sua libertação, ao seu enriquecimento que é sempre um aspecto bem vivo do enriquecimento do nosso património comum».⁴¹

Mário Dionísio concorda pienamente con Billiet quando questi afferma che

«... a obra de arte [...] é [...] uma apresentação nova dos elementos da natureza, apresentação que difere da própria natureza pela [...] contribuição inevitável da personalidade do artista, que por sua vez corresponde a todas as experiências do seu ofício e do seu tempo.»⁴²

Probabilmente un pubblico impreparato vorrebbe trovare sulla tela non un nuovo aspetto della vita, ma una conferma; non un'idea, ma una storia. Il contenuto, in pittura, non risiede in una storia, in un tema, bensì nell'affermazione di un'emozione, di un sentimento e nel modo in cui questo si sviluppa plasticamente, dando l'illusione delle forme e dei toni della realtà materiale attraverso un ordinato gioco di linee e di colori.

Creatore e spettatore non si collocano in due mondi diversi, ma fanno parte della medesima realtà. Il legame che li unisce è l'opera d'arte, la quale deve cercare di coinvolgere il maggior numero di persone, poiché se

«... a camada a que o artista é fiel se reduziu a um pequeno grupo sem grandeza nem generosidade, a própria função da arte corre perigo e, com ela, toda a sociedade...»⁴³

⁴¹ M. Dionísio, *A arte e o homem. Um movimento renovador da tapeçaria*, in «O Globo» (è in nostro possesso soltanto una fotocopia incompleta dell'articolo, per cui non è possibile fornire ulteriori indicazioni bibliografiche).

⁴² *ibidem*, p. 69. Per quanto riguarda il contributo della personalità dell'artista nella composizione di un'opera d'arte, Mário Dionísio preciserà che «a transcrição que faz [l'artista] não é qualquer transcrição, mas a sua transcrição. Não transfere cada acidente, cada ruga, cada curva. Só vê certos acidentes, certas rugas, certas curvas. Só os vê de certa maneira. Só representa alguns deles. E, ainda por cima, altera-os». (M. Dionísio, *Fotografia e pintura*, in «Vértice», Coimbra febb. 1955, p. 99). In questo stesso articolo, che farà poi parte del primo volume di *A paleta e o mundo*, Mário Dionísio aggiunge che «Entre a cena natural e o quadro, há o homem: um mundo. O homem com a sua sensibilidade, o seu grau de cultura, a sua experiência. Um homem que não é um elemento passivo que regista mas que transforma». (p. 102).

⁴³ M. Dionísio, *O sonho e as mãos*, febb. 1954, cit., p. 95.

Compito dell'artista è, quindi, anche quello di risvegliare la forza creatrice presente nei sentimenti comuni, così come la costruzione di un'arte che sia in grado di aiutare gli uomini. Questi ultimi, però, devono sapere esigere dall'arte e dagli artisti

«... modos de expressão novos, caminhos desconhecidos [...] e não a repetição medíocre e estéril de formas de arte vazias e mortas.»⁴⁴

Consideriamo da ultimo l'attività di Mário Dionísio volta alla divulgazione e all'informazione critica relativa ad opere letterarie d'attualità. In questo campo egli apporta un contributo non minore rispetto a quello che aveva già dato nel campo della critica rivolta alle arti plastiche. Attraverso articoli divulgativi e critici, egli esamina l'opera poetica e narrativa dei maggiori scrittori contemporanei e tenta, allo stesso tempo, di definire l'importanza ed il ruolo della poesia, del romanzo e del racconto nell'ambito dell'attività letteraria. Pur iniziando ad interessarsi molto giovane alle questioni letterarie, è a partire dalla collaborazione con «Seara Nova» che Mário Dionísio comincia ad acquisire una certa notorietà in questo settore. La collaborazione con questa rivista, durata solo pochi anni, terminò con un episodio che fece molto discutere e che è di grande importanza nella storia del Neorealismo, soprattutto per quel che concerne le basi teoriche del movimento. Si tratta della polemica letteraria con João Pedro de Andrade che, sorta come una semplice interpretazione differente di questioni storico-letterarie, per la diversità dei sistemi adottati dai due critici, si trasforma, nel giro di poco tempo, in uno scambio di accuse ed offese personali che indurranno, appunto, Mário Dionísio ad abbandonare «Seara Nova». Ciò che viene contestato a João Pedro de Andrade è, innanzi tutto, il fatto che egli tenti di interpretare la genesi di un'opera non in relazione ai vari fattori che possano averne contribuito alla realizzazione, né tentando di spiegarla in se stessa, ma accostandola, in maniera superficiale ed arbitraria, ad un avvenimento storico eclatante, vicino nel tempo. È chiaro che un simile criterio era destinato a suscitare la protesta di Mário Dionísio, abituato ad interpretare i fenomeni artistici e letterari in tutt'altra maniera. Ma non è tutto. Per João Pedro de Andrade esistono solo le differenze epocali e generazionali, per cui trascura completamente la mentalità e la sensibilità del singolo artista, arrivando a legittimare, in una certa epoca, l'esistenza di un'unica corrente che ne esprima il pensiero sociale. Tutto ciò nel tentativo di spiegare quelli che João Pedro de Andrade chiama i poeti della «modernissima generazione» e la stesura del «Novo Cancioneiro», ma è chiaro che la polemica di Mário Dionísio non si limita a contraddire l'interpretazione di questo fenomeno letterario, quanto piuttosto tutto un sistema teorico con il quale non può

⁴⁴ M. Dionísio, *A força e a forma. Pintura e público*, cit., p. 73.

essere d'accordo. Di qui la formulazione di accuse ben precise al suo avversario e, principalmente, quella che egli non potrà mai comprendere a fondo il Neorealismo perché ne ignora alcuni aspetti basilari, cioè l'opposizione alle ideologie soggettiviste e decadenti e l'utilizzazione di tutte le forme artistiche del passato in una sintesi armoniosa capace di provocare un completo rinnovamento artistico e letterario⁴⁵.

L'opera critica di Mário Dionísio, sebbene sia di enorme importanza per lo sviluppo del movimento neorealista portoghese, non è stata adeguatamente studiata. Manca una catalogazione della grande mole di articoli e saggi sparsi sulle colonne di varie riviste nell'arco di circa un quarantennio. Per quanto discutibili possano essere le sue tesi, rimane innegabile il suo contributo ad un rinnovamento ideologico e letterario nella cultura portoghese del secondo dopoguerra.

⁴⁵ Cfr. M. Dionísio, *Ficha 13-A*, in «Seara Nova», 833, Lisboa 1943.

SILVIA ZOPPI

ORAZIO IN CAMPANELLA *

«Per parte mia ritengo, e Socrate lo conferma, che chi ha in mente un'idea viva e chiara, la esporrà, magari in Bergamasco, o a gesti se è muto: *Verbaque praevisam rem non invita sequentur*. E come diceva quello altrettanto poeticamente nella sua prosa, *cum res animum occupavere, verba ambiunt*.

(Montaigne, *Saggi*, I, XXVI)

Gli studi critici sul superstite *corpus* letterario di Campanella risalgono a questi ultimi cinquant'anni. Escluso l'impegno filologico di alcuni studiosi, che ha portato tra l'Ottocento e il Novecento alle diverse riedizioni delle poesie, con i flebili echi che queste hanno prodotto¹, l'attenzione verso lo Stilese, poeta e teorico della poesia, si concentra tutta in seguito al ritrovamento e alla pubblicazione (1944) della sua *Poetica* giovanile in lingua italiana a fianco, in quell'edizione, del più ampio rifacimento in latino². Da lì prendono un certo vigore le letture, le interpretazioni, i confronti tra le teorie espresse nelle due

* Il saggio è parte di una ricerca più ampia su Tommaso Campanella condotta per conto dell'Istituto italiano per gli studi filosofici di Napoli ed è frutto della elaborazione di materiali approntati in occasione del convegno per il bimillenario della morte di Orazio. Il Comitato Nazionale delle celebrazioni del bimillenario oraziano mi ha autorizzato ad anticipare qui la pubblicazione che apparirà negli Atti.

¹ Le prime riedizioni delle poesie sono: *Poesie filosofiche* di T. Campanella, pubblicate per la prima volta in Italia da G.G. Orelli, Lugano, Presso G. Ruggia e C., 1834; *Opere* di T. Campanella, scelte, ordinate e annotate da A. D'Ancona, Torino, Pomba edit., 1854, vol. I, pp. 1-175; T. Campanella, *Le poesie*, a cura di G. Papini, 2 voll., Lanciano, Carabba, 1913; T. Campanella, *Poesie*, a cura di G. Gentile, Bari, Laterza, 1915 (II ed. Firenze, Sansoni, 1939). Gli studi più notevoli seguiti alle edizioni delle poesie sono stati: G.B. Bustelli, *Emendazioni critiche al testo delle poesie filosofiche* di T. Campanella, in *Scritti*, Salerno, Stab. Tipog. Naz., 1878, vol. II, pp. 180-238; L. Amabile, *Il codice delle lettere del Campanella nella Bibl. Nazionale e il libro delle poesie dello Squilla nella Bibl. de' PP. Gerolamini in Napoli*, Napoli, A spese dell'A., 1881, pp. 104-127; Id., *Fra T. Campanella, la sua congiura, i suoi processi, la sua pazzia*, Napoli, Morano, 1882, vol. III, pp. 549-581; Id., *Fra T. Campanella ne' castelli di Napoli, in Roma e in Parigi*, Napoli, Morano, 1887, vol. II, pp. 347-355.

² T. Campanella, *Poetica. Testo italiano inedito e rifacimento latino*, a cura di L. Firpo, Roma, Reale Acc. d'Italia, 1944.

poetiche e l'ars delle poesie, fino alla recente rivalutazione dei *Commentaria* ai *Poëmata* di Maffeo Barberini, futuro papa Urbano VIII; opera tarda dell'ultimo periodo romano, probabilmente la meno originale, spontanea e combattiva tra quelle di Campanella³.

Dunque un riscatto lento e tardivo del Campanella letterato, sul quale ha pesato la difficoltà, incontrata già dallo stesso autore, nel diffondere i suoi testi: gli effetti di una vita sfortunata e soprattutto di una storia avversa si sono naturalmente ripercossi nel tempo lasciando ancora oggi spazi da indagare, interrogativi ai quali rispondere sulla vita, le opere, i contatti e le letture del Nostro⁴.

Fatta questa breve premessa, crediamo che una riflessione sulla fonte di Orazio nelle opere letterarie di Campanella possa essere mossa dall'interesse per una frequentazione che spesseggia negli scritti campanelliani e che tuttavia, ancora oggi, è poco o per nulla considerata.

Sono probabilmente due le cause per le quali non è stata troppo valutata la fonte oraziana nello Stilese. La prima riteniamo sia dovuta dal vedere giustamente nel Campanella poeta e teorico della poesia il Campanella filosofo — e non per nulla il titolo dato da Tobia Adami, e forse concordato con lo stesso autore, alla parte del canzoniere campanelliano pubblicato forse in Germania nel 1622 fu *Scelta d'alcune poesie filosofiche* —⁵; da qui l'interesse particolare, da parte della critica, a recuperare prima di tutto la tradizione di pensiero — l'influenza platonica e aristotelica e ancora quella più vicina nel tempo di Telesio —

³ I *Commentaria* di Campanella ai *Poëmata* di Maffeo Barberini sono presenti in tre codici della Biblioteca Apostolica Vaticana, rispettivamente: Cod. Barb. Lat. 1918 (*olim* XXIX, 262), Cod. Barb. Lat. 2037 (*olim* XXX, 110), Cod. Barb. Lat. 2048 (*olim* XXX, 121). Sono stati pubblicati il *Proemio* ai *Commentaria* (Cod. Barb. lat. 1918, cc. 1-15) e tutto il Cod. 2048 a cura di L. Bolzoni, in T.C., *Opere letterarie*, Torino, U.T.E.T., 1977, pp. 665-889; i commenti compresi nel Cod. Barb. Lat. 2037, in G. Formichetti, *Campanella critico letterario*, Roma, Bulzoni, 1983; il commento al componimento *De Sancto Ludovico*, (Cod. 1918, cc. 118 v-159 r) a cura di C. Ferri, Roma, Bulzoni, 1990.

⁴ Sono note le traversie del Campanella, durante tutta la vita, per vedere pubblicate le proprie opere. Sulle stampe dei suoi libri e sui contrastati rapporti con gli editori parigini si veda L. Firpo, *Ricerche campanelliane*, Firenze, Sansoni, 1947, ma anche la «Storia e critica del testo» di L. Firpo, in T. Campanella, *Tutte le opere*, vol. I, a cura di L. Firpo, Milano, Mondadori, 1954, pp. 1265-1267, 1288-1291, 1300-1305. Questo argomento è stato affrontato da M. Lerner nel suo seminario *T. Campanella in Francia*, tenuto a Palazzo Strozzi a Firenze dal 24 al 26 maggio 1993, patrocinato dall'Istituto Italiano per gli Studi Filosofici di Napoli, dall'Istituto Nazionale di Studi sul Rinascimento e dall'Istituto e Museo di Storia della Scienza.

⁵ Scrive il Firpo («Storia e critica del testo», in T. Campanella, *Tutte le opere*, cit., p. 1265): «Il nutrito volume di versi, distinto in sette libri e intitolato *Cantica*, che Campanella cita negli elenchi delle proprie opere a partire dal 1606, deve ritenersi perduto. Nel 1613, in Napoli, l'ebbe tra mano T. Adami e ne trascelse «iuxta ingenium suum», secondo il suo gusto, 89 componimenti, per i quali, in vista della stampa, l'autore dettò una *Esposizione* in prosa; criterio direttivo nella scelta fu il contenuto prevalentemente filosofico, considerandosi che il pubblico tedesco, cui la pubblicazione era destinata, più che alle eleganze stilistiche, avrebbe posto mente alla tessitura concettuale. Solo nove anni dopo il fedele Adami poté mantenere la promessa e dare in luce la *Scelta*...».

che rifluisce nelle poetiche dello Stilese⁶. L'altra causa è forse da ritrovare nella storia tracciata sulla fortuna oraziana nel Cinquecento, secondo la quale l'*Ars poetica* rappresenta fino al terzo-quarto decennio del secolo, in un clima di spasmodica ricerca per normalizzare i generi letterari, il modello al quale rifarsi nel proporre le regole per la tragedia e la poesia in generale. Mentre l'ammirata lettera ai Pisani dopo la pubblicazione della traduzione latina della poetica aristotelica, avvenuta nel 1536⁷, accuserebbe una caduta, soppiantata da uno scritto che malgrado fosse un frammento «ritornerà oggetto di meditazione e di studio in una reviviscenza tardiva dell'autorità dello Stagirita, già alle soglie del declino, eppur chiamata attraverso quelle poche pagine ad un luogo preminente»⁸. La convinzione del tramonto dell'influenza dell'*Ars poetica*, sui trattati di estetica scritti dopo il Quaranta, ha fatto sì che rintracciare la presenza di Orazio in due poetiche redatte sul crinale tra Cinque e Seicento sembrasse questione ormai superata. Infatti un fine critico e filologo come Aquilecchia, quando ha ricordato di sfuggita qualche reminiscenza del Venosino nelle due poetiche di Campanella (i noti *delectare* e *prodesse*), l'ha subito liquidata, ritenendola una prova della mancanza di aggiornamento critico da parte del Nostro⁹.

Nella presente analisi — nel tentare di superare questi due pregiudizi — vorremo indagare proprio il rapporto delle teorie estetiche di Campanella con quelle di Orazio. Riteniamo infatti, e ci vengono in appoggio le numerose edizioni dell'opera di Orazio lungo tutto il Cinquecento¹⁰, che il Venosino seguiti a rappresentare fino alla metà del secolo successivo una *auctoritas* con la quale si continuano a fare

⁶ Ci riferiamo agli studi del Corsano (*T. Campanella*, I ed. Messina, Principato, 1944, II ed. Bari, Laterza, 1961), del Badaloni (*T. Campanella*, Milano, Feltrinelli, 1965), e quindi della Bolzoni («Introduzione» a *Opere letterarie* di T. Campanella, cit., pp. 7-72 e *Conoscenza e piacere. L'influenza di Telesio su teorie e pratiche letterarie fra Cinque e Seicento*, in *Bernardino Telesio e la cultura napoletana* — Atti del Convegno «Bernardino Telesio e la cultura napoletana», 15-17 dicembre 1989, — Napoli, Guida, 1992).

⁷ Come è noto, una versione latina della *Poetica* di Aristotele venne pubblicata dal Valla a Venezia nel 1498 ma la circolazione dell'opera inizia dalla nuova traduzione latina di Alessandro de' Pazzi terminata nel 1524 e stampata, a cura del figlio Guglielmo, nel 1536, a Venezia, per i tipi di Aldo e Andrea Ansolani.

⁸ L. Firpo, «Introduzione» a T. Campanella, *Poetica. Testo italiano inedito...*, cit., p. 10.

⁹ G. Aquilecchia, *In margine a una definizione della poesia di T. Campanella*, in «Studi secenteschi», VII, 1966, pp. 3-17.

¹⁰ Il confronto con i cataloghi della *British Library* di Londra, della *Biblioteca Nazionale* di Parigi, della *Biblioteca Nazionale* di Roma e della *Biblioteca Angelica* di Roma ci documenta che l'*Opera* di Orazio conosce in Europa numerose edizioni dagli ultimi decenni del Quattrocento fino alla metà del Seicento. In Italia le pubblicazioni sono fittissime tra il 1492 e il 1529 (salvo una pausa tra il 1503 e il 1509) e tra 1567 e il 1597; mentre dal 1529 al 1546 troviamo una sola stampa del 1536 così come con l'inizio del XVII secolo le edizioni diminuiscono, contrariamente a quanto succede in Europa dove iniziano a essere particolarmente frequenti.

i conti quando si espongono le ritrovate opinioni aristoteliche. L'intervento forse più significativo a testimoniare questo atteggiamento è la *Poetica d'Aristotele vulgarizzata e sposta* di Ludovico Castelvetro che, mentre si snoda tra traduzione, interpretazione e spiegazione del frammento dello Stagirita, menziona sovente le ipotesi oraziane. Ma varrà anche ricordare oltre i diversi commenti all'opera di Orazio, che si succedono attraverso il secolo — da quello del Denores (1555) a quello del Partenio (1584) —, un'opera di Antonio Riccoboni che già nel titolo preannuncia il contenuto: *De poëtica Aristotelis cum Horatio collatus* (1599). Emerge la volontà, da parte dei teorici del Cinquecento, di leggere e confrontare testi differenti, di scegliere diverse autorità, di offrire interpretazioni spesso contrastanti, di dare avvio a un dibattito. La presenza di Orazio in Campanella, quindi, non apparirà di per sé anacronistica, mentre semmai si svela viva e originale per alcuni versi la posizione assegnata alle teorie oraziane nella trama speculativa dello Stilese.

Le poetiche di Campanella, nonostante la prima sia scritta a ventotto anni, testimoniano già una sua vasta conoscenza degli autori classici, patristici e medioevali e delle più recenti o contemporanee questioni letterarie e filosofiche. Sottolineare la fonte oraziana in Campanella vuol dire quindi mettere in luce soltanto una tessera di un vero e proprio mosaico di influenze e suggestioni che si riflettono sulla sua opera e che all'autore solo raramente piace dissimulare o tacere.

Già con la prima citazione del nome di Orazio, nella *Poetica* italiana, ci si trova *in medias res*: la funzione sociale dell'arte, i mezzi che l'arte utilizza per adempiere a questo fine, la critica alle posizioni aristoteliche¹¹. Nelle parole di Campanella la poesia, grazie alla sua forma lirica, è un mezzo particolarmente efficace per comunicare e persuadere. Ha poi il vantaggio di non essere suscettibile all'usura del tempo e di mantenere nitida e incisiva la sua immagine, proprio come scriveva Orazio: «Exegi monumentum aere perennius / regalique situ pyramidum altius, / quod non imber edax, non Aquilo inpotens / possit diruere aut innumerabilis / annorum series et fuga temporum». [Più immortale del bronzo ho lasciato un ricordo, / che s'alza più delle piramidi reali, / e non potrà distruggerlo morso di pioggia, / violenza di venti o l'incessante catena / degli anni a venire, il dileguarsi del tempo]¹². La poesia però, proprio in virtù di queste caratteristiche, è un'arma a doppio taglio: può trasformarsi secondo l'opinione dello Stilese sia in calice di Babilonia sia in calice di Gerusalemme; può

¹¹ Cfr. T. Campanella, *Poetica*, in *Tutte le opere*, cit., p. 325.

¹² La citazione di Orazio (*Carmina*, III, 30, v. 1) si trova in T. Campanella, *Commentum in elegiam, cuius titulus «Poësis probis et piis documentis primaevae decori restituenda»* di Maffeo Barberini, in T. Campanella, *Opere letterarie*, cit., p. 810. La traduzione dei versi oraziani, che riportiamo d'ora in avanti nel testo, segue quella di M. Ramous nell'edizione garzantiana delle *Opere* di Orazio.

insomma venire usata a fin di bene o a fin di male, e giocare, per questa ragione, un ruolo importante nell'ordinamento sociale e politico di un paese.

Orazio che aveva a sua volta cantato l'efficace forza della poesia — «...Post hos insignis Homerus / Tyrtaeusque mares animos in Martia bella / versibus exacuit, dictae per carmina sortes, / et vitae monstrata via est et gratia regum / Pieriis temptata modis... [Poi venne l'impronta di Omero, / e Tirteo col suo canto / eccitò alla guerra i cuori virili; / gli oracoli si esprimevano in versi / e in versi fu mostrata la retta via della vita; / con le armonie delle Muse si guadagnò / il favore dei re] —¹³ è chiamato in gioco esplicitamente da Campanella a proposito delle vie percorse dall'arte per trasmettere i principi etici dei quali deve farsi portatrice; la poesia in passato si è servita delle favole mitologiche per insegnare il giusto e l'onesto ma per Campanella quella è ormai una realtà superata. Le favole degli dei pagani avevano un significato profondo in una civiltà precristiana, mentre dalla rivelazione di Cristo la poesia deve trarre la sua materia dal mondo reale e dalle Scritture «perché — scrive l'autore — la favola si fa per mancanza del vero»¹⁴. Tuttavia l'arte può utilizzare oltre alle parabole — mezzo privilegiato dal Nazareno nei suoi insegnamenti —, il tipo di favola che prende a modello quelle di Esopo le quali «porgono i precetti morali sotto metafore di cose sensibili» come fa Orazio quando, con la storiella del topo di campagna e del topo di città, consiglia la vita frugale ma sicura dei boschi¹⁵, o quando narra in un'epistola come l'uomo divenne padrone del cavallo¹⁶; un esempio, quest'ultimo, caro a Campanella perché lo fa proprio nel nono capitolo della *Monarchia di Spagna* — un'opera composta probabilmente un paio d'anni dopo la *Poetica* italiana —¹⁷ quando, nel tratteggiare le virtù necessarie a un Re, scrive: «e finalmente farsi amabile a tutti, acciò tutti sotto la sua prote-

¹³ Orazio, *Ars poetica*, vv. 401-405.

¹⁴ T. Campanella, *Poetica*, in *Tutte le opere*, cit., p. 325: «Ma adesso, che la verità è scoperta intorno alle cose divine da Dio stesso umanato, non è lecito a noi favoleggiare in quelle ma parlare seconda la cattolica credenza, perché la favola si fa per mancanza del vero...».

¹⁵ *Ibid.*: «Di queste si serve Orazio in quel sermone, che lauda la vita rustica per i molti perigli della civile, apportando la favola di due topi». Cfr. anche *Id.*, *Poetica*, cap. VIII, articoli VII e IX, in *Tutte le opere*, cit., pp. 1089 e 1101. Le citazioni di Orazio si riferiscono a *Sermones*, II, 6, vv. 79-117.

¹⁶ T. Campanella, *Poetica*, in *Tutte le opere*, cit., p. 325: «... mostrando che il pane d'altrui acquistato fa l'uomo schiavo, [Orazio] adduce la favola del cavallo, quando chiamò l'uomo che l'aiutasse contro li animali nemici e a mantenersi il pane, e lasciò con tal occasione da quello porsi la sella». La citazione di Orazio si riferisce a *Epistulae*, I, 10, vv. 34-41.

¹⁷ Per la datazione della *Monarchia di Spagna* si vedano: L. Amabile, *Fra T. Campanella, la sua congiura...*, cit., vol. I, pp. 146-148; vol. II, pp. 98-100, 113, 283-285; vol. III, pp. 655 (n. 29), 656 (n. 33); R. De Mattei, la «*Monarchia di Spagna*» di Campanella e la «*Ragion di Stato*» di Botero, *Rendiconti della R. Acc. Naz. dei Lincei*, cl. di sc. mor. stor. e filol., s. VI, vol. III, 1927, pp. 432-485; L. Firpo, *Ricerche campanelliane*, cit., pp. 189-203; G. Ernst, «Introduzione» a T. Campanella, *Monarchia di Spagna. Prima stesura giovanile*, a cura di G. Ernst, Napoli, Istituto Italiano per gli Studi Filosofici, 1989, pp. 7-17.

zione ricovrino, perché chi protegge e aiuta divien signore delli protetti e aiutati per natura, come l'uomo diventò signor del cavallo quando lo difese contro i cervi»¹⁸. In tal caso la forma poetica di Orazio viene sia lodata che presa in prestito.

Lo stesso argomento — il rapporto tra poeta e legislatore — viene ripreso nel quarto capitolo della *Poetica* latina¹⁹, nel quale l'autore stabilisce che il fine della poesia, e cioè l'insegnamento del vero, è anche il mezzo per raggiungere un obiettivo più alto: la conservazione degli uomini nel giusto. Un fine, quest'ultimo, che si compie, appunto, grazie al bene che il nostro intelletto trova contenuto nelle verità poetiche trasmesse attraverso immagini piacevoli e forme melodiose; un ragionamento illustrato con fuoco polemico nei confronti di Aristotele che, nelle parole campanelliane, ignora il vero fine del poeta poiché lo identifica con l'essenza stessa della poesia e cioè con l'imitazione.

La riflessione dello Stilese sul fine della poesia e sugli strumenti del poeta per compierlo, nel portare in causa, per confutarle, le teorie aristoteliche, si richiama spesso all'*utile dulci* oraziano. La teoria del Nostro può essere infatti ricondotta al principio del giovare attraverso il piacere; sebbene Campanella evochi quella massima gravandola poi, come si è appena accennato, di un significato più ambizioso²⁰. All'inizio della *Poetica* latina si legge che è proprio dei poeti sapienti servirsi della loro arte per ammaestrare e Campanella ricorda Orazio «Quapropter haud recte Oratius dixit: *Nam prodesse volunt aut delectare poëte*; melius deinde ait: *Omne tulit punctum, qui miscuit utile dulci*»; [Orazio non disse bene: *I poeti vogliono o divertire o educare*; meglio più avanti affermò: *Raggiunge la perfezione chi unisce l'utile al divertente*]²¹ e alla stessa citazione egli era ricorso, nella *Poetica* italiana, per avvalorare i pregi del poema filosofico e poi, in un altro luogo della latina, per lodare l'ammirata *Commedia* dantesca²². Ma probabilmente il passo più esaustivo su questo tema lo troviamo nei *Commentaria* ai *Poëmata* di Papa Urbano VIII. L'autore si chiede se il compito più importante della poesia sia suscitare il diletto, oppure creare un bel ritmo, oppure raccontare una favola, oppure, infine, rappresentare

¹⁸ T. Campanella, *Monarchia di Spagna. Prima stesura giovanile*, cit., p. 36.

¹⁹ Cfr. T. Campanella, *Poëtica*, cap. IV, in *Tutte le opere*, cit., pp. 964-1003; ma soprattutto si vedano di questo capitolo gli articoli I, V, e VI.

²⁰ Cfr. *Op. cit.*, cap. II, articoli IV-VII, pp. 936-953.

²¹ *Op. cit.*, cap. I, articolo I, p. 910.

²² T. Campanella, *Poëtica*, in *Tutte le opere*, cit., pp. 347-348: «Seguita al poema sagra il filosofico, il quale imita le cose di cui parla numerate e le ordina tanto bene al suo fine d'imprimerle nella mente degli uomini cantando, come sopra dicemmo, che con ragion si può dir poema, perché alla vaghezza accoppia l'utile, dalla quale, seguendo una finzione di dolcezza, gli uomini sono rapiti; onde ben dice Orazio: '*Aut prodesse malunt, aut delectare poëtae*', ma: '*Omne tulit punctum, qui miscuit utile dulci*'. Id., *Poëtica*, cap. VIII, articolo XI, in *Tutte le opere*, cit., p. 1166: «[la *Divina commedia*] tantaque varietate ac unitate simul constat, ut nihil melius audiri possit neque admirabilius: '*Omne tulit punctum, qui miscuit utile dulci*'. Le citazioni di Orazio si riferiscono a *Ars poëtica*, vv. 333 e 343.

piacevolmente la dottrina. Viene da sé rilevare che Campanella indica l'ultimo proposito come il più felice, ma indugia a un gesto di tolleranza quando ammette che non tutti gli uomini ricercano lo stesso tipo di appagamento nella poesia — diversi possono infatti essere i gusti a seconda delle età, dell'indole, della provenienza — e scrive: «*Horatius autem utrisque inhaeret. Ait enim: 'nam prodesse volunt aut delectare poëtae: / omne tulit punctum qui miscuit utile dulci'*». [Orazio del resto accetta entrambe le tesi. Dice infatti: 'i poeti vogliono giovare o dilettere: / supera tutti chi mescola l'utile e il dolce']²³.

In Campanella strettamente legato all'elogio dell'*utile dulci* oraziano è, come abbiamo ricordato sopra, l'apprezzamento verso gli strumenti adoperati dal Venosino nella sua produzione poetica per raggiungere quello stesso obiettivo, e cioè l'uso di un certo genere di favole. Tuttavia se la poesia di Orazio è densa di insegnamenti morali, tanto da essere paragonata a quella di Focilide e di Teognide²⁴, spesso tradisce agli occhi di Campanella la sua vena più felice. È quando Orazio si lascia sedurre dal fascino delle favole greche, che l'arte di Omero ha inaugurato e le teorie d'Aristotele hanno posto a fondamento della poesia. Per Campanella tra arte e società esiste un rapporto dialettico: se per un verso l'arte è uno strumento di persuasione in mano al legislatore, per un altro essa rimane sensibile agli sviluppi sociali e politici di un popolo, diventando quasi lo specchio di una civiltà. Il segno di un governo stabile e giusto, retto da leggi moralmente valide si riscontra nella poesia che trova in quella storia modelli da imitare²⁵; viceversa i periodi bui, caratterizzati da tirannia e barbarie possono produrre solo un'arte inquinata volta a distogliere, che cerca nelle rappresentazioni fantastiche la propria linfa: «...le poesie favolose sono stromenti della tirannia, perché si rende [il] popolo ignorante e spettatore di spassi e menzogne, che dà loro l'astuto tiranno per allettargli»²⁶. Sono almeno tre i momenti di decadenza sociale e artistica che si delineano nelle parole di Campanella: il primo, dopo i tempi dei

²³ Cfr. T. Campanella, *Commentum in elegiam, cuius titulus «Poësis probis et piis documentis...»*, in *Opere letterarie*, cit., pp. 812-817.

²⁴ T. Campanella, *Poëtica*, cap. V, articolo II, in *Tutte le opere*, cit., pp. 1010-1011: «*Et licet Isocrates Homerum laudet, quod, cum videret populum veris poëtis aurem minime dare, fabulas et personas introduxerit post Phocylidem et Theognidem, qui absque fabulis persimiles Horatio extiterunt, et versiculi ipsorum a Platone saepe citantur...*» [Sebbene Isocrate lodi Omero, poiché, vedendo che il popolo dava poco ascolto ai poeti veritieri, introdusse l'uso delle favole e dei personaggi, venendo dopo Focilide e Teognide, i quali, a prescindere dalle favole, furono molto simili ad Orazio e i cui versi sono spesso citati da Platone...]. Già Orazio Toscanella nei suoi *Precetti della Poetica*, editi a Venezia, nel 1562, per i tipi di Lodovico Avanzo, aveva riportato, accostandoli come esempi di poesia morale, sia il libretto di sentenze di Focilide che le Epistole di Orazio (cfr. *Trattati di poetica e retorica del Cinquecento*, vol. III, a cura di B. Weinberg, Bari, Laterza, 1970, p. 563).

²⁵ Forse si potrebbero confrontare a questo proposito i vv. 245-259 dell'*Epistola a Cesare Augusto* di Orazio.

²⁶ T. Campanella, *Poëtica*, in *Tutte le opere*, cit., pp. 334-335.

poeti-profeti «entusiasti» che cantano ispirati da Dio (come Esiodo e Orfeo), è il periodo che ha prodotto la poesia vergognosa e menzognera di Omero²⁷; il secondo giunge quando Roma sotto Silla, Cesare, Nerone e Domiziano perde la propria libertà e ai buoni poeti si sostituiscono quelli che adoperano l'arte per corrompere la repubblica²⁸; il terzo è l'epoca contemporanea a Campanella:

In superbia il valor, la santitate
passò in ipocrisia, le gentilezze
in cerimonie, e 'l senno in sottigliezze,
l'amor in zelo, e 'n liscio la beltate,
mercé vostra, poeti, che cantate
finti eroi, infami ardor, bugie e sciocchezze,
non le virtù, gli arcani e le grandezze
di Dio, come faceva la prisca etate²⁹.

La poesia di Orazio si colloca nel secondo periodo e risente inesorabilmente, secondo Campanella, della pochezza ideale di quegli anni, tanto che egli non esita a definirla scellerata e corrottrice dell'arte così come la lirica di Marziale, di Catullo e di Ovidio. La condanna mossa da Campanella al Venosino si manifesta tuttavia assai meno violenta di quella pronunciata verso gli altri poeti della sua età: «Orazio, benché egli fusse astretto a secondare gli uomini de' tempi suoi, conobbe che la poesia non consisteva nella superstizione del parlare»³⁰. Malgrado ciò la posizione ammonitrice, per le poesie oraziane che utilizzano i miti pagani e soprattutto per quelle di contenuto erotico e lascivo, nelle quali Orazio indugia in realistiche e minuziose descrizioni, rimane irremovibile.

Alla fine emerge un Campanella combattuto nel volere esprimere un proprio giudizio su Orazio: e a tratti, lo loda come esemplare e autorevole poeta morale, a tratti, lo deplora per i suoi compromessi, per quanto sporadici, con la poesia fatua e licenziosa. Se nei *Commentaria* i toni di Campanella sono più risoluti a denunciare un certo modo di far poesia³¹, nelle due *poetiche* il taglio elogiativo verso Orazio ha

²⁷ Cfr. *Ibid.*, pp. 335-336: «Doveva certo Omero ridurre la poetica a' suoi principi buoni di Teognide e Focilide ed Esiodo e Orfeo, perché tutte le cose buone, che sovente a' principi suoi non si riducono, si adulterano e guastano, e non applaudere al populaccio».

²⁸ Cfr. *Ibid.*, p. 336: «Plauto, Terenzio, Valerio Sorano e altri di quelli poeti, che sono stati al tempo di Roma santa, secondo le lor leggi e libertà hanno poetato più secondo il vero ammaestramento del popolo; poscia, al tempo di Silla, di Cesare, di Nerone, di Domiziano e altri tiranni, perdendo Roma la libertà, perse li buoni poeti e cominciarono li scelerati Catulli e Marziali, e li bugiardi Virgillii e Ovidii, i lascivi Galli e Tibulli e Orazii, i quali invero furono uomini d'ingegno, ma l'adoprarono a corrompere la repubblica e servendosi all'usanza della Grecia, che andò a rovina per questi falsi dicitori, come dice Cicerone e Aristotile».

²⁹ T. Campanella, *Scelta d'alcune poesie filosofiche*, n. 2, in *Tutte le opere*, cit., p. 9.

³⁰ T. Campanella, *Poetica*, in *Tutte le opere*, cit., p. 337.

³¹ Cfr. T. Campanella, *Commentum in elegiam, cuius titulus «Poësis probis et piis documentis...»*, in *Opere letterarie*, cit., pp. 822-824 e 870: «Mox quaerit quos imitari oportet, dum tanta turba poetarum Homerus, Virgilius, Ovidius, Horatius, Propertius, Tibullus, Catullus, Martialis, Theocritus, alique fabulis inquinati ducunt adolescentes in praecipitia. ...scelerosa, lascivaque Catulli, Martialis et Horatii carmina, et priapeia Virgillii et Aretini et Franci impudicaque metra, non sunt poësis, sed corruptela artis, sicuti scelerosi coitus non sunt nuptiae, sed corruptio nuptiarum, et finis praescripti a natura, a Deo et ab arte praenecatio». [Poi si chiede chi debba imitare, mentre una così gran folla di poeti, Omero, Virgilio, Ovidio, Orazio, Propertio, Tibullo, Catullo, Marziale, Teocrito e altri corrotti dalle favole guidano la gioventù al precipizio. ...le poesie scellerate e lascive di Catullo, Marziale, Orazio, i versi priapei di Virgilio, dell'Aretino e di Franco, empì e impudichi, non sono poesia, ma corruzione dell'arte, come gli amplessi impuri non sono nozze, ma corruzione delle nozze, e la negazione del fine prescritto dalla natura, da Dio, dall'arte].

sicuramente la meglio con i ripetuti rinvii alla *Lettera ai Pisoni*, alle *Satire*, alle raccolte di liriche che, nel tratteggiare una forma di romanzo personale, dovevano offrire a Campanella un importante modello³².

Un'altra questione, affrontata da Campanella con insistenza negli scritti di teoria letteraria e nella quale il richiamo a Orazio appare frequente, è quella sulla differenza tra poesia e storia.

L'argomento prende avvio attraverso la confutazione della nota distinzione aristotelica: la poesia non consiste nel riferire momenti reali come la storia, bensì fatti che possono avvenire e fatti che sono possibili nell'ambito del verosimile o del necessario. Per Campanella, viceversa, la poesia non deve esporre racconti e cioè favole a meno che manchi un mondo sensibile degno di essere cantato, ma anche in tal caso

Quella favola sol dèe approvarsi,
che di menzogne l'istoria non cuopre
e fa le genti contra i vizi armarsi³³.

La storia presente, a esempio, per Campanella, è caratterizzata da una ricchezza di eventi, che offrono la materia più adeguata ed eccellente alla rappresentazione artistica. Il poeta deve quindi raccontare questi episodi memorabili, sia scientifici che geografici che politici, perché è suo compito dar voce propria a tale straordinaria realtà raggiungendo così il fine positivo della poesia³⁴. Se Dante rappresenta il

teat, dum tanta turba poetarum Homerus, Virgilius, Ovidius, Horatius, Propertius, Tibullus, Catullus, Martialis, Theocritus, alique fabulis inquinati ducunt adolescentes in praecipitia. ...scelerosa, lascivaque Catulli, Martialis et Horatii carmina, et priapeia Virgillii et Aretini et Franci impudicaque metra, non sunt poësis, sed corruptela artis, sicuti scelerosi coitus non sunt nuptiae, sed corruptio nuptiarum, et finis praescripti a natura, a Deo et ab arte praenecatio». [Poi si chiede chi debba imitare, mentre una così gran folla di poeti, Omero, Virgilio, Ovidio, Orazio, Propertio, Tibullo, Catullo, Marziale, Teocrito e altri corrotti dalle favole guidano la gioventù al precipizio. ...le poesie scellerate e lascive di Catullo, Marziale, Orazio, i versi priapei di Virgilio, dell'Aretino e di Franco, empì e impudichi, non sono poesia, ma corruzione dell'arte, come gli amplessi impuri non sono nozze, ma corruzione delle nozze, e la negazione del fine prescritto dalla natura, da Dio, dall'arte].

³² Gli studi critici su Orazio hanno spesso messo in luce il tono autobiografico della sua produzione poetica. Si veda a esempio A. Rostagni, *Orazio*, Roma, Ediz. Roma, 1937 (ristampato dal 1988 dalle Edizioni Osanna di Venosa).

³³ T. Campanella, *Scelta d'alcune poesie filosofiche*, n. 2, in *Tutte le opere*, cit., p. 9.

³⁴ Cfr. T. Campanella, *Poetica*, in *Tutte le opere*, cit., pp. 321-322: «Però consiglio voi, se avete da esser buoni poeti, attender primieramente alle scienze filosofiche, particolarmente morali, e all'istoria, più che ad ogni altra cosa, ché indi facilmente ne cavarete le vere imitazioni, né sempre soggiacerete alle favole della Grecia, ma con maggior autorità del nostro paese, come Cicerone e Varrone scrive, ne tratterete dell'altre nove e più atte a persuadere, secondo la credenza e costume de' nostri tempi. ...Così ancora, se alcuno descrivesse la navigazione del Colombo come principale soggetto, e quella di Magallano, del Cortese e del Drago d'Inghilterra per episodio interponesse, essendo ella tanto meravigliosa per la novità della terra e di costumi e di nuovi popoli, e per il grand'ardire e gene-

poeta sommo del millennio perché incarna nella sua arte, nuova e moderna, tutte le problematiche — teologiche, filosofiche, politiche, umane — di quegli anni, tra i poeti latini Campanella sembra rimanere affascinato da Orazio che sa dar forma a un canto vero, militante e polemico, che «conobbe che la poesia non consisteva nella superstizione del parlare, come oggi s'usa, che abbondiamo di parole belle e delicate e manchiamo di concetti e di verità»³⁵.

Il peso dato da Campanella al valore etico dell'arte — importanza dettata, a nostro avviso, non tanto dal clima controriformistico che condizionò non poche poetiche di quegli anni ma dal ruolo che l'autore destina all'arte nel suo progetto palinogenetico del sapere — lo costringe a dover sempre considerare e sottolineare il compito affidato alla materia trattata. Il richiamo a Orazio torna insistente: colui che al contrario di Aristotele non esitò a definire Empedocle un poeta³⁶, e che scrisse con fine ironia nella quarta satira del primo libro — come cita Campanella:

roso pensiero del duce, non bisognerebbe punto finger cose nuove, come fa Valerio Flacco e li Greci in descriver quella di Giasone con tante favole maravigliose, la quale a petto delli nostri è cosa puerile, e di quattro spanne di mare, e di guadagno d'un pomo, e di pochissimo valore e generosità». Cfr. Id., *Poëtica*, cap. VI, articolo IV, in *Tutte le opere*, cit., pp. 1028-1031: «Quoniam poësis est flos scientiarum. ...Sed praeterea addimus oportere poëtam peritum esse theologiae, praesertim symbolicae, mysticorum sensuum, moralium, allegoricorum, anagogicorum; item historias callere et cosmographiam, praesertim qui heroica canit facta; tandem poëtarum libris assuescere debet, et quid bene, quid male fati sunt iudicare, praesertim vero qui scientias callent. ...Dantes videtur omnes excessisse, quoniam naturam secutus, non poëtas, et poëtas superavit. Qui autem scientias, et res, et hominum status, et mores callent, et praemia poenasque vitiis virtutibusque debitas, et eventus rerum, hi facile verba et carmina mirifice pangunt. ...Sed politicam, moralem, physicam et symbolicam si nesciat, nequaquam poëta dici praeclarus umquam poterit». [La poesia è fiore delle scienze. ...Ma aggiungo inoltre che il poeta deve essere dotto nella teologia, specialmente nei simboli di essa, nei significati mistici, morali, allegorici e anagogici; deve conoscere bene la storia e la cosmografia, specialmente quello che canta fatti eroici; infine gli è necessaria la dimestichezza con le opere dei poeti e saper giudicare dove hanno detto bene o male, in particolar modo coloro che conoscono le scienze. ...Credo che Dante abbia superato tutti, poiché imitò la natura, non i poeti, eppure è sopra tutti loro. Quelli che conoscono le scienze, i fatti, le condizioni umane, i caratteri, i premi e le pene dovuti ai vizi e alle virtù, gli eventi storici, con facilità scrivono e compongono meravigliose poesie. ...Ma chi ignora la politica, la morale, la fisica, l'uso dei simboli, non potrà mai essere giudicato poeta illustre].

³⁵ T. Campanella, *Poëtica*, in *Tutte le opere*, cit., p. 337. Si veda anche Id., *Rhetorica*, cap. XI, articolo III, in *Tutte le opere*, cit., pp. 878-881: «Vehemens affectus loquentis reiicit figuras et, ut Horatius ait: 'Proicit ampullas et sexquipedalia verba'. [Un sentimento vivo rifiuta le figure e, come dice Orazio: 'Respinge le ampollosità e le parole sesquipedali']. La citazione di Orazio si riferisce a *Ars poëtica*, v. 97.

³⁶ Cfr. T. Campanella, *Poëtica*, cap. IV, articolo IX, in *Tutte le opere*, cit., p. 992: «Ad secundum, cum negat Empedoclem esse poëtam et Lucretium, negatur: nam Horatius et alii contrarium sentiunt». [In secondo luogo, quando dice (Aristotele) che Empedocle e Lucrezio non sono poeti, ha torto: Orazio e altri sono di diverso parere]. Il riferimento a Orazio riguarda *Ars poëtica*, vv. 463-466.

... neque enim concludere versum
dixeris esse satis, neque, si quis scribat uti nos
sermoni propiora, putes hunc esse poëtam³⁷.

[non mi dirai che basta
chiudere in ritmi un verso
per essere poeta o che sia tale
chi come me scrive
al limite della conversazione].

Proprio la satira come genere poetico, rappresenta per Campanella un esempio di come si possa fare poesia senza ricorrere ai racconti mitologici. Orazio, a questo punto, non rappresenta solamente il poeta che si astiene dal raccontare le favole greche ma è anche colui che dà consapevole cittadinanza poetica alla satira: una forma caratterizzata da un alto impegno morale dove la vita contemporanea, che è storia, dichiara la propria necessità. Orazio, ancora una volta allo stesso modo di Dante — artefice per Campanella del genere tragicomico —, è un innovatore che ha saputo comporre una poesia dotta e raffinata attraverso un genere letterario appena citato nella *Poëtica* di Aristotele.

La dottrina, che può essere religiosa o filosofica o storica, diviene requisito decisivo del poeta per superare la proposta aristotelica ma soprattutto la lettura integralista di quella proposta, fatta dai teorici rinascimentali. L'affermazione perentoria di Campanella che alla fine la poesia si distingue dalla storia solo grazie all'esposizione in versi va valutata, quindi, come estrema conseguenza della sua polemica contro chi voleva come unico contenuto della poesia la favola mitologica³⁸. L'autore è consapevole che non basta il ritmo per mutare in poesia un'opera storica o scientifica o un trattato di filosofia ma crede che oltre ai miti anche agli avvenimenti veri sia permesso di assurgere alla sfera universale della poesia:

Si distingue ancora il poema dall'istoria, non solo nella forma, come dicemmo, ma nella vicina materia, benché tutte le scienze parlatrici d'ogni cosa favellino, come l'istoria, la logica, l'oratoria e la poetica, perché l'istoria tratta una o diverse azioni del mondo e narra quello che per tutto si trova, senza unità, ordinandole solo al sapere... ma il poeta narra un'azione e vera parte istorica, col suo principio, mezzo e fine poetico ordinato al gusto³⁹.

Nella *Poëtica* latina, poi, la spiegazione diviene più esauriente quando

³⁷ T. Campanella, *Poëtica*, in *Tutte le opere*, cit., p. 338; la citazione di Orazio riportata da Campanella si riferisce a *Sermones*, I, 4, vv. 40-42.

³⁸ Cfr. *Ibid.*, p. 332: «Dunque al poeta resta solo solo l'elocuzione di proprio, [e] di poter fingere più spesso e più sicuramente, se ciò dagli altri non gli fusse usurpato, o di quella il numero, perché le metafore, li sinonimi e l'epiteti e li molti apparati di parole li hanno usurpato i detti parabolani delle piazze».

³⁹ *Ibid.*, p. 323.

Campanella, dopo avere esposto le argomentazioni di Aristotele sulla differenza tra storia e poesia, ribadisce le proprie tesi. E delle parole oraziane egli di nuovo si avvale come prova regina per dimostrare la fondatezza delle sue teorie⁴⁰. Vorremmo soffermarci su alcune frasi dedicate a questo tema:

Così non ogni storia è materia per un poema, come non ogni metallo lo è per la spada, ma solo quella che si presta a fornire un modello eccellente. Infatti se manca l'eccellenza, noi dobbiamo cercarla e inventarla con le favole. E poiché un esempio richiede disposizione e misura, non tutta la storia di Livio, né di Erodoto, sarà poema, ma solo una parte, trattata in modo da costituire un esempio di organizzazione militare, come nell'epica, e della sorte di qualcuno come nella tragedia. Il poema richiede dunque unità e brevità, per non oltrepassare la misura dell'esempio, in cui si rappresenti l'intera dottrina in modo breve e chiaro. E poiché l'esempio è un modello ideale, anche se particolare tuttavia è universale per la sua capacità di rappresentazione e di insegnamento: quindi il poeta ha a che fare con l'universale. Né si distingue dallo storico, come sostiene Aristotele, per questo, perché lo storico tratta azioni particolari: infatti il particolare è a volte soggetto di entrambi, ma lo storico lo descrive come fatto, il poeta lo trasforma in esempio⁴¹.

Abbiamo indugiato nel riportare questi passi sul rapporto storia-poesia della *Poëtica* latina per proporre una considerazione finale su questo argomento: ci pare che qui, ma il discorso potrebbe forse valere per altri luoghi delle due *poëtiche*, Campanella obietti allo Stagirita posizioni che non furono del filosofo greco e che poi le confutò e le rettificò attraverso opinioni autentiche di Aristotele e che Campanella presenta come fossero proprie. Infatti è noto che il filosofo greco non sostiene che la poesia racconta eventi *in generale* ma piuttosto eventi che, sebbene limitati all'esposizione di un avvenimento, possano assurgere a un valore generale, servire appunto, come vuole Campanella, da esempio. Riportiamo la traduzione del passo della *Poëtica* di Aristotele che si riferisce a questo punto:

... la poesia espone piuttosto una visione del generale, la storia del particolare. Generale significa, a quale tipo di persona tocca di dire o fare quei tali tipi di cose secondo il verosimile o il necessario; e di ciò si occupa la poesia, anche se aggiunge nomi di persona. Il particolare invece è che cosa Alcibiade fece o che cosa subì⁴².

Sarebbe interessante indagare più in profondità i modi e i perché di questa condotta dello Stilese: la sua buona o cattiva fede, quali fossero le lezioni dei testi e commenti aristotelici nelle sue mani⁴³; sebbene una risposta possa sempre ritrovarsi nelle parole che Mersenne scrisse

⁴⁰ Cfr. T. Campanella, *Poëtica*, cap. IV, articolo III, in *Tutte le opere*, cit., p. 970.

⁴¹ *Op. cit.*, cap. IV, articolo IX, nella traduzione di L. Bolzoni, in *Opere letterarie*, cit., p. 541.

⁴² Aristotele, *Dell'arte poetica*, 1451 b.

⁴³ Ad esempio, un passo della diffusissima *Poëtica d'Aristotele vulgarizzata e sposta* del Castelvetro, offre una interpretazione del testo aristotelico che può aver influenzato

in una delle sue lettere: «au reste le P. Campanella n'avoit fait d'observation, il se contentoit de la speculation et se trompoit souvent, faute d'experience»⁴⁴. Emerge tuttavia nelle *poëtiche* campanelliane un altro modo per dissimulare la discendenza dall'opera dello Stagirita: è quando l'autore propone regole poetiche già presenti nel testo aristotelico e cerca di cancellare o di camuffare le tracce di quella fonte col richiamarsi all'autorità di uno scrittore diverso; in questo gioco rimane spesso coinvolta anche la figura del Venosino. Infatti la circostanza che in tanti punti l'*Ars poëtica* derivi dalla *Poëtica di Aristotele* ha reso il magistero di Orazio un comodo schermo per lo Stilese. Se così è, a volte, il rinvio al poeta latino è pienamente giustificato per confutare alcune teorie aristoteliche — come a proposito del valore etico e sociale dell'arte — altre volte nelle due *poëtiche* lo Stilese si richiama all'autorità di Orazio per proporre teorie che coincidono con quelle aristoteliche; ma questo capita più che altro quando Campanella tratta dei principi pratici che devono essere seguiti nel comporre i diversi generi poetici.

Infatti il riaffiorare delle teorie poetiche oraziane nelle pagine di critica letteraria del Campanella lo avvertiamo non solo a proposito della questione sulla moralità e quindi sulla funzione sociale dell'arte e della questione sulla differenza tra storia e poesia. Il nome di Orazio torna con insistenza — proprio come avveniva nella maggior parte dei numerosissimi scritti di poetica del Cinquecento — anche nelle zone delle due *poëtiche* dedicate ai temi più tecnici: quando viene espresso il bisogno dell'unità dell'opera d'arte⁴⁵ e si evidenzia l'importanza di

Campanella: «Adunque Crate lasciò l'idea giambica, cioè non nominò sempre persone particolari e non raccontò mai vizii particolari dispettosamente, con maniera narrativa o proativa, ma gli universali con maniera rappresentativa. Ora se l'esperienza mostrò, e massimamente appresso gli Ateniesi, savissimi tra tutti i popoli del mondo, che il mal dire dispettosamente e nominatamente in poesia non era cosa piacente né da tollerare, poiché essi del tutto la rifiutarono, perché i latini si diedono a scrivere la satira, quale è quella di Lucilio, d'Orazio, di Persio e di Giovenale, nella quale si nominano le persone e si biasimano dispettosamente l'azioni loro viziose?» [L. Castelvetro, *Poëtica d'Aristotele*, II, 6 (1449a, 36 - 1449b, 8), ed. in Vienna, per Gaspar Stainhofer, 1570, ora a cura di W. Romani, Bari, Laterza, 1978, v.I, p. 145].

⁴⁴ M. Mersenne, *Correspondance*, editée par M. Tannery et C. de Waard avec la collaboration de R. Pintard, tome 8 (lettera del 31 dicembre 1639), Paris, PUF, 1963, p. 722.

⁴⁵ T. Campanella, *Poëtica*, in *Tutte le opere*, cit., p. 376: «Certo è molto necessaria questa unità di poema, che tutte le sue parti rispondano in una e abbia principio, mezzo e fine — come l'orazione ha, ma altrimenti disposto — ché, senza quella, ogni meraviglioso poema diventa ridicolo e mostruoso... Per questo Orazio, volendo commendare più che ogni altra cosa l'unità del poema, propone avanti agli occhi quel mostro si disdicevole: 'Humano capiti cervicem pictor equinam/iungere si velit et varias inducere plumas'. Id., *Poëtica*, cap. VII, articolo V, in *Tutte le opere*, cit., p. 1046: «Requiritur unitas metri, ubi personae per se non loquuntur, quarum varietas aliud metrum poscit, ut in comoedia. Omnes igitur partes et episodica sint invicem membra, sicut in animali perfecto, et non sicut in monstro, quod describit Horatius, cuius caput sit humanum, cervix equina, dorsum alatum, etc.». Le citazioni di Orazio si riferiscono a *Ars poëtica*, vv. 1-5.

mantenere lo stesso metro lungo tutto il poema⁴⁶, ma anche quando si rivela il modo di costruire l'invocazione del poema, come vanno introdotte le varie parti e il ruolo del narratore⁴⁷. A proposito della regole della tragedia è sempre Orazio a suggerire al frate calabrese il numero degli atti, e le parti che devono avvenire dietro le quinte e infine la funzione del coro⁴⁸.

Non vogliamo però chiudere questa breve indagine, dedicata all'influenza delle teorie letterarie di Orazio sulle teorie letterarie di Campanella, senza soffermarci su una proposta, che ci pare tra le più interessanti e ricche di futuro degli scritti critici dello Stilese e che, ad ascoltare le parole dello stesso autore, si ispira a qualche verso dell'*Ars poetica*. Versi particolari che avevano già conosciuto una discreta fortuna, nel corso del cinquecento, presso alcuni letterati e teorici — da Agnolo Firenzuola ad Antonio Minturno⁴⁹ — che vi trovarono legit-

⁴⁶ T. Campanella, *Poetica*, in *Tutte le opere*, cit., p. 397: «Accenna altresì Orazio, che non sia bene cominciare troppo altamente, perciocché si riempirebbono l'orecchie dell'auditor di grande aspettazione, onde poi ciò che dicesse parrebbe poco; però egli biasma colui, che cominciò sì alto: 'Fortunam Priami cantabo et nobile bellum...' e loda Omero, che bassamente parla in principio: 'Dic mihi, Musa, virum... ecc.', e poi s'inalza in materie tanto maravigliose di Scille, di Polifemi [e] Protei». La citazione di Orazio si riferisce a *Ars poetica*, vv. 136-145.

⁴⁷ T. Campanella, *Poetica*, in *Tutte le opere*, cit., p. 399: «Tutto ciò che abbiamo detto, che si deve trattar nel principio, mezzo e fine, appartiene al narratore introdurlo con ordine poetico, il quale consiste, come dice Orazio: 'Ut iam nunc dicat, iam nunc quae debita dici, / pleraque differat et praesens in tempus omittat', perché spesso si comincia dal mezzo e le cose passate si tralasciano e si fanno narrare da qualche personaggio...». La citazione di Orazio si riferisce a *Ars poetica*, vv. 43-44.

⁴⁸ T. Campanella, *Poetica*, in *Tutte le opere*, cit., p. 407-408: «... in essa mai parla il poeta, però è dialogo misto d'azione apparente, la quale si distingue in quattro o cinque atti, e il passare questi termini è vizio. ...il morto non si farà mai apparire nel cospetto del popolo, acciò non franga la finzione e, ricordandosi che ella sia finzione, non compatisca intieramente: però alcuno messo o nunzio la racconterà al più caro del defunto o al pubblico, con tutti i modi, gesti, parole compassionevoli, che si richieggono in simil fatto, dicendo la guisa de' fanciulli morti, almeno alla madre, l'intrepidezza del moriente per la ragione o carità, od altre cose a queste somiglianti; Orazio: 'Nec coram populo natos Medea trucidet'. ...Il coro dunque terrà sempre la parte della giustizia e religiosità, attristandosi de' mali soprastanti a torto, né rallegrandosi de' beni, ma la loro durata biasmando, apprezzando li beni eterni e pregando quelli a' buoni, e vendetta agli ostinati maligni, penitenza all'ignoranza e fragilità». Cfr. Orazio, *Ars poetica*, vv. 189-190: «Neve minor neu sit quinto productior actu fabula, quae posci volt et spectanda reponi...»; vv. 182-187: «non tamen intus/digna geri promes in scaenam multaque tolles/ ex oculis, quae mox narret facundia praesens./ Ne pueros coram populo Medea trucidet, / aut humana palam coquat exta nefarius Atrous, / aut in avem Procne vertatur, Cadmus in anguem...»; vv. 196-201: «Ille [il coro] bonis faveatque et consilietur amice / et regat iratos et amet peccare timentis; / ille dapes laudet mensae brevis, ille salubrem / iustitiam legesque et apertis otia portis; / ille tegat commissa deosque precetur et oret, / ut redeat miseris, abeat Fortuna superbis». Nella *poetica* latina questi riferimenti a Orazio sono ancor più dettagliati e diretti: cfr. *Poetica*, cap. VIII, articolo X, in *Tutte le opere*, cit., pp. 1142-1149.

⁴⁹ Cfr. Agnolo Firenzuola Fiorentino, *Ragionamenti*, (I ed. in Firenze, appresso B. di Giunta, 1548) ora in *Opere*, a cura di A. Seroni, Firenze, Sansoni, 1958, pp. 75-76: «Ma tornando alla risposta di quello che voi mi domandaste, io vorrei sapere da costoro chi è stato quello di cotanta autorità, che abbia potuto instituire così severa legge, che voglia

timità nel rendere meno ortodossa la vincente codificazione bembiana del volgare:

Si forte necesse est
indiciis monstrare recentibus abdita rerum, et
fingere cinctutis non exaudita Cethegis
continget dabiturque licentia sumpta pudenter,
et nova fictaque nuper habebunt verba fidem, si
Graeco fonte cadent parce detorta. Quid autem
Caecilio Plautoque dabit Romanus, ademptum
Vergilio Varioque? Ego cur, acquirere pauca
si possum, invidior, cum lingua Catonis et Enni

che chi non userà quelle parole che sono entro al Petrarca, sia fatto rubello della nostra bella Toscana, e derogando alli ragionevoli statuti di Orazio e di quello che scrisse la *Rettorica ad Erennio*, sia stato ardito riempire la terra altrui di così inique ordinazioni. Dice Orazio nella *Poetica*, che coloro i quali intrecceranno nelle loro composizioni alcun vocabolo, con lo quale e' significhin le cose novellamente ritrovate, come sarebbe oggi la *bombarda*, che e' faranno cosa degna di lode, benché gli antichi e celebrati scrittori non gli abbino usati ne' lor libri; soggiungendo poi (il che fa più a nostro proposito) che se altri puote acquistarne qualcuno che sia bello, e di buon suono, facendolo egli non ne deve divenir favola dei maldicenti, conciossiacosà che Catone ed Ennio con i loro novellamente ritrovati facessero ricco il parlar latino».

Cfr. Antonio Minturno, *L'Arte poetica*, lib. IV, per G. Andrea Valvassori, 1564, colophon: in Venetia, per Gio Andrea Valvassori, 1563 (rist. anast. Munich, Fink, 1971), pp. 446-447: «F. Infinite gratie vi rendiamo Signor Minturno, che di quella superstitione hoggi n'havete liberato, nel cui nodo alquanti, i quali son tenuti maestri, e censori della Thoscana favella, ci stringeano. M. Qual'è questa superstitione? F. Che nelle Prose niuna voce né semplice, né composta, né propria, né mutata, né antica, né nuova: né pellegrina non usata dal Boccaccio servirci debba: e nelle rime niuna non detta dal Petrarca. M. Se questa strettezza di parole dovesse haver luogo, nella favella Latina certamente haverlo dovrebbe, come in quella, che, percióche già son molti, e molti anni, che si lasciò, non che nella lingua non ci si fu più udire; ma certo a gran pena rade volte per la penna ci si fa leggere. Ma contra l'opinion di questi superstitiosi nel sesto libro del mio Poeta, il Sannazzaro chiarissimo lume dell'Epica poesia Latina dimostra, e conchiude sì stretta legge in quella non doversi tenere. Hor quanto meno tenersi conviene in questa nostra, la qual beviamo insieme col latte delle nostre madri... Conciossiacosà, che in ogni età qual si voglia lingua nelle parole qualche mutatione riceva. Percioche se alla greca riguardiamo, altramente parlò nella età di Pericle, che ne' tempi di Solone; et altramente nell'età di Demosthene, che nell'una, e nell'altra. Se alla Romana, altramente s'usò, quando fiorirono Crasso, et Antonio, che quando Gracco, e Catone; et altramente quando Hortensio, e Cicerone, che in quei duo tempi. Se alla nostra, si come il Petrarca, et il Boccaccio la trovarono non poco mutata da quel, che trovato l'aveano Dante, Cino, e Guido Cavalcanti: così hoggi si vede in molte voci da quel, ch'ella fu nella prima, e nella seconda, et in ciascuna altra età cangiata: e vedrassi anchora ne' futuri secoli da se stessa cangiare. E ragionevolmente; percióche 'l parlare non procede dalla natura, la qual fa le cose in ogni luogo, e d'ogni tempo simili a se stesse; ma dal voler dell'uomo, il qual'è per se stesso mutabile, e non una volta convien, che si muti. ...Laonde sempre fu lecito, e sarà sempre, com' Horatio ne 'nsegna, di trovar nomi, purché sieno di quella stampa, che nell'età nostra è in uso. E perché dovea Roma torre a Vario, et a Virgilio quel, che a Cecilio, et a Plauto havea conceduto? E perché ad Horatio negarsi convenia l'acquisto d'alquante voci; se Catone, et Ennio la Romana lingua arricchirono, e nove parole in luce recarono? E perché a noi si veterà quel, che Dante, Cino, il Cavalcanti, et il Petrarca a loro stessi permisero? conciossiacosà, che ciascuno di loro habbia voci usate, che nell'opere de' suoi predecessori non leggeva». Lo stesso passo oraziano è citato e lodato anche dal Machiavelli nel *Discorso o dialogo intorno alla nostra lingua*, tuttavia il contesto al quale si riferisce è differente.

sermonem patrum ditaverit er nova rerum
nomina protulerit? Licuit semperque licebit
signatum praesente nota producere nomen⁵⁰.

[Quando è necessario dire con segni nuovi
concetti reconditi, t'avverrà
di coniare espressioni che i Cetegi,
nel loro costume, non udirono mai:
è libertà concessa se usata con discrezione;
e avranno credito parole nuove,
formate di fresco, se derivate
con ritegno da fonte greca.
Perché dovrebbero i romani
concedere a Cecilio e Plauto
ciò che negarono a Virgilio e Varo?
E se il linguaggio di Catone ed Ennio
arricchì il nostro modo di esprimersi
con la creazione di neologismi,
perché io sono guardato di sbieco
per i pochi doni che posso procurare?
È dato e sempre sarà dato
immettere vocaboli
che rechino il sigillo del presente].

Nel capitolo sull'elocuzione, della *Poetica* italiana, Campanella dopo aver esposto le ragioni della corruzione delle lingue, le quali, con la voce, non imitano più le cose che vogliono significare, passa a descrivere le parti che compongono la frase e alla fine, cosa che qui più ci preme, giunge a spiegare il carattere dinamico della lingua. Anche Campanella sembra star stretto nella proposta linguistica del Bembo, modello per gli scrittori del Rinascimento e per gli accademici che composero il nostro primo vocabolario, tanto da considerarla un'esperienza da superare.

Secondo Campanella è agire contro la natura stessa del linguaggio pretendere di poterlo ibernare attraverso la codificazione di un idioma arcaico; infatti esso ha un ciclo vitale come ogni altro organismo e muta con la storia, con le guerre e con le invasioni. E si arricchisce grazie alle scoperte geografiche e scientifiche: il cambiamento delle conoscenze, l'accrescersi del sapere, l'aprirsi di più grandi orizzonti rendono necessario un vocabolario sempre innovato. La lingua italiana, nel progetto del nostro autore, per far fronte alle esigenze attuali si potrà quindi giovare di parole forestiere o potrà formare neologismi, così da rispondere a un bisogno reale e così da dare un valore più profondo alle parole, che diventano una espressione dell'epoca che le ha forgiate. Scrive Campanella:

forastiere appelliamo quelle che vengono da altri simili idiomi, come da' Provenzali il «sovente», il «tetro» da' Latini e simili, delle quali altre ponno essere state ricevute dai nostri autori più buoni, i quali sono Dante, Petrarca, il Boccaccio, Giovanni

⁵⁰ Orazio, *Ars poetica*, vv. 48-59.

Villani, Pietro Crescenzo: e queste ognuno le può usare. Altre stanno per riceversi, e queste non sono da disprezzare, benché non le troviamo negli autori nostri, tanto più quelle delle quali ne abbiamo gran bisogno...

È lecito ancora fingere di queste voci cavandole dal greco e dal latino parcamente stirato, o fingendole dal nostrale, come la voce straordinaria «sennamante» in luogo di «filosofo», come Cicerone ha finto «beatitas», e Zenone moltissimi vocaboli trovò, cavati dalla proprietà delle cose... onde Orazio nella *Poetica* dice questa regola: *Et nova fictaque nuper habebunt verba fidem, si/ Graeco fonte...* e poi soggiunge: *...Licuit semperque licebit / signatum praesente nota producere nomen...*⁵¹

La convinzione di Campanella che il linguaggio debba essere vivo, espressivo, concreto, aperto all'immissione di parole dialettali, pur se inserite in un contesto sintattico italiano, si arricchisce, con l'andare degli anni, di più ampi e profondi significati. Tanto che nella *Philosophia rationalis*, l'opera della maturità, dove troviamo la trattazione delle diverse discipline «parlatrici», l'autore giunge a teorizzare un programma di riforma linguistica indirizzato alla creazione di una lingua universale. Nella sezione di quest'opera dedicata alla *Grammatica*, in quella sulla *Rhetorica* e naturalmente in quella che costituisce la *Poetica* latina, la nozione di dinamismo linguistico torna con insistenza così come ritorna puntuale il riferimento ai versi della *Lettera ai Pisani*⁵².

Orazio è l'autorità attraverso la quale si difende una radicale presa di posizione nei confronti dell'immobilismo linguistico che aveva caratterizzato la scelta fatta dai classicisti del Cinquecento. Una voce, poi, questa di Campanella, tutta proiettata nel futuro, che acquista importanza anche perché apre la strada alle idee che connoteranno certe elaborazioni poetiche, linguistiche e grammaticali del Seicento. La *Poetica* di Orazio messa forse solo un pò in ombra per decenni dal ritrovamento di quella aristotelica certamente emerge a cavallo tra Cinque e Seicento per convalidare in Campanella quello che diventerà un motivo della cultura del XVII secolo: la negazione dell'autorità grammaticale a favore di una grammatica strumentale e l'insofferenza verso il passatismo e il dogmatismo linguistico. Un'esigenza che negli stessi anni aveva avvertito anche Giordano Bruno, come si legge nell'epistola esplicatoria allo *Spaccio de la bestia trionfante*⁵³, e che, di lì

⁵¹ T. Campanella, *Poetica*, in *Tutte le opere*, cit., pp. 424-425.

⁵² T. Campanella, *Grammatica*, cap. I, articolo II, in *Tutte le opere*, cit., pp. 438-441 e 445; Id., *Rhetorica*, cap. XII, articoli II e IV, in *Tutte le opere*, cit., pp. 882-885 e 890; Id., *Poetica*, cap. IX, articolo VI, in *Tutte le opere*, cit., pp. 1198-1201.

⁵³ G. Bruno, «Epistola esplicatoria» dello *Spaccio de la bestia trionfante*, a cura di A. Negri, Milano, Marzorati, 1970, pp. 30-31: «Qua Giordano parla per volgare, nomina liberamente, dona il proprio nome a chi la natura dona il proprio essere; non dice vergognoso quel che fa degno la natura; non cuopre quel ch'ella mostra aperto; chiama il pane, pane, il vino, vino; il capo, capo; il piede, piede; ed altri parti, di proprio nome. ...a noi non conviene l'essere... schiavi de certe e determinate voci e paroli; ma, per grazia de dei, ne è lecito, e siamo in libertà di far quelle servire a noi, prendendole ed accomodandole a nostro comodo e piacere».

a poco, avrebbe assunto toni diversi, taglienti d'ironia, nelle destabilizzanti parole del *Cannocchiale aristotelico*: «La maniera del favellare, e... le voci grammaticali nascono, crescono, maturano, invecchiano e moiono. E ciò per il commercio de' forestieri, per l'idiotismo de' plebei, per la licenza de' poeti, per la sazietà degli orecchi e per l'oblio delle menti⁵⁴. ...L'improprietà della lingua è vergognosa al grammatico quando l'improprietà è figlia dell'ignoranza; ma chi a bello studio rompe le leggi grammaticali fa una cattiva grammatica, ma non è cattivo grammatico. Anzi talvolta nell'error si mostra l'ingegno, e l'improprietà divien figura quando il grammatico una cosa dice, un'altra vuol che s'intenda⁵⁵».

Senza allargare troppo l'attenzione verso esiti ormai pienamente secenteschi come questo del Tesauro, e come sarà poco più avanti quello del Frugoni (sebbene quest'ultimo più nella prassi letteraria che nella teoria), è chiaro che già tra Cinque e Seicento Bruno e Campanella sentono necessaria una flessibilità linguistica e grammaticale; questo impulso riformistico risulta non solo legittimo ma anche più auspicabile nella poesia tanto da poter valutare, attraverso l'originalità l'ingegno e l'estro dell'artefice.

La lezione bruniana e campanelliana, che istiga a un uso arbitrario delle regole della lingua, si dilata fino ad approdare alla dichiarazione, posta con astuzia da Campanella solo alla fine del suo primo trattato, che il vero poeta non tiene troppo conto delle norme e delle teorie in senso assoluto. Nei due filosofi c'è insomma la convinzione che canoni e principi non sono certo sufficienti a far nascere un buon poeta e che forse, in fin dei conti, l'unica norma sempre valida è quella di non seguirne alcuna passivamente.

Scriveva Orazio:

...sectantem levia, nervi
deficiunt animique; professus grandia turget;
serpit humi tutus nimius timidusque procellae⁵⁶.

[...inseguo l'eleganza e perdo nerbo, slancio.
Mi propongo il sublime e ottengo enfasi;
sono troppo prudente e timoroso
nell'affrontare le difficoltà
e striscio terra terra].

La presenza del Venosino negli scritti poetico-letterari di Campanella sicuramente va oltre questa nostra analisi, che ha privilegiato il

⁵⁴ E. Tesauro, *Il Cannocchiale aristotelico*, (1 ed. definitiva Torino, Zavatta, 1670, di cui la rist. anast. Berlino-Zurigo, 1968) le citazioni nel testo sono tratte da *Trattatisti e prosatori del Seicento*, a cura di E. Raimondi, Milano-Napoli, Ricciardi, 1969, p. 51; cfr. anche p. 72.

⁵⁵ E. Tesauro, *La filosofia morale derivata dall'alto fonte del grande Aristotele Stagirita*, lib. XVII, cap. IX, in Torino, per Bartolomeo Zapata, 1671, p. 444.

⁵⁶ Orazio, *Ars poetica*, vv. 26-28.

peso delle teorie estetiche oraziane su quelle del Nostro. Infatti crediamo che, nell'intraprendere un'analisi delle poesie di Campanella dal punto di vista metrico, sarà di qualche interesse verificare se il poeta latino offra degli schemi che servono da modello ad alcune composizioni liriche campanelliane. Il nostro pensiero va soprattutto a quelle suggestive *Salmodie* dove il frate calabrese usa l'endecasillabo saffico⁵⁷. Così come può favorire una riflessione sul proprio campanelliano, e sulla sua frequentazione dei classici la consueta presenza oraziana, come *auctoritas*, nei *Commentaria ai Poëmata* di Maffeo Barberini. Lo Stilese, infatti — facendo propria la più avvalorata tradizione umanistica⁵⁸ —, quando spiega i componimenti di Maffeo dedica un minuzioso studio al significato delle parole usate dal futuro papa: alla loro etimologia, al diverso valore che esse hanno assunto con il volgere dei tempi e che egli documenta con continui riferimenti agli autori antichi tra i quali primeggia Orazio⁵⁹.

Tuttavia crediamo che la fortuna del Venosino in Campanella si dovrà ricercare, sia per ragioni di frequenza che di valore, specialmente in quei testi che siamo venuti fin qui a esaminare.

Attraverso essi affiora come gli stessi temi oraziani che hanno decretato la popolarità del poeta latino nel corso del XVI secolo acquistano, alla luce della vocazione etico-politica dello Stilese, un significato, un senso e una giustificazione rinnovati. A differenza di tanti

⁵⁷ L'interesse di Campanella per la versificazione classica e per l'applicazione di questa alla poesia volgare è vivissimo sul piano teorico, come alcuni studi hanno dimostrato (cfr. R. di Sabatino, *Melodia e canto nelle canzoni filosofiche di T. Campanella*, in «Convivium», XXIV, luglio-agosto 1952, pp. 508-526; F. Ducros, *T. Campanella, poète*, Paris, PUF, 1969; M. Guglielminetti, *Magia e tecnica nella poetica di T. Campanella*, in «Rivista di estetica», a IX, fasc. III, 1964, pp. 361-400, poi in *Petrarca fra Abelardo ed Eloisa ed altri saggi di letteratura italiana*, Bari, Adriatica Editrice, 1969, pp. 95-144; S. Zoppi, *T. Campanella in difesa della metrica «barbara»*, in «A.I.O.N. - sez. romanza», XXXIV, 2, 1992, pp. 683-705). Ma c'è, da parte dell'autore, anche il tentativo, sin dagli anni giovanili, di sperimentare a livello pratico le proprie riflessioni; un tentativo in parte vanificato dallo smarrimento di tanto del suo materiale poetico. Nel *Canzoniere* superstite trovano posto alcune liriche in endecasillabi saffici e in distici elegiaci nelle quali Campanella cerca di riprodurre il sistema metrico latino. (Un esauriente panorama — degli elenchi, indici, lettere nei quali Campanella ha menzionato la propria produzione lirica poi dispersa — è dato da Firpo nella *Nota critica* posta alla fine della riproduzione anastatica della prima edizione del 1622 della *Scelta d'alcune Poesie filosofiche...*, Napoli, Prismi, 1980, pp. I-XII).

⁵⁸ Tutta la struttura del commento campanelliano ripropone lo schema usato dai primi filologi umanisti. Ci riferiamo, in particolare, al *Commento* pichiano alla *Canzone d'amore* di Girolamo Benivieni e poi a diversi commenti cinquecenteschi, da quelli del Varchi a quelli del Gelli. Opere, come è noto, che nell'espone i significati del testo preso in esame tendono soprattutto a manifestare le dottrine personali del commentatore. Non a caso, anche Campanella, nel suo testo, prima di chiosare le poesie del Barberini — spiegando la tradizione dei diversi vocaboli e dando interpretazioni letterali e filosofiche a seconda delle capacità dei lettori — dedica ampio spazio a un *Proemio* nel quale espone le sue teorie e le sue opinioni filosofiche e poetiche.

⁵⁹ Cfr. T. Campanella, *Commentum in elegiam, cuius titulus «Poësis probis et piis documentis...»*, in T. Campanella, *Opere letterarie*, cit., pp. 758-759, 762-763, 840-841, 856-857 e G. Formichetti, *Campanella critico letterario*, cit., p. 57.

discorsi, trattati, lettere di teoria poetica, dei quali, come è noto, il Cinquecento fu ricchissimo, in queste opere del Nostro le citazioni e i rinvii, anche quelli più massicci, aiutano spesso un progetto che vuole conquistare autonomia. C'è insomma un uso più mediato e consapevole degli autori che per un secolo erano stati letti, tradotti, interpretati e diffusi; e probabilmente in Campanella leggiamo proprio l'effetto e il risultato maturo di quel lavoro precedente.

Allo stesso tempo, nelle pagine campanelliane, abbiamo trovato una forte tensione teorica nel presentare attraverso le parole di Orazio posizioni di vasta apertura innovativa, preludio a gusti e programmi che andranno a caratterizzare il pieno Seicento.

Maria Rosaria Ansalone, *Didattica e apprendimento della lingua francese (in una Facoltà di Economia e Commercio: problemi e metodi)*, Liguori, Napoli 1992, 175 pp.

I problemi dell'insegnamento universitario delle lingue straniere in Facoltà tecniche sono dibattuti all'estero più che in Italia: in Francia, ad esempio, essi sono presenti all'attenzione degli studiosi unitamente ai rapporti con i concorsi post-laurea e con la pratica professionale. Maria Rosaria Ansalone, chiamata alla cattedra di Lingua Francese della Facoltà di Economia e Commercio di Napoli nell'a.a. 1989/90, colma felicemente una lacuna. Questo saggio è infatti insieme la risposta al primo impatto con una realtà di insegnamento nuova per una studiosa di letteratura (di Marivaux, di Nerval...) e con una nuova platea di studenti; ma è inoltre la proposta di ricerche metodologiche specifiche. Se infatti nel caso di una Facoltà di Economia e Commercio è il ruolo stesso dell'insegnamento linguistico a dover essere focalizzato in funzione degli sbocchi professionali, la Ansalone elabora nel suo saggio una indagine puntuale basata su statistiche computerizzate che ella commenta e interpreta.

Abbiamo già detto della struttura binaria del testo: esso, nella prima parte, presenta l'indagine sul destinatario dell'insegnamento. A partire da un questionario distribuito nell'aprile del 1990 (p. 25) si sono ottenuti alcuni tratti della fisionomia della studente di Economia e Commercio a Napoli: l'incidenza di un pubblico femminile (p. 55), la provenienza notevole dall'I.T.C. (p. 57), l'alta percentuale di studio del francese alla Scuola Superiore per un periodo di cinque anni (p. 61). Circa quest'ultimo punto c'è da rilevare subito la carenza di conoscenze proprio in studenti che avrebbero dovuto già possedere un bagaglio cospicuo. Il lettore dello studio può verificare così che anche in quella Facoltà esiste la piaga dei *faux-débutants* (p. 152), studenti non principianti che trascinano da anni carenze e superficialità. Da ciò la proposta operativa della Ansalone di suddividere la sua platea e di spronarla vivamente alla frequenza.

La seconda parte del lavoro (più tecnica, forse di più difficile lettura ma certamente affascinante per le esperienze su cui è fondata) indaga la situazione della docenza di questa disciplina nelle stesse Facoltà del resto dell'Italia. Dice giustamente la Ansalone: «Qualsiasi intervento da parte mia non poteva che fondarsi sulla conoscenza approfondita e capillare della situazione degli altri insegnamenti in Italia...» (p. 91), eppure c'era il problema di «reperire i (suoi) interlocutori», di «ottenere da loro una risposta», senza infastidirli! (p. 95). Di nuovo l'A. si è affidata a un questionario fatto pervenire attraverso una serie di lettere circolari. In quel questionario, 16 domande spaziano dal tipo di esame (scritto, orale), alla sua valutazione, alla richiesta obbligatoria di frequenza, alle eventuali possibilità di insegnamento letterario o specialistico, infine al problema

dell'assegnazione di tesi di laurea. Tutti i punti e le loro varie risposte sono esaustivamente dibattuti dall'autore e in questa disamina la Ansalone inserisce una bibliografia preziosa perché non solo ricca ma aggiornata al 1992: particolarmente utile allo studioso si riveleranno le note 101-113 (pp. 132-137).

In conclusione vorrei sottolineare che la materia, di per sé forse arida, non inficia il tono del discorso che si presenta sciolto, semplice e felicemente disincantato, aiutando a penetrare su un lavoro che si apre ora a nuovi contributi dei colleghi: dei francesisti che anche in altre facoltà si occupano della didattica della lingua a livello universitario e anche dei colleghi di altra disciplina linguistica. A tutti suggeriamo che questo sia punto di partenza per esperienze comuni.

Marina Zito

Giovanna Calabrò, *Ritratto di un poeta: Jaime Gil de Biedma*, Vittorio Pironti Editore, Napoli 1992.

Diversi per la prospettiva critica adottata, i tre saggi di cui si compone lo studio di Giovanna Calabrò delineano tuttavia un ritratto di Jaime Gil de Biedma che è tutt'altro che frammentario e che anzi si fonda sulla convinzione di una profonda unitarietà e compattezza di ogni stadio e momento della sua produzione. È proprio intorno a questa convinzione che si snoda, nel saggio d'apertura, l'analisi «esterna» condotta su di un volume come *Las personas del verbo* (Seix Barral, 1982), in cui Jaime Gil tornava ancora a riunire — con poche modifiche e scarse aggiunte — le sue raccolte precedenti: *Según sentencia del tiempo* (1953), *Compañeros de viaje* (1959), *Moralidades* (1966) e *Poemas póstumos* (1968). Nel caso di questo primo capitolo, *Ritratto in copertina*, l'oggetto del discorso critico è appunto l'insieme dei caratteri esterni del libro di Gil de Biedma, in particolare il titolo, l'immagine di copertina (un centauro cavalcato da un amorino) e la lunga auto-presentazione contenuta sul retro del volume.

Appare subito evidente che questa lettura «sintomale», che sembra cogliere indizi minuti e apparentemente evanescenti, rimanda a un'esperienza poetica che è invece fortemente e consapevolmente strutturata, intessuta — nella sua diacronia e nella varietà delle sue voci (poesia, saggio critico, prosa autobiografica, epistolario, elementi paratestuali) — di un fitto reticolo di richiami e di corrispondenze. In questo senso il «ritratto» tracciato dal critico non può che essere la proiezione di una *immagine* di sé che Gil de Biedma ha incessantemente voluto e ricercato attraverso la scrittura, ridefinendo costantemente anche i limiti del proprio territorio letterario. Tutto rimanda dunque a un vero e proprio progetto poetico, che equivale a un lungo itinerario di individuazione, come peraltro Gil dichiara a chiare lettere proprio nella citata autopresentazione: «mi poesía consistió — sin yo saberlo — en una tentativa de inventarme

una identidad». E tuttavia l'esito di questo processo non può che creare interrogativi e perplessità alla riflessione critica: «yo creía que quería ser poeta, pero en el fondo quería ser poema» (cfr. pp. 46-47). In questa prospettiva si è costretti a rinunciare, come fa opportunamente Giovanni Calabrò in ognuno dei tre studi, alle rassicuranti gerarchie e delimitazioni del discorso letterario che tradizionalmente oppongono ad esempio il testo al paratesto, la scrittura creativa alla riflessione critica, le vicende biografiche alla finzione poetica. E tutto ciò diviene tanto più vero via via che Gil de Biedma, a partire dalla fine degli anni sessanta, va trasformandosi nell'artefice muto del suo stesso progetto poetico: «lo scrittore si è fatto sostanzialmente editore delle sue opere, ovvero lettore di se stesso; le ha riviste, rilette, riguardate, rieditate» (p. 57).

La raccolta del 1982 si presenta dunque come l'ultimo stadio del tentativo del poeta di «sistemazione» della propria opera, iniziato con la *Colección particular* (1969), che com'è noto fu condannata dalla censura a una vera e propria circolazione clandestina, e proseguito con la prima edizione di *Las personas del verbo* (1975, nella raffinata collana *Insulae poetarum* di Barral editores). L'immagine proposta in copertina — quello stesso centauro che appariva, sia pure in forma più discreta, nell'edizione del 1975 — non va quindi letta come «decorazione» ma piuttosto come un segno che, per il critico come per il lettore, è destinato ad evocare alcuni dei caratteri fondamentali dell'esperienza poetica di Jaime Gil.

Il centauro porta anzitutto allo scoperto il peculiare *classicismo* di Gil de Biedma, formatosi fin dagli anni giovanili nella *imitatio* dei poeti della classicità (Catullo, Propertio), procedimento che per lui è infatti operazione preliminare ad ogni atto poetico: «la imitación es necesaria, es la única forma de llegar a escribir poesía», affermava ancora nel 1982 (cfr. pp. 24-25, nota 1). Si tratta di una classicità mediata comunemente attraverso la lettura datane dai romantici inglesi e da Rilke, dall'interpretazione di Schopenhauer e di Nietzsche, un'antichità vagheggiata — anche attraverso *Il Ramo d'oro* di Frazer — come età dal diffuso misticismo panteista. Ma il centauro è anche un simbolo di tensioni più profonde, che Giovanna Calabrò insegue e ricostruisce alternando in maniera accorta la lettura delle testimonianze biografiche e dei testi poetici. «Centauro» è anzitutto l'uomo Jaime Gil de Biedma così come si autodefinisce in alcuni passi del *Retrato del artista en 1956*, nel quale narra anche di un quadro da lui commissionato che rappresentava appunto un centauro dal fallo enorme. Il simbolo del centauro, in Jaime Gil come peraltro in tutta la tradizione, è dunque «un'immagine toccante della duplice natura dell'uomo, bestiale e divino al tempo stesso» (p. 34-35). Smentendo del tutto una sua certa caratterizzazione come «poeta social», Jaime Gil lancia dunque al suo pubblico l'immagine di una poesia disposta ad accettare ed anzi ad esibire la compresenza degli opposti, la costante tensione tra la sfera del razionale e dell'irrazionale, tra il carattere artificiale e quello naturale, tra il principio di piacere e quello di realtà, tra l'anima e il corpo.

Il secondo saggio proposto da Giovanna Calabrò penetra appunto nel centro di quest'ultima dicotomia, partendo da una riflessione sulla ricorrenza del lemma «corazón» nella poesia di Gil de Biedma. Si tratta di una presenza relati-

vamente esigua (non più di una decina di occorrenze) ma di certo significativa per una valutazione complessiva della sua poesia. Il «cuore» è anzitutto in opposizione al ben più presente «cuerpo» (e agli altri lemmi che ad esso alludono come «ojo», «boca», «labio», «vientre», «muslos», «nalgas»), frequenza che ben conferma il carattere evidentemente sensuale della poesia di Gil. E nondimeno nelle sue varie manifestazioni testuali il «corazón» tende a rifrangersi in un ampio spettro di sfumature semantiche. Il cuore sembra essere per Jaime Gil l'indice su cui valutare il grado di pienezza dell'esistenza, in quella gamma che va dal «corazón vacío» (derivato direttamente dal Machado apocrifo) che si riscontra in apertura alla raccolta *Compañeros de Viaje* alla «abundancia del corazón» a cui ci introduce *París, postal del cielo* (contenuta in *Moralidades*). In questa dialettica sembra racchiudersi l'essenza della poesia di Gil come «esercizio prolungato e riuscito di estetica del sentimentale, alla maniera scilleriana, il cui emblema è proprio in questo fronteggiarsi a distanza del cuore e dal cuore» (pp. 89-90). È dunque evidente — aggiungiamo, sottolineando l'implicito legame tra i due primi saggi — che il «palpitare» del cuore non può che essere simmetrico allo «scalpitare» del centauro. Ma il cuore è anche al centro (ad esempio nella poesia *Pandémica y celeste*) dell'opposizione *fedeltà/infedeltà, sincerità/menzogna*, che rimanda all'essenza stessa dalla poesia di Gil de Biedma, la quale ostenta — sotto il segno di Baudelaire — la sua natua di «coeur mis a nu», ma al tempo stesso non nasconde il carattere *artificioso* di ogni segno poetico. In questo senso, rileva opportunamente Giovanna Calabrò, «il posto del cuore sta giusto in mezzo tra un amore tutto spirituale e uno tutto carnale» (p. 101).

L'ultimo saggio, *Un poeta critico*, è dedicato all'attività saggistica di Jaime Gil de Biedma, tendendo a coglierne la coerenza con la sua produzione creativa. Anche in questo caso, negli interventi su Guillén, Eliot, Cernuda, Baudelaire, Espronceda (raccolti nel volume *El pie de la letra* o apparsi in altre iniziative editoriali), Gil de Biedma sembra collocarsi «giusto in mezzo», in un'ideale punto d'intersezione tra una linea critica propriamente accademico-filologica e una rilettura creativa, alimentata dalla «simpatia» del poeta per le esperienze estetiche che l'hanno preceduto. Il punto cruciale risiede nel suo volersi porre ancora una volta nella prospettiva della lettura, in quella perenne oscillazione tra coinvolgimento e distacco che caratterizza sia il suo atteggiamento verso la poesia altrui che nei confronti della propria. Egli gioca dunque a identificarsi con il lettore, con il lettore di Guillén o di Cernuda, certamente, ma dietro questa strategia — conclude Giovanna Calabrò — resta «il dubbio che si celi l'implicita pretesa di fornire una pista interpretativa primaria, l'aspirazione a controllare, in una, produzione e ricezione della sua opera» (p. 108).

Augusto Guarino

Dictionnaire des lettres françaises - Le Moyen Age, édition entièrement revue et mise à jour sous la direction de Geneviève Hasenohr et Michel Zink, Fayard (Collection «Le livre de poche — Encyclopédies d'aujourd'hui»), Paris 1992, pp. LXII - 1506.

In tutti i campi esistono libri che cambiano le idee e libri che cambiano le abitudini. Sin dal 1964 il *Dictionnaire des lettres françaises* è entrato a far parte, per chi a vario titolo si interessa alla letteratura medievale francese, del secondo gruppo. Ormai invecchiato, soprattutto nell'apparato bibliografico, il volume esce ora in un'edizione aggiornata e riveduta da un'équipe di specialisti diretta da Geneviève Hasenohr e Michel Zink. L'inserimento del libro nella collezione «Encyclopédies d'aujourd'hui» non è improprio: non solo il *Dictionnaire* si presenta, per completezza e rigore espositivo come un testo appunto enciclopedico, ma si giova del formato agile e della presentazione tipografica molto gradevole e chiara che caratterizzano questa collana.

Un primo sguardo è rassicurante: i curatori hanno mantenuto l'introduzione originale del testo, ad opera di Edmond Faral, che, pur con i limiti inevitabili di una presentazione globale del mondo culturale del Medioevo, resta, a distanza di trent'anni o quasi dalla sua stesura, una delle vie d'accesso più semplici e meno banali alla complessità culturale dell'età di mezzo. Sarà forse la scelta di presentare il divenire letterario di quei secoli per temi, oppure la gradevolezza dello stile, resta il fatto che quest'introduzione è il miglior viatico per la consultazione del *Dictionnaire*.

E vengo finalmente agli articoli che costituiscono l'essenziale dell'opera. Ne ho contati 2015 (con beneficio di inventario), dai semplici rinvii a quelli più lunghi e strutturati (la voce dedicata alla letteratura giuridica si estende per quasi 30 pagine!). Queste voci sono distribuite su 1506 pagine (queste, almeno, non ho dovuto contarle...), ad opera di 246 collaboratori, molti dei quali non comparivano nella precedente edizione. I curatori, d'altronde, assicurano che solo il 20% degli articoli è rimasto più o meno invariato e si registrano pure dolorose ma giustificate esclusioni, primi fra tutti gli autori catalani, mentre tutti i principali scrittori tardo-latini d'area francese sono stati mantenuti, specialmente laddove le loro opere siano state oggetto di riscritture in lingua romanza. Colpisce ovviamente la ricchezza di questo repertorio che non si limita agli scrittori ed alle opere, ma include personaggi storici quali Aliénor d'Aquitaine o Artù di Bretagna, mecenati o protagonisti trasfigurati di opere letterarie. Non mancano i classici più letti e rivisitati nel Medioevo: Cicerone, Ovidio, Virgilio; così si trovano anche autori stranieri la cui influenza sulla letteratura francese del periodo è rilevante (Boccaccio e Petrarca, per limitarsi a due nomi). Presenti pure alcuni articoli che presentano idee, movimenti, scuole ed altri luoghi privilegiati del dibattito culturale; cito a caso la scuola di Chartres, i Cistercensi, la Cortesia; altre voci sono dedicate alla trattazione, concisa quanto chiara, dei generi letterari o dei campi del sapere intorno ai quali si sono esercitati gli intelletti del tempo (Letteratura giuridica, Bibbia in francese, Romanzo, *Lai*, *Canso* e così via).

Particolarmente attuali, infine, i lemmi che si soffermano su aspetti di filo-

logia materiale: *Livre manuscrit, Livre imprimé*, anche se in questo senso ulteriori interventi (ad esempio sui miniatori) avrebbero arricchito considerevolmente ed opportunamente questa sezione.

È solo il caso di aggiungere che ogni articolo è corredato da una bibliografia aggiornata che non potendo ovviamente puntare sulla completezza, seleziona comunque gli interventi critici fondamentali argomento per argomento e mi piace segnalare la lista dei vari *Mélanges* consultati (ben 300) e di cui non era sempre facile per lo studioso reperire le coordinate esatte. Un classico, quindi, questo *Dictionnaire*, che soddisfa le esigenze di lettori diversi e rischia di consumarsi tra le mani dei cultori del Medioevo anche prima che ne esca, fra trent'anni o giù di lì, la terza edizione aggiornata.

Domenico D'Alessandro

Ferdinando Galiani - Louise d'Epina, *Correspondance, Présentation de Georges Dulac, Texte établi et annoté par Daniel Maggetti en collaboration avec Georges Dulac, Desjonquères*, (t. I: 1769-1770), 1992, pp. 327; (t. II: 1771-février 1772), Paris 1993, pp. 301.

La corrispondenza intercorsa tra l'abate Ferdinando Galiani e i suoi amici francesi ha suscitato, in varie occasioni, l'interesse degli studiosi. È emblematica la «querelle» provocata, nel 1818, dalla pubblicazione, a poche settimane di distanza l'una dall'altra, di due edizioni della *Correspondance inédite* di Ferdinando Galiani. La prima, pubblicata da Sérieys sotto lo pseudonimo di M.C. de St. M. ed elaborata su copie di lettere di cui si ignora l'origine, apparve in luglio, mentre quella curata da Pierre Ginguéné, basata sugli autografi di Galiani, conservati dallo stesso Ginguéné, fu pubblicata postuma da Francesco Saverio Salfi in agosto. La disputa si aprì con una *Lettre de l'éditeur de la Correspondance complète de l'abbé Galiani à l'éditeur de cette Correspondance incomplète*, nella quale si denunciavano i tagli operati da Salfi che, nella prefazione alla sua edizione, aveva dichiarato di ritenere disdicevole pubblicare integralmente un epistolario talora troppo intimo.

Tutte e due le edizioni furono considerate dal cavaliere Galiani, parente dell'Abate, «également défectueuses, au point de compromettre l'agrément de la lecture».

Nello stesso anno venivano pubblicati anche i *Mémoires et correspondance de Madame d'Epina*; la lettura di queste due opere permetteva di ricostruire il dialogo epistolare che per lunghi anni era stato il tramite fra l'abate Galiani 'esiliato' a Napoli e l'amica rimasta a Parigi.

Nel 1881 appaiono due edizioni della *Correspondance* di Ferdinando Galiani, quella curata da Eugène Assé e quella di Lucien Perey e Gaston Maugras. Entrambe sono ricche di lettere inedite ma contengono solo raramente le risposte di Mme d'Epina cosicché il discorso risulta frammentario.

L'edizione delle lettere scambiate tra Ferdinando Galiani e Louise d'Epina, curata da Daniel Maggetti e Georges Dulac, invece, presenta le lettere secondo l'ordine cronologico e consente perciò di ripercorrere le tappe del loro sodalizio letterario durato più di dodici anni. Finora solo i due volumi relativi agli anni 1769-1772, sui cinque previsti, sono stati pubblicati.

Nel 1759 Galiani era stato inviato dal marchese Bernardo Tanucci come segretario di legazione presso l'ambasciata di Napoli a Parigi allo scopo di contrastare la politica del visconte di Choiseul. Questi, avendo intercettato una lettera che conteneva una «confidence imprudente» (t. I, p. 9), ottenne l'allontanamento dell'Abate che lasciò a Madame d'Epina il manoscritto dei suoi *Dialogues sur le commerce des bleds* affinché lo facesse rileggere a Diderot e si occupasse della sua pubblicazione. Questa occasione avviò lo scambio epistolare tra Galiani e Madame d'Epina, letterata e collaboratrice della *Correspondance littéraire* di Grimm, che non solo assolse volentieri il compito ma si propose di mantenere i contatti tra lo «charmant abbé» e la vita parigina promettendogli «une lettre [...] par semaine tant qu'il y aura des choses qui vous intéressent à vous mander» (9^{bre} 1769, t. I, p. 67).

Galiani non era ancora giunto a Napoli e già correva voce, a Parigi, che il suo trasferimento doveva essere considerato come «une disgrâce et non une élévation» (26 juillet 1769, t. I, p. 60); ciò non poteva sfuggire all'Abate giacché confessava a Madame d'Epina: «Je sens et j'éprouve tous les jours davantage qu'il m'est physiquement impossible de vivre hors de Paris. Pleurez-moi pour mort si je ne reviens pas» (14 août 1769, t. I, p. 62).

Le lettere di Madame d'Epina ci rivelano le difficoltà che dovettero affrontare, lei e Diderot, per trovare un editore, superarne le lentezze, ottenere il nulla-osta della censura, prima di veder pubblicati i *Dialogues* che Galiani aveva affidato loro, ma non solo quelle: altrettanto interessanti, sia per l'Abate che per i lettori odierni, le sue letture abbondano di utili notizie su un'epoca così lontana e abitudini così desuete. Ogni argomento viene trattato con uguale attenzione: dalle proprie difficoltà economiche, conseguenza del carattere prodigo del marito e del figlio (lettera del 4^{bre} 1769, t. I, p. 92), al prezzo del pane che «renchérit» (passim), passando per i commenti sui *Dialogues* (lettera del 18 mars 1770, t. I, p. 126), senza trascurare i resoconti di opere appena pubblicate come il *Plan d'éducation publique* dell'abate Coyer (lettera del 15 juillet 1770, t. I, p. 208), o *L'An 2440* di Louis-Sébastien Mercier (lettera del 31 août 1771, t. I, p. 187) nonché le descrizioni particolareggiate delle sue coliche e dei rimedi con i quali sperava di curarle. La salute precaria costringerà talvolta Madame d'Epina a dettare al suo segretario, abate Mayeul, oppure alla figlia viscontessa di Belsunce, i messaggi destinati a Galiani, pur di non venir meno all'impegno preso.

Le lettere che Madame d'Epina scrisse a Galiani da gennaio alla metà del mese di marzo 1770, e che sono andate perdute, fornirebbero certamente particolari degni d'attenzione sull'immediato successo che ebbero i *Dialogues*. Ciò non di meno la sua corrispondenza ci permette di sapere direttamente dall'autore come bisogna leggere una parodia: egli lo spiega nella lettera del 10^{bre} 1770 a proposito della *Bagarre*, parodia mai pubblicata del saggio *L'Intérêt*

général de l'Etat che Le Mercier de la Rivière, sostenitore della libertà del commercio del grano, aveva scritto opponendosi alle teorie esposte da Galiani nei suoi *Dialogues*.

Con le sue risposte a Madame d'Epinau, Galiani ci rivela altri aspetti interessanti sulla società del suo tempo. Dopo essersi lamentato della lentezza della censura («*Était-il croyable que le seul livre respectueux qu'on ait fait jusqu'à cette heure sur les matières d'administration rencontrât tant de difficultés, pendant qu'on laisse paraître avec permission les satires qui seraient les plus sanglantes si elles n'étaient pas ennuyeuses?*» — lettera del 18 X^{mbre} 1769, t. I, p. 102), dovette apprendere, da una delle lettere disperse, che la pubblicazione dei suoi *Dialogues* sarebbe stata possibile perché al «*contrôleur général*» Maynon d'Invau era succeduto Joseph-Marie Terray, oppositore della libera esportazione. A proposito della sua persona, oltre a numerose e dettagliate notizie autobiografiche, contenute nella lettera del 13 X^{mbre} 1770, sappiamo che Galiani si considerava «*l'aîné de tous les économistes: puisque en 1749 j'écrivis mon livre De la monnaie et en 1754 celui des grains*»; inoltre, nella lettera del 18 X^{mbre} 1769 descrive la noiosa esistenza che conduce a Napoli: «*Si vous ne me rendez pas ma gaieté, je n'écrirais plus à personne. Car, ici, je n'ai rien qui me tourmente si ce n'est que je n'ai ni d'amusements, ni des plaisirs, ni d'amis, ni d'écoliers, ni des dîners, ni des soupers, ni d'argent, ni de santé, ni de gaieté, ni d'affaires agréables, ni d'amours. Mais en revanche j'ai l'amitié du ministre, la rage des envieux, le risque des calomnies, les ennuyeux à perte de vue, les procès, le palais, la Cour, les cornemuses dans les rues, et les cors aux pieds*» (t. I, p. 104), ma dopo pochi mesi, con la lettera del 3 mars [1770], chiede alla sua corrispondente: «*Assurez le libraire Merlin [...] que dès à présent je lui promets, l'édition de cent quatre-vingt-treize volumes dont j'accoucherai; un par année, pourvu que de son côté il m'assure de la vie*» (t. I, p. 121). Anche se la capitale partenopea non poteva certo essere paragonata a quella francese, a Galiani non mancarono le distrazioni; ne è una prova il suo racconto di una serata al Teatro dei Fiorentini che, ciò nonostante, gli fa rimpiangere la compagnia dei parigini: «*La seule chose qui m'ait fait plaisir depuis que je suis ici, c'est un'opéra comique de M. Piccinni, qu'on donne à présent: il a atteint le but de la perfection de l'art [...]. Toutes les fois que je vais à ce spectacle, il me prend un désir vif d'avoir Grimm, Diderot et vous à mes côtés, que le chagrin de ne pas vous y voir me trouble tout le plaisir du spectacle*» (lettera del 22 juin 1771, t. II, p. 132).

Innumerevoli volte Galiani accenna ad un probabile rientro a Parigi, soprattutto dopo la destituzione di Choiseul (cf. in particolare la lettera del 9 mars 1771, t. II, p. 67), per reinserirsi in quel gruppo di amici di cui sia lui sia la sua amica lontana parlano sempre; curiosamente i protagonisti della vita culturale parigina vengono designati talvolta con l'iniziale (forse si tratta di una forma di prudenza?) oppure con soprannomi; così il luogotenente di polizia De Sartine è «*mon voisin*» (è Madame d'Epinau che scrive), Diderot è «*le grand philosophe*» oppure «*l'homme qui imagine tout*», Grimm è «*le prophète*» oppure «*l'homme à la chaise de paille*» o «*le petit philosophe*», l'abbé Martin è denominato «*le gros curé*» o «*le gros pasteur*», l'abbé Morellet è «*l'abbé Panurge*», il barone d'Holbach semplicemente «*le baron*».

Entrambi i protagonisti di questo epistolario, così affascinante perché vivo e reale, riescono a far trapelare il piacere che hanno di scriversi dettagli anche insignificanti della vita quotidiana, ma che trasmettono al lettore un'immagine circostanziata della vita nella seconda metà del Settecento parigino e napoletano. Sicuramente è questo stesso sentimento di curiosità, unito al desiderio di presentare un'edizione puntuale e rigorosa, con verifiche su manoscritti originali non sempre facilmente decifrabili, che ha indotto Georges Dulac e Daniel Maggetti a proporci la loro pregevole pubblicazione nella quale deploriamo, però, la mancanza di un indice per ogni tomo e una diversa integrazione della punteggiatura nei due volumi.

Maria Luisa Cappello